

2075-87660

Akal / Vía Láctea 3

WALTER
BENJAMIN

LIBRO
DE LOS PASAJES



Disño
RAG

Título original
Das Passagen-Werk

Traducción
Luis Fernández Castañeda
(alemán y textos en inglés),
Isidro Herrera
(francés menos los fragmentos J y N)
y Fernando Guerrero
(textos en francés de los
fragmentos J y N).

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am
Main, 1982
© Ediciones Akal, S. A., 2005
para lengua española

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos (Madrid)
Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028
www.akal.com

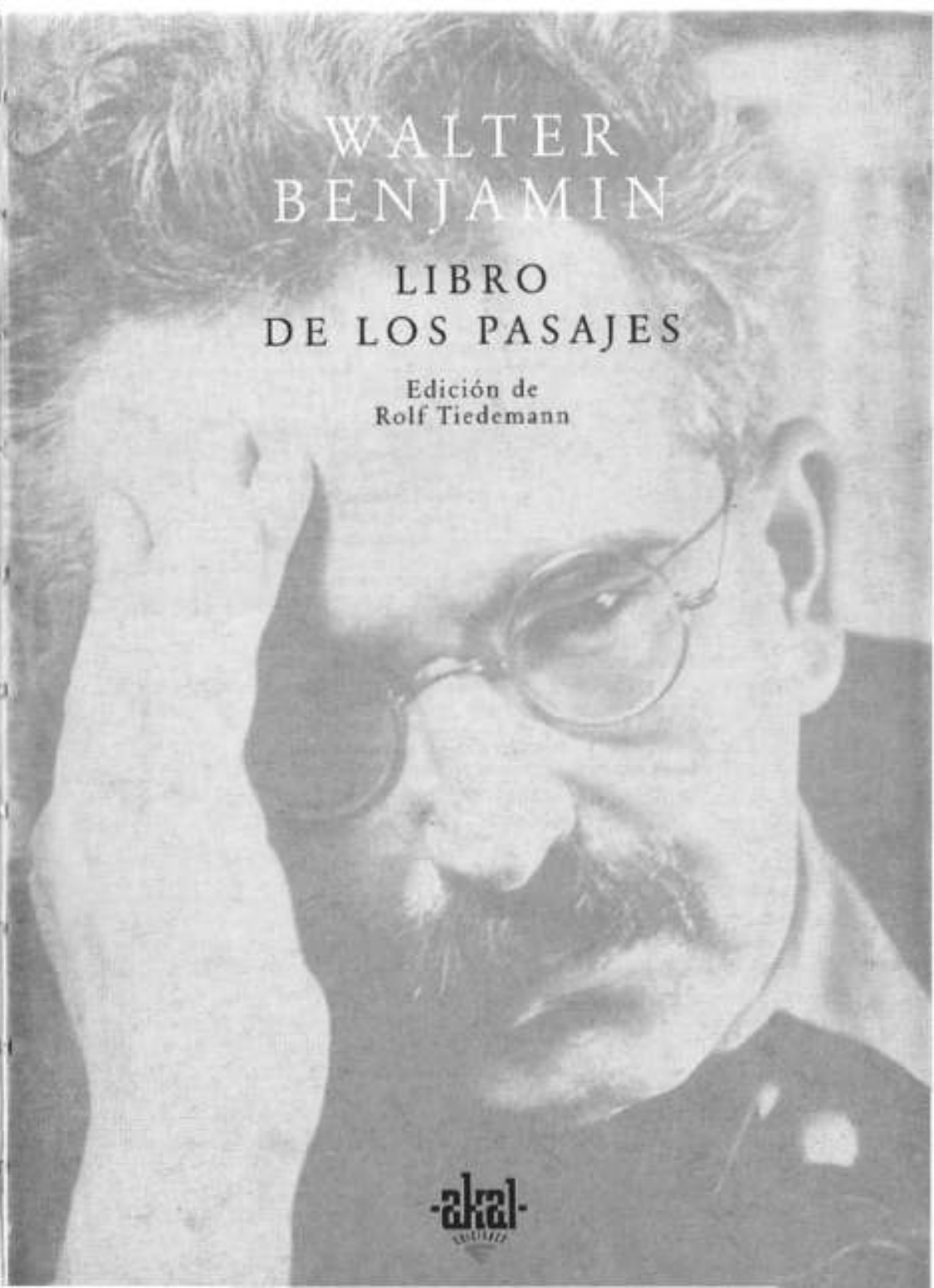
ISBN-13: 978-84-460-1901-5
ISBN-10: 84-460-1901-9
Depósito legal: M. 129-2005
Impreso en Fernández Ciudad, S. L.
(Madrid).

Reservados todos los derechos. De
acuerdo con lo dispuesto en el art.
270 del Código Penal, podrán ser
castigados con penas de multa y
privación de libertad quienes
reproduzcan sin la preceptiva
autorización o plagien, en todo o
parte, una obra literaria, artística
o científica fijada en cualquier tipo
de soporte.

WALTER
BENJAMIN

LIBRO
DE LOS PASAJES

Edición de
Rolf Tiedemann



-akal-
ESTRATÉGIA

ÍNDICE

Libro de los Pasajes

<i>Introducción del editor</i>	7
Resúmenes	
París, capital del siglo XIX	37
París, capital del siglo XIX	50
Apuntes y materiales	65
Índice	67
Primeras anotaciones: Pasajes de París I	823
Proyectos iniciales	
Pasajes	863
Pasajes de París II	865
El anillo de Saturno, o sobre la construcción en hierro	877
<i>Notas del editor</i>	
Informe del editor	883
Testimonios sobre la génesis de la obra	893
Paralipómenos, tradición manuscrita, formación del texto	985
Lista de las fuentes citadas para los Apuntes y materiales	1043
Índice general	1101

NOTA A LA EDICIÓN ESPAÑOLA

En la edición original del *Libro de los Pasajes*, tanto Benjamin como el editor Rolf Tiedemann incluyen, junto al texto alemán propiamente dicho, numerosos fragmentos en otros idiomas (francés, inglés, español). En la presente edición se ha procedido a hacer una traducción íntegra de todos ellos, y para tratar de reproducir con la mayor fidelidad posible esta situación, se ha optado por adjudicar a cada idioma un tipo de letra distinto, conforme a la siguiente relación:

- alemán (Garamond)

El padre del surrealismo fue Dada, su madre fue un pasaje. Dada era ya viejo cuando la conoció. A fines de 1919 Aragon y Breton, por antipatía hacia Montparnasse y Montmartre, trasladaron su lugar de encuentro con sus amigos a un café del pasaje de l'Opéra.

- francés (Futura Light)

A dos pasos del Palais-Royal -entre la cour des Fontaines y la calle Neuve-des-Bons-Enfants- hay un pequeño pasaje oscuro y tortuoso, que cuenta con un escritor público y una frutera.

- inglés (Frutiger)

Recuerdo despertar en esa estrecha habitación bajo el tejado, donde me había ido a dormir pocas horas antes. Alguien llamaba a la puerta. Tenía que ser la muchacha de abajo; salí de la cama y abrí la puerta. Pero no era la niña. Me froté los ojos, aún medio cerrados.

- español (Optima)

En vista de ello pasó a hospedarse a un Hotel e inmediatamente fué visitado por un Médico de Port-Bou, cuyo facultativo certificó que dicho Sr. Walter padecía una congestión cerebral y catarro bronquial que le obligaba a guardar cama.

Por lo demás, en todo momento se ha mantenido la diferenciación entre cuerpo mayor y cuerpo menor llevada a cabo por el editor alemán conforme a lo consignado en el *Informe del editor*.

LIBRO DE LOS PASAJES

INTRODUCCIÓN
DEL EDITOR

Hay libros que tienen un destino mucho antes de existir en cuanto tal como libros: éste es el caso del *Libro de los Pasajes*, obra que Benjamin dejó inconclusa. Desde que Adorno, en un artículo publicado en 1950¹, hablara de ella por primera vez, se han tejido múltiples leyendas al respecto. Recibieron éstas un nuevo impulso cuando en 1966 apareció una selección en dos tomos de la correspondencia de Benjamin, donde se encontraban numerosas afirmaciones sobre lo pretendido por el autor, que, por lo demás, ni estaban completas, ni concordaban entre sí². Pudieron extenderse así los rumores más contradictorios acerca de una obra a la que se referían las interpretaciones en liza sobre Benjamin con la esperanza de que resolvería el enigma que plantea su fisonomía intelectual. Esa esperanza resultó engañosa; los fragmentos del *Libro de los Pasajes* daban más bien por respuesta la de Mefisto al faústico «Entonces se resolverá más de un enigma»: «Pero más de un enigma surgirá también». La publicación de los fragmentos contribuirá no poco a sustituir finalmente los rumores sobre el *Libro de los Pasajes* por la obra misma. De hecho, hace tiempo que contamos con aquellos textos que siguen pareciendo los más adecuados para dar noticia fiable del proyecto que ocupó durante trece años a Benjamin, desde 1927 hasta su muerte en 1940, proyecto que con seguridad consideró la culminación de su obra: la mayoría de los grandes trabajos que escribió durante su último decenio surgieron a partir del proyecto del *Libro de los Pasajes*. De haber sido acabado, el *Libro de los Pasajes* hubiera representado nada menos que una filosofía material de la historia del siglo XIX. El resumen de 1935, *París, capital del siglo XIX*, da idea de los materiales y temas que ocuparon a Benjamin. Si el resumen esboza el «esquema

¹ Cfr. Theodor W. Adorno, «Charakteristik Walter Benjamins», *Die Neue Rundschau* 61 (1950), pp. 579-582.

² Cfr. Walter Benjamin, *Brigite*, ed. por Gershom Scholem y Th. W. Adorno, Frankfurt/M., 1966, *passim*. El editor, dentro de la correspondencia a la que ha tenido acceso, proporciona un conjunto completo de declaraciones epistolares de Benjamin sobre el *Libro de los Pasajes* en las páginas 893-968.

histórico» (944)³ por el que se debe orientar la construcción del siglo XIX, el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de 1935-1936, que no se sitúa en el contexto material del *Libro de los Pasajes* —pues no trata de fenómenos del siglo XIX, sino del XX—, es relevante para su metodología. En él intentó Benjamin «indicar el lugar exacto en el presente al que [habría de referirse su] construcción histórica como a su punto de fuga» (944). Mientras que en el gran trabajo sobre Baudelaire surgido entre 1937 y 1939, por otra parte fragmentario, se puede ver un «modelo en miniatura» (955) del *Libro de los Pasajes*, el planteamiento metodológico del ensayo sobre la obra de arte fue retomado en las tesis *Sobre el concepto de historia* de 1940. Éstas, siguiendo a Adorno, «resumen por decirlo así las reflexiones sobre teoría del conocimiento, cuyo desarrollo acompañó al proyecto del *Libro de los Pasajes*». Lo que ha quedado de éste —las innumerables citas y apuntes del presente volumen— raras veces sobrepasa en el aspecto teórico lo que en esos trabajos se formula a menudo de manera más perentoria. Un análisis del *Libro de los Pasajes* —ya que su mera lectura apenas podría descubrir las intenciones de Benjamin— tendría por eso que incluir el ensayo sobre la obra de arte, los textos dedicados a Baudelaire, y las tesis *Sobre el concepto de historia*, teniéndolos siempre presentes, aun cuando sean completamente independientes y representen, bien un simple preludio del *Libro de los Pasajes*, bien escritos desgajados de él.

Los fragmentos propiamente dichos del *Libro de los Pasajes* se pueden comparar a los materiales de construcción para una casa de la que sólo se ha trazado la planta, o sólo se ha excavado el solar. En los dos resúmenes que preceden a esta edición, Benjamin trazó su plan a grandes rasgos, tal como se le presentaba en 1935 y en 1939: las seis o cinco secciones, respectivamente, de los resúmenes formarían otros tantos capítulos de su libro o, para seguir con la imagen, serían los pisos de la casa por construir. Junto al solar excavado se amontonan las citas con las que se levantarían los muros. Y las propias reflexiones de Benjamin proporcionarían la argamasa con la que el edificio se mantendría unido. Ciertamente hay numerosas reflexiones teóricas e interpretativas, pero al final casi parecen querer desaparecer bajo el contingente de citas. El editor ha dudado en más de una ocasión si tendría sentido publicar esta abrumadora masa de citas, si no haría mejor limitándose a editar los textos benjaminianos, que fácilmente podrían ordenarse en un conjunto legible, dando como resultado una densa colección de

brillantes aforismos e inquietantes fragmentos. Pero, con ello, lo proyectado en el *Libro de los Pasajes* quedaría más allá de toda intuición. El propósito de Benjamin era unir el material y la teoría, la cita y la interpretación, en una nueva constelación más allá de toda forma corriente de exposición, en la que todo el peso habría de recaer sobre los materiales y las citas, retirándose ascóticamente la teoría y la interpretación. Como «un problema central en el materialismo histórico», que pensaba resolver con el *Libro de los Pasajes*, había caracterizado la pregunta «¿de qué modo [es] posible unir una mayor captación plástica con la realización del método marxista? La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio del montaje. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular el cristal del acontecer total» (N 2, 6)⁴. Esos elementos constructivos están formados por las innumerables citas, que por tanto no deben faltar en esta edición. Cuando el lector se familiarice con la arquitectura del conjunto, podrá también hacerlo sin grandes dificultades con las citas, y señalar casi en cada una de ellas lo que en cada caso debió de fascinar a Benjamin, qué función se le hubiera atribuido en el edificio y de qué modo es un cristal donde se refleja el acontecer total. Desde luego que el lector tendrá que cultivar esa capacidad de «interpolación en lo infinitamente pequeño», como se define a la fantasía en *Calle de dirección única* (GS IV, 117). Dotado de esta fantasía, las letras muertas que Benjamin recopiló de los polvorientos fondos de la Biblioteca Nacional de París comenzarán a vivir para él, dibujándose quizá incluso ante su visión especulativa, aun rodeado de sombras, ese edificio que Benjamin no llegó a levantar. Las sombras que se oponen a un posterior trazado, comprensivo y consistente, de su arquitectura, también proceden, y no en último término, de dificultades filológicas. La mayoría de los fragmentos, cortos y a menudo abreviando la idea, pocas veces permiten conocer cómo pensaba unirlos Benjamin. Con frecuencia anotaba únicamente las primeras ocurrencias, formando conjuntos de aforismos de los que no se puede deducir si en el curso del trabajo hubieran adquirido validez permanente. Entre los esbozos teóricos no faltan los que son contradictorios entre sí, o bien que no se pueden conjuntar. A

³ Las citas que se refieren a la edición de los *Gesammelte Schriften* de Benjamin (*Escritos reunidos*, VII vols., Frankfurt/M., Suhrkamp, 1972 ss.), se indicarán con las siglas GS seguido del volumen en números romanos y la página en números arábigos. Las citas de la presente obra se darán simplemente por número de página o bien, si ese es el caso, por la numeración de cada fragmento.

⁴ Adorno, *Über Walter Benjamin*, ed. por Rolf Tiedemann, Frankfurt/M., 1970, p. 26.

⁵ Según Adorno, la intención de Benjamin era «renunciar a toda interpretación manifiesta, dejando aparecer los significados únicamente mediante el montaje chocante del material. [...] Como culminación de su antisugetivismo, la obra principal debería consistir solamente de citas» (Adorno, *loc. cit.*, p. 26). Por muy genuinamente benjaminiano que parezca este pensamiento, el editor está convencido de que Benjamin no quiso proceder así. No hay ninguna manifestación epistolar en este sentido. Adorno se apoyaba en dos fragmentos del mismo *Libro de los Pasajes* (cfr. N 1, 10 y N 1 a, 8), que apenas pueden ser interpretados de este modo. El primero de estos fragmentos se encuentra ya además en las *Primeras anotaciones* de 1928 o 1929 (cfr. O^a, 36), cuando Benjamin pensaba aún razonablemente en un ensayo del que incluso había comenzado a escribir el *Proyecto inicial* en ningún caso bajo la forma de un montaje de citas.

esto se añade que muchos textos benjaminianos enlazan con citas, y no siempre se puede separar la mera interpretación del pasaje citado de la propia posición de Benjamin. Quizá sea por ello provechoso esbozar brevemente lo esencial de lo intentado en el *Libro de los Pasajes*, señalar la articulación teórica del proyecto benjaminiano, e introducir la explicación de algunas de sus categorías centrales. En lo que sigue, el editor simplemente intentará fijar algunas de las experiencias que se le impusieron en el curso de un trabajo de varios años en esta edición, con la esperanza de ayudar al lector orientándole sumariamente en el laberinto que seguro le parecerá este libro. No se pretende entrar en la discusión de las cuestiones teóricas que plantea con profusión el *Libro de los Pasajes*.

Tomado estrictamente, el *Libro de los Pasajes* es un edificio con dos proyectos constructivos muy diferentes que pertenecen, respectivamente, a dos fases de trabajo distintas. En la primera, que se extiende aproximadamente desde mediados de 1927 hasta el otoño de 1929, Benjamin planeó escribir un ensayo con el título de *Pasajes de París. Un cuento de hadas dialéctico*⁶. Las noticias epistolares más antiguas hablan del proyecto como de una continuación de *Calle de dirección única* (894); pensaba con ello menos en su forma aforística que en la clase específica de concreción que allí había perseguido: «ganar para una época histórica la máxima concreción, tal como aparece de cuando en cuando en los juguetes infantiles, en un edificio, en un modo de vivir» (900). La intención de Benjamin fue desde el principio —y siguió siéndolo a través de los años— una intención filosófica: comprobar «en la práctica lo “concreto” que se puede ser en contextos histórico-filosóficos» (897). Como «comentario de una realidad» (O^o, 9), y no construyendo en abstracto, buscó exponer la historia del siglo XIX. Basándonos en una especie de catálogo temático de las *Primeras anotaciones al Libro de los Pasajes*, podemos saber de qué se trataba en esta fase: los textos hablan de calles y grandes almacenes, de panoramas, exposiciones universales y sistemas de iluminación, de moda, publicidad y prostitución, del coleccionista, del *flâneur*, del jugador y del tedio. Los pasajes mismos son sólo un tema entre muchos otros. Pertenecen a esos fenómenos de la edificación urbana que aparecen a comienzos del siglo XIX con la ambición enfática de lo nuevo, pero que entretanto habían perdido su función. En el envejecimiento cada vez más acelerado de las novedades e invenciones que brotaron de las fuerzas productivas del capitalismo en desarrollo, Benjamin vio el rasgo característico de toda la modernidad temprana. Quiso alcanzarla *intentione recta* —fisonomizando— a partir de las apariciones de lo inaparente: mostrando los

⁶ Le precedió el proyecto —al parecer prontamente abandonado— de escribir junto con Franz Hessel un artículo de periódico sobre los pasajes; cfr. al respecto *infra*, p. 1341.

retales, haciendo un montaje de los desechos (O^o, 36). De un modo parecido, su pensamiento ya había intentado en *Calle de dirección única* perderse en lo concreto y particular para extraerle directamente su misterio, sin ninguna mediación teórica. Semejante entrega a lo particular existente es lo que caracteriza en general a su pensamiento. Ignorando la maquinaria parlante de la filosofía oficial, con sus tablas de mandamientos y prohibiciones trascendentales, se decidió, no sin arrogancia, por una especie de «delicada empiria»; como la de Goethe, no suponía la esencia tras o sobre las cosas, sino que la sabía en ellas. Los surrealistas habían sido los primeros en descubrir el específico mundo objetual del siglo XIX y, dentro de él, aquella *mitología moderna* a la que dedicó Aragon el prólogo a su *Campeño de París*, en cuyo cielo artificial se eleva la *Nadja* de Breton. En su ensayo sobre el surrealismo, al que calificó de «pantalla opaca delante del trabajo de los Pasajes» (900), lo alaba: «Fue el primero en dar con las energías revolucionarias que aparecen en lo “anticuado”, en las primeras construcciones en hierro, en los primeros edificios fabriles, en las primeras fotos, en los objetos que empiezan a extinguirse, en los pabellones de las exposiciones, en los vestidos de más de cinco años, en los locales mundanos de reunión una vez que empiezan a perder popularidad» (GS II, 299). Esta capa material, el poso del pasado reciente, también fue el objeto del *Libro de los Pasajes*; igual que Aragon, paseando por el pasaje de l'Opéra, resultó atraído en *Una ola de sueños* hacia territorios extraños de la realidad jamás vistos antes, así también es como quería Benjamin sumergirse en regiones de la historia hasta entonces no consideradas, despreciadas, y subir tras apresar lo que antes que él nadie había visto.

El ya casi deshabitado *acuario humano*, tal como calificó Aragon en 1927 el pasaje de l'Opéra dos años antes de que desapareciera al cerrarse el anillo de bulevares del interior, esa ruina del ayer en la que se resuelven los enigmas del hoy, fue un estímulo incomparable para el *Libro de los Pasajes* (cfr. 919). Benjamin citó repetidamente la *luz glauca* de los pasajes de Aragon: aquella luz en la que el sueño sumerge a las cosas, haciéndolas aparecer a la vez extrañas y muy próximas. Si la concepción de lo concreto constituye uno de los polos del *amazon* teórico benjaminiano, la teoría surrealista de los sueños es el otro: las divagaciones del primer proyecto⁷ del *Libro de los Pasajes* tienen lugar en ese campo de fuerzas tendido entre la concreción y lo onírico. En los sueños, los primeros surrealistas habían

⁷ Aquí y en lo que sigue, se trata del primer y del segundo proyecto tal como de ellos habla Benjamin mismo en su carta del 16.8.1935 a Gretel Adorno (cfr. *infra*, p. 935); por decirlo así, sólo entré comillas. Por proyecto se entiende un texto que no está fijado ni individualizado; por segundo proyecto, en particular, se excluye el resumen de 1935. Se piensa más bien en la idea de la obra, en la medida en que se puede deducir mediante la interpretación de la totalidad de los materiales correspondientes a alguna de las dos fases de elaboración.

depotenciado la realidad empírica en conjunto, tratando su organización racionalmente orientada como un mero contenido onírico cuyo lenguaje sólo admite ser descifrado indirectamente: al dirigir la óptica onírica sobre el mundo de la vigilia, se desatarían los pensamientos ocultos y latentes que dormitaban en su interior. Benjamin quiso que un procedimiento semejante diera sus frutos en la exposición de la historia: tratar el mundo objetual del siglo XIX como si se tratara de un mundo de cosas soñadas. En cualquier caso, la historia, bajo las relaciones de producción capitalistas, es comparable a la actividad inconsciente del individuo que sueña: aunque hecha ciertamente por hombres, lo es sin conciencia ni plan, como en un sueño. «Para entender los pasajes a fondo, sumerjámoslos en la capa onírica más profunda» (P^o, 34): esta aplicación del modelo onírico al siglo XIX debía quitar de la época el carácter de lo cerrado y pasado de una vez por todas, de lo literalmente devenido historia. Sus medios de producción y formas de vida no se agotaban en lo que habían sido por su lugar y su puesto dentro del orden productivo dominante; en ellas vio Benjamin al mismo tiempo la actividad de la fantasía icónica de un inconsciente colectivo que, soñando, sobrepasaba sus límites históricos, llegando a alcanzar el presente. Al trasladar «del individuo al colectivo» la doctrina psicoanalítica de un «estado completamente fluctuante de una conciencia dividida a cada momento en muchas capas entre el sueño y la vigilia» (G^o, 27), quería mostrar que, por ejemplo, configuraciones arquitectónicas como los pasajes ciertamente se debían y servían al orden productivo industrial, pero también contenían al mismo tiempo algo irresuelto, irresoluble dentro del capitalismo: en este caso, la tantas veces vislumbrada por Benjamin arquitectura de cristal del futuro. «Toda época tiene un lado vuelto a los sueños, el lado infantil» (P^o, 7). La mirada que la contemplación de Benjamin dirigió a este aspecto de la historia debía «liberar las inmensas fuerzas de la historia adormecidas en el "érase una vez" del relato histórico clásico» (O^o, 71).

Casi simultáneamente a las primeras anotaciones para el *Libro de los Pasajes*, se encuentran en los escritos de Benjamin numerosos registros de sus propios sueños. Por entonces comenzó también a experimentar con drogas. En ambas empresas intentaba romper las rigideces y petrificaciones a las que son llevados por la presión de la producción industrial tanto el pensamiento como lo que éste tiene enfrente, tanto el sujeto como el objeto⁸. En el sueño, igual que en la embriaguez narcótica, vio revelarse un «mundo de particulares afinidades secretas» (A^o, 4) en el que las cosas podían entrar «en la relación más contradictoria» y mostrar una «difusa afinidad» (A^o, 5). Le

pareció que el sueño y la embriaguez abrían un terreno de experiencias en el que el yo aún se comunicaba de manera mimético-corporal con las cosas. Desde sus inicios filosóficos buscó Benjamin un concepto de experiencia que hiciera estallar las restricciones impuestas por Kant, y que fuera capaz de reconquistar «la plenitud del concepto de experiencia de los filósofos anteriores» y de restituir las experiencias de la teología⁹. Las experiencias de los surrealistas le enseñaron sin duda que no podía tratarse de restituir la experiencia teológica, sino de trasladarla a lo profano: «Estas experiencias no se limitan en absoluto al sueño, a los momentos proporcionados por la ingestión de hachís o por fumar opio. Pues es un gran error suponer que en cuanto a "experiencias surrealistas" sólo conocemos los éxtasis religiosos o los éxtasis de las drogas. [...] La verdadera y creadora superación de la iluminación religiosa no reside sin embargo, realmente, en las drogas. Reside en una *iluminación profana*, en una inspiración materialista, antropológica, para la que el hachís, el opio, o lo que sea, puede representar la escuela preparatoria» (GS II, 297). Benjamin quería llevar esta iluminación profana a la historia, ocupándose, como *intérprete* de sueños, del mundo objetual del siglo XIX. La intención cognoscitiva que aquí se anuncia parece pertenecer al contexto de la teoría de la capacidad mimética, formulada poco después, y que en esencia es una teoría de la experiencia¹⁰. Según ella, la experiencia se basa en el don de producir y percibir semejanzas; un don que en el curso de la historia de la especie se vio sometido a un fuerte cambio. Siendo originariamente una conducta sensorial del hombre hacia las cosas, se fue transformando filogenéticamente cada vez más en la capacidad de percibir semejanzas no sensibles, que es en lo que consisten para Benjamin los logros del lenguaje y la escritura. Frente al conocimiento por abstracción, la experiencia benjaminiana quería preservar un contacto directo con la conducta mimética. Se trataba para él de un «saber sentido» que «no sólo se nutre de lo que a éste se le presenta sensiblemente ante los ojos, sino que es capaz de apropiarse del mero saber, incluso de los datos muertos, como de algo experimentado y vivido» (e^o, 1). En lugar de los conceptos aparecen imágenes: los jeroglíficos e imágenes enigmáticas de los sueños, donde se ha ocultado lo que se esconde por las anchas mallas de la semiótica y que sin embargo es lo único que merece el esfuerzo del conocimiento; el lenguaje de imágenes del siglo XIX, que representa «su capa más profundamente adormecida» (G^o, 27); capa que en el *Libro de los Pasajes* debía llegar a despertar.

⁸ Cfr. ante todo *Sobre el programa de la filosofía verdadera* (GS II, 157-171); la cita procede de un fragmento templatario, *Sobre la percepción*, editado en el vol. VI de los *Escritos reunidos*.

¹⁰ Cfr. *La doctrina de lo semejante*, y *Sobre la capacidad mimética* (GS II, 204-213). Uno de los textos más tardíos de las *Primeras anotaciones para el Libro de los Pasajes* constituye al parecer el germen de la teoría mimética benjaminiana (cfr. Q^o, 24).

⁸ Cfr. Hermann Schweppenhäuser, «Die Vorschule der profanen Erleuchtung», en Benjamin, *Über Haschisch, Novellistisches, Berichte, Materialien*, ed. por Tillman Reixoth, Frankfurt/M., 1981, pp. 9-30.

Con el motivo del despertar, Benjamin también se supo a la vez separado de los surrealistas. Éstos buscaban establecer la línea de demarcación entre la vida y el arte; "desconectar" (GS II, 621) el quehacer poético para vivir la poesía o poetizar la vida. A los primeros surrealistas, la realidad y el sueño se les entretejan formando una realidad soñada, desrealizada, en la que no había marcha atrás hacia los requerimientos de una praxis actual. Contra Aragon dice Benjamin que «se aferra al ámbito onírico», que la mitología "perdura" (H°, 17) en él; es decir: que la mitología de Aragon sigue siendo *mera* mitología, sin volver a quedar traspasada por la razón. La imaginería surrealista allana las diferencias que separan el ahora del ayer; en lugar de traer el pasado al presente, «vuelve a alejar a las cosas», permaneciendo afín a la «perspectiva romántica» en la que «se nos ha educado en historia» (C°, 5). Benjamin, por contra, quiere «acercar[le] las cosas en el espacio», dejar que «entren en nuestra vida» (I°, 2). Lo que le unía a los procedimientos surrealistas —abajar lo pasado a niveles oníricos— no era para el *Libro de los Pasajes* un fin en sí mismo, sino una disposición metodológica, una especie de ensayo experimental. El siglo XIX es el sueño del que hay que despertar: una pesadilla que pesará sobre el presente en tanto no se deshaga su hechizo. Las imágenes del sueño y del despertar del sueño se relacionan según Benjamin como la expresión y la interpretación: era sobre todo mediante la interpretación de las imágenes como él esperaba la disolución del hechizo. El despertar benjaminiano pretende «la salida auténtica de una época» (H°, 3), en el doble sentido de la asunción hegeliana: la superación del siglo XIX en su preservación, en su "rescate" para el presente. Benjamin lo definió como «el nuevo método de la historiografía, el dialéctico: [pasar con la intensidad de los sueños por lo que ha sido, para experimentar el presente como el mundo de la vigilia al que se refieren los sueños]» (F°, 6). A esta concepción subyace un concepto mítico de la historia que Benjamin nunca abandonó, ni siquiera en las postreras tesis *Sobre el concepto de historia*. Según esto, todo presente debería ser sincrónico con determinados momentos de la historia, igual que todo pasado particular sólo deviene "legible" en una determinada época —a saber, aquella en que la humanidad, frotándose los ojos, reconoce precisamente esta imagen onírica en cuanto tal. Es en este instante cuando el historiador emprende con ella la tarea de la interpretación de los sueños» (N 4, 1). Pero para ello no sirve ningún alejamiento de lo pasado hacia lo mitológico, sino que, al contrario, hay que «disolver la "mitología" en el espacio de la historia» (H°, 17). Por eso exige Benjamin «una reflexión concreta, materialista, sobre lo más cercano», pues «sólo es importante exponer lo que nos es afín, lo que nos condiciona» (C°, 5). El historiador, en este sentido, ya no debe ponerse más en el lugar de la historia, sino que debe dejar aparecer en su vida lo pasado; un «páthos de la cercanía» (I°, 2) tiene que disolver la evasiva "empatía". Los objetos y acontecimientos pasados no

son entonces nada sólido, nada inalterable dado al historiador, sino que «la dialéctica los revuelve, los revoluciona, hace de lo superior lo inferior» (D°, 4): esto es lo que tenía que llevar a cabo el despertar del sueño del siglo XIX. Por eso, el «intento por despertar de un sueño» es para Benjamin «el mejor ejemplo del vuelco dialéctico» (D°, 7).

Un pasaje clave del propósito de Benjamin en la elaboración del primer proyecto del *Libro de los Pasajes* bien puede ser esta frase: «El capitalismo fue una manifestación de la naturaleza con la que le sobrevino un nuevo sueño onírico a Europa y, con él, una reactivación de las energías míticas» (K I a, 8). Este planteamiento —el interés por conocer el capitalismo— lo compartía Benjamin con el materialismo histórico, si es que no lo tomó de él; sin embargo, los conceptos de los que se sirvió para la determinación del capitalismo —naturaleza, sueño y mito— proceden de la terminología de su propio pensamiento, originalmente de inspiración metafísico-teológica. Las concepciones filosófico-históricas del joven Benjamin se habían centrado en una crítica del mito como heteronomía fatal que mantuvo hechizados a los hombres en una muda minoría de edad durante la prehistoria, y que desde entonces, en toda historia, ha sobrevivido bajo las formas más diversas, ya sea como violencia inmediata o como derecho burgués¹¹. La crítica al capitalismo del primer proyecto del *Libro de los Pasajes*, donde el siglo XIX aparece como un territorio en el que «hasta ahora sólo prolifera la locura», sigue siendo una crítica del mito: «Pero todo suelo tuvo una vez que quedar entreverado por la razón, limpiado de la maleza de la locura y del mito. Esto es lo que aquí se debe hacer con el suelo del siglo XIX» (G°, 13). En los contenidos de conciencia predominantes y en el tipo de concepciones del incipiente altocapitalismo —la «sensación de lo más novedoso, de lo más moderno» por una parte, y por otra la imagen de un «eterno retorno de lo mismo», formas oníricas ambas del acontecer, soñadas por un colectivo que «no conoce historia alguna» (M°, 14)—, Benjamin reconoce formas aún ahistóricas, todavía presas del mito, que sólo en una interpretación como la propuesta conseguirían depotenciar el mito, despertar de él. En la interpretación de la modernidad como «época del infierno», habla de un modo directamente teológico: «se trata de que [...] la faz del mundo, la inmensa cabeza, precisamente en aquello que es lo novísimo, jamás se altera, de que esto "novísimo" permanece siendo de todo punto siempre lo mismo. Esto constituye la eternidad del infierno y el afán innovador del sádico. Determinar la totalidad de los rasgos en los que se manifiesta la "modernidad" significaría exponer el infierno» (G°, 17). En cuanto "comentario de una realidad", comentario que se sumerge en lo histórico como en un texto y lo interpreta, la teología ha

¹¹ Cfr. R. Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt/M., 1973, pp. 76 ss. y 98 ss.

de proporcionar «la ciencia fundamental» (O°, 9) del *Libro de los Pasajes*, pero con ello la política ha de recibir también «el primado sobre la historia» (H°, 2). Durante la etapa del primer proyecto del *Libro de los Pasajes*, Benjamin pensaba menos en una mediación de categorías teológicas y políticas que «de modo muy semejante a Bloch en *El espíritu de la utopía*, y enlazando expresamente con éste» en la identidad de ambas. Para aclarar su propósito recurre muchas veces a conceptos blochianos, como por ejemplo: «La moda se sitúa en la oscuridad del momento vivido, pero del momento colectivo» (O°, 11). Del mismo modo que en Bloch el individuo que tiene una vivencia no es aún consciente de sí mismo en el instante en que la tiene, así también en Benjamin los fenómenos históricos resultan opacos y oscuros para el colectivo mismo que sueña; así como en Bloch la experiencia individual es siempre la de lo que acaba de pasar, la interpretación benjaminiana del presente se ve remitida al más reciente pasado: la acción en el presente es para él un despertar del sueño de la historia, una «explosión» de lo pasado, un vuelco revolucionario. Estaba convencido de que el «conjunto de las situaciones objeto de este trabajo» se clarificarían «en el proceso de autoconciencia del proletariado» (O°, 68); no dudó en entender los *Pasajes* como parte en la preparación de la revolución proletaria. «La penetración dialéctica en contextos pasados y la capacidad dialéctica para hacerlos presentes es la prueba de la verdad de toda acción contemporánea» (O°, 5) —aún no esta misma acción, pero sí una contribución a su teoría—. Esto determina la tarea del historiador como «rescate» del pasado o —como Benjamin lo formula, apoyándose en otro concepto de Bloch— como «despertar de un saber, aún no consciente, acerca de lo que ha sido» (H°, 17), mediante la aplicación de «la doctrina del saber aún no consciente» al colectivo en sus diversas épocas» (O°, 50). En esta fase de elaboración, el *Libro de los Pasajes* fue concebido como restitución mística: el pensamiento dialéctico, tal como lo entendía Benjamin, tiene que separar en la historia el elemento cargado de futuro o «positivo» del «negativo» o regresivo para, acto seguido, «volver a efectuar una división en esta parte negativa y excluida de antemano, de tal modo que con desplazar el ángulo de visión [...] salga de nuevo a la luz del día, también aquí, algo positivo y distinto a lo anteriormente señalado. Y así *in infinitum*, hasta que, en una apocatástasis de la historia, todo el pasado haya sido llevado al presente» (N 1 a, 3). De modo que en el *Libro de los Pasajes* el siglo XIX debía ser llevado al presente; para Benjamin, la acción revolucionaria no estaba permitida a un precio menor. La revolución era para él en primerísimo lugar redención del pasado, redención que había de mostrar «la indestructibilidad de la vida más alta en todas las cosas» (O°, 1). A finales de los años veinte convergen en el pensamiento de Benjamin la teología y el comunismo. Las fuentes metafísicas, filosófico-históricas y teológicas de las que tanto habían bebido sus primeras y esotéricas obras

—como los grandes textos estéticos, llegando hasta el *Origen del drama barroco alemán*— no se habían cegado, y habrían de alimentar también el *Libro de los Pasajes*.

Todo esto es lo que hubiera debido ser el *Libro de los Pasajes*, y nada de ello llegó a ser —por decirlo con una frase modificada del propio Benjamin—. La interrupción del trabajo en otoño de 1929 tuvo varias causas. El mismo Benjamin, retrospectivamente, la atribuyó sobre todo a cuestiones de exposición. Por un lado estaba su «carácter rapsódico», como ya se anunciaba en el subtítulo del primer proyecto —*Un cuento de hadas dialéctico*— (919). Por otro, su «ilícita configuración "poética"» (936), a la que Benjamin se creía entonces remitido. Ambas cosas resultaban incompatibles con un trabajo que debía tener por objeto «los intereses históricos fundamentales de nuestra generación» (935). Benjamin estaba convencido de que sólo el materialismo histórico preservaba estos intereses; las aporías que se encontró al redactar el *Libro de los Pasajes* culminaban sin duda por eso en su posición respecto a la teoría marxista. Si en un primer momento Benjamin se había mostrado partidario de la política de los partidos comunistas, tuvo luego que convencerse de la necesidad de avanzar desde una profesión de fe política a una elaboración teórica del marxismo, elaboración que concibió como una asimilación, al menos en tanto que aún no la había iniciado. Se trataba de defender el *Libro de los Pasajes* «frente a toda objeción suscitada por la metafísica»; «la gran masa de ideas, impulsada en su origen metafísicamente», tenía que ser sometida a un «proceso de refundición» que capacitara al autor para «considerar con serenidad lo que podría argüirse contra el método de este trabajo, por ejemplo desde el marxismo ortodoxo» (920). Benjamin atribuyó el final de su «filosofar despreocupadamente arcaico y atrapado en la naturaleza», que estaba a la base de la «forma romántica» y de la «ingenuidad rapsódica» del primer proyecto, a las conversaciones con Horkheimer y Adorno que tuvieron lugar en septiembre u octubre de 1929 en Frankfurt y Königstein, calificadas por él mismo de «históricas» (919). En la discusión de los textos por entonces redactados —eran ante todo aquellos que el editor ha titulado *Proyectos iniciales*—, ambos insistieron seguramente en que no se podía tratar con seriedad el siglo XIX sin tener en cuenta el análisis del capital hecho por Marx, y es muy probable que Benjamin, habiendo leído apenas por entonces algo de Marx, quedara impresionado por estas indicaciones¹². En cualquier caso, en su carta a Scholem del 20 de enero de 1930 se encuentra una observación según la cual concluir el trabajo

¹² En las *Primeras anotaciones*, donde sólo raramente aparecen categorías económicas, y casi siempre como metáforas, se encuentran referencias sin comentario alguno a dos pasajes del primer y tercer tomo de *El capital*, remitiéndose nada menos que a la «edición original» (cfr. Q°, 4). Esto sería muy esclarecedor, sobre todo en el caso del primer tomo, cuya primera edición, de 1867 —es a la que se refiere con «edición original»—, es sumamente rara y casi nunca se cita por

requiere estudiar antes determinados aspectos tanto de la filosofía hegeliana como de *El capital* (903). Este estudio no se había concluido de ninguna manera cuando Benjamin, cuatro años después, a principios de 1934, se entregó nuevamente al proyecto del *Libro de los Pasajes*. El «nuevo rostro» (909) que presentaba el trabajo, debido no poco a las experiencias políticas del exilio, se mostraba en el recurso insistente a la historia social, de la que el primer esbozo en realidad no había prescindido del todo, pero que en éste se encontraba repuesto de la intención surrealista. Ninguno de los antiguos motivos fue rechazado, pero el edificio recibió un fundamento más sólido. Se añadieron nuevos temas: la haussmannización, la lucha de barricadas, los ferrocarriles, las conspiraciones, la comorodería, el movimiento social, la Bolsa, la historia económica, la Comuna, la historia de las sectas, la Escuela Politécnica; se añadieron además recopilaciones de citas de y sobre Marx, Fourier y Saint-Simon. Esta ampliación temática apenas supuso, en todo caso, que Benjamin reservara a cada uno de los nuevos temas un capítulo del libro —en lugar del ensayo se había impuesto la forma del libro—. Su objeto se determinó ahora como «el destino del arte en el siglo XIX» (945), y parecía con ello haberse estrechado más que en el primer esbozo, aunque esto no hay que tomarlo demasiado literalmente: el resumen de 1935, en el que se traza con más claridad que en cualquier otra parte lo que pretende la segunda fase del trabajo, sigue presentando todos aquellos temas que el *Libro de los Pasajes* habría de tratar desde el principio: pasajes, panoramas y exposiciones universales, el interior y las calles de París. El título de este resumen, *París, capital del siglo XIX*, se mantuvo desde entonces, y fue retomado en 1939 para el otro resumen, escrito en francés. Contiene una indicación decisiva acerca de «las nuevas y profundas perspectivas sociológicas» del segundo esbozo, de las que Benjamin escribió que proporcionarían «el marco estable para el armazón interpretativo» (920). La interpretación, sin embargo, debía ahora hacer confluir los temas del libro —en suma, la superestructura cultural del siglo XIX en Francia— sobre el, denominado por Marx, carácter fetichista de la mercancía: en 1935 se dice que «el desarrollo» de este concepto «ocupará el centro» del proyectado libro (916), y en 1938 se afirma que «las categorías fundamentales» del *Libro de los Pasajes* «convergen en la determinación del carácter fetichista de la mercancía»

ella. Quizá haya que suponer que en esas «históricas conversaciones» de otoño de 1929, Horkheimer o Adorno le indicaran esas citas a Benjamin; en la biblioteca del Instituto de Investigación Social había por entonces un ejemplar de la primera edición, y a Horkheimer, además, le gustaba citar ediciones raras. Esta sospecha se consolida cuando se consulta el lugar correspondiente en la primera edición de *El capital* se trata de las formulaciones decisivas sobre el carácter fetichista de la mercancía; por tanto, de aquel concepto cuyo «despliegue» debía figurar «en el punto central» del segundo proyecto del *Libro de los Pasajes* (cfr. *infra*, p. 25). Dado que el manuscrito de las *Primeras anotaciones* se interrumpe poco después de dicha anotación, esto podría estar relacionado perfectamente con las dificultades ante las que se vio Benjamin por aquella indicación acerca de la necesidad de leer *El capital*.

(956). En el primer proyecto el concepto aparece completamente aislado, en un único pasaje (O², 38); está claro que por entonces no se podía hablar de que el fetichismo de la mercancía estuviera destinado a proporcionar el esquema central de la interpretación de todo el *Libro de los Pasajes*. Cuando Benjamin escribe en mayo de 1935 el primer resumen, quizá no le fueran aún familiares las palabras mismas de Marx sobre ello; al parecer, sólo a principios de junio de 1935, tras concluir el resumen, comenzó a «echar un vistazo» al primer tomo de *El capital* (923). Conocía ya ante todo la teoría del fetichismo de la mercancía por la versión de Lukács; al igual que muchos intelectuales de izquierda de su generación, debía ampliamente sus rudimentos marxistas al capítulo de *Historia y conciencia de clase* dedicado a la reificación.

Benjamin quiso proceder con la cultura en la época del altocapitalismo como Lukács al retraducir el hecho económico del fetichismo de la mercancía a nivel filosófico, empleando la categoría de reificación para resaltar las antinomias del pensamiento burgués. La conciencia que Marx mostró como ideológica en sus abstracciones del valor de la producción capitalista, para la que el carácter social del trabajo se refleja como carácter cósmico de los productos del trabajo, la reconoció de nuevo Benjamin en la simultánea y dominante «concepción reificada de la cultura», de la que se omite que «las creaciones del espíritu humano» «no deben sólo su nacimiento, sino también su transmisión, a un trabajo social continuado» (1025). El destino de la cultura en el siglo XIX no fue otro que precisamente su carácter mercantil, que según Benjamin se representaba como *fantasmagoría* en los «bienes culturales». Fantasmagoría, espejismo, engaño es ya la mercancía misma, en la que el valor de cambio o la forma del valor encubre el valor de uso; fantasmagoría es el proceso de producción capitalista en conjunto, que se enfrenta como una potencia natural a los hombres que lo llevan a cabo. Lo que según Benjamin expresan las fantasmagorías culturales —la ambigüedad característica de las relaciones y productos sociales de esta época— (45)—, es lo que también determinaba en Marx «el mundo económico del capitalismo»: una ambigüedad que «resulta claramente visible, p. ej., en las máquinas, que agudizan la explotación en vez de aliviar la suerte del hombre» (K 3, 5). El concepto de fantasmagoría, empleado una y otra vez por Benjamin, no parece ser sino otro término para aquello que Marx denominó carácter fetichista de la mercancía; un término, por lo demás, que ya se encuentra en el mismo Marx: en un célebre pasaje del capítulo sobre el fetichismo de *El capital*, se dice acerca de las «relaciones sociales concretas» que caracterizan el trabajo en las condiciones de producción capitalista, que ellas adquieren para los hombres «la forma fantasmagórica de una relación entre cosas»¹³. El hecho que tenía Marx ante los ojos era la conciencia «necesariamente falsa» de la economía

¹³ Karl Marx, *El capital* I, en Karl Marx/Friedrich Engels, *Werke*, vol. 33, Berlín, 1969, p. 86.

burguesa, conciencia que no por ser necesaria es menos falsa. Lo que a Benjamin le interesaba de la cultura no era tanto el contenido ideológico que la crítica cultural revela en sus profundidades, cuanto su superficie o su lado externo, que aúnan el engaño y la promesa. Las «creaciones y modos de vida provenientes del siglo pasado, condicionados sobre todo por la producción mercantil», quedan «iluminados» de modo sensible en una presencia inmediata (*): esta presencia inmediata es lo que le interesa; el misterio que rastrea en los Pasajes era un misterio que aparece a la luz. Fantasmagórico es «el brillo del que se rodea la sociedad productora de mercancías» (*), un brillo que parece estar no menos en conexión con la «bella apariencia» de la estética idealista que con el carácter fetichista de la mercancía. Fantasmagorías son las «imágenes mágicas del siglo» (GS I, 1153), ellas son las «imágenes desiderativas» del colectivo, mediante las que éste busca «tanto superar como transfigurar la inmadurez del producto social y las carencias del orden social de producción» (38-39). Antes que nada, la función de la fantasmagoría parece ser de carácter transfigurador: las exposiciones universales transfiguran el valor de cambio de las mercancías dejando en la sombra el carácter abstracto de sus determinaciones de valor; el coleccionista transfigura las cosas al despojarlas de su carácter mercantil; en los pasajes se transfigura la construcción en hierro y la arquitectura de cristal, porque «el siglo de las nuevas posibilidades constructivas no se correspondió con un nuevo orden social» (*). Cuando a finales de 1937 cayó en manos de Benjamin *La eternidad por los astros* de Blanqui —una postrera fantasmagoría cosmológica del gran revolucionario, escrita en prisión— encontró allí sus propias especulaciones sobre el siglo XIX, pero ahora como infierno. Lo aparente de todo lo nuevo que este siglo ofrecía en cuanto modernidad por excelencia culminaba en su más alta idea, la de progreso, que encontró denunciada por Blanqui como «fantasmagoría de la historia misma»: «como algo antiquísimo e inmemorial que, revestido de última novedad, se acerca pavoneando» (*). De Blanqui había que aprender que en la fantasmagoría se encerraba también «la crítica más amarga», «la más terrible acusación contra la sociedad» (*). El carácter transfigurador de la fantasmagoría da un vuelco, haciéndose ilustración, al percibir claramente «que la humanidad, mientras siga entregada a la angustia mítica, tendrá un lugar para la fantasmagoría» (*). En las fantasmagorías de su cultura, el siglo también trasciende siempre, dialécticamente, el «antiguo orden social». Como «símbolos desiderativos», los pasajes e interiores, los pabellones de las exposiciones y los panoramas son «posos de un mundo onírico»; sueño blochiano hacia adelante como anticipación del futuro: «Cada época no sólo sueña la siguiente, sino que se encamina soñando hacia el despertar. Lleva su final consigo». El pensamiento dialéctico, al intentar determi-

* Citas extraídas de la versión alemana de la *Introducción* y de la *Conclusión*, no incluidas en esta edición (véase nota de la p. 1025) [Nota editorial].

nar e impulsar este fin de la cultura burguesa en descomposición, se convirtió para Benjamin en «el órgano del despertar histórico» (49).

«La cualidad fetichista que adquiere la mercancía afecta a la misma sociedad productora de mercancías, no ciertamente como ella es en sí, sino tal como continuamente se imagina a sí misma y cree comprenderse cuando abstrae del hecho de que precisamente produce mercancías» (X 13 a). Difícilmente podía ser ésta una idea de Marx. Para él, el carácter fetichista de la mercancía consiste, inversamente, en que a los hombres se les *aparece* el carácter de su trabajo como aquello que *son*: «como relaciones cósmicas entre personas y relaciones sociales entre cosas»¹⁴; el *quid pro quo* del fetichismo de la mercancía se revela ante el análisis del capital como algo objetivo, no como una fantasmagoría. Marx habría tenido que rechazar la idea de que la sociedad productora de mercancías puede abstraer del hecho de que las produce de otro modo que no sea el de un cese en su producción, de camino a una formación social superior. No es difícil, aunque no lleva muy lejos, mostrar los malentendidos de Benjamin sobre la teoría marxista. Se mostró poco interesado en la teoría marxista del arte, que le pareció estar «tan pronto fanfarroneando como escolastizando» (N 4 a, 2). Tres sentencias de Proust eran para él más valiosas que la mayoría de lo disponible en el campo del análisis materialista (K 3, 4). La mayoría de los teóricos marxistas del arte explican la cultura como mero reflejo del desarrollo económico: Benjamin se negaba a ello. La doctrina del reflejo estético le parecía superada ya por la misma observación de Marx de «que las ideologías de la superestructura reflejan las relaciones de modo falso y deformado» (K 2, 5). Añadió a esto la pregunta: «si la base determina en cierto modo la superestructura en cuanto a lo que se puede pensar y experimentar, pero esta determinación no es la del simple reflejo, ¿cómo entonces [...] hay que caracterizar esta determinación? Como su expresión. La superestructura es la expresión de la base. Las condiciones económicas bajo las que existe la sociedad alcanzan expresión en la superestructura; es lo mismo que el que se duerme con el estómago demasiado lleno: su estómago encontrará su expresión en el contenido de lo soñado, pero no su reflejo, aunque el estómago pueda «condicionar» causalmente este contenido» (K 2, 5). Benjamin no procedió en los Pasajes mediante una crítica ideológica¹⁵, sino que se aferró a la idea de una fisiognómica materialista, aunque la concibiera como complemento o ampliación de la teoría marxista. La fisiognómica deduce del exterior el interior, descifra la totalidad del detalle, representa en lo particular lo general. Desde un punto de vista nominalista, parte de la diversidad corporal; desde un punto

¹⁴ *Ibid.*, p. 87.

¹⁵ Cfr. Jürgen Habermas, «Walter Benjamin. Bewußtmachende oder rettende Kritik», en *Philosophisch-politische Profile*, Frankfurt/M., 1981, pp. 336-376. [Hay edición española: *Perfiles filosófico-políticos*, Madrid, Taurus, 1975.]

de vista inductivo, se inserta en la esfera de lo intuitivamente concreto. El *Libro de los Pasajes* «en el fondo tiene que ver con el carácter expresivo de los primeros productos industriales, de los primeros edificios industriales, de las primeras máquinas, pero también de los primeros grandes almacenes, anuncios publicitarios, etc.» (N 1 a, 7). En estos rasgos expresivos, Benjamin esperaba encontrar lo que se hurtaba a un acceso inmediato, el rasgo característico del siglo XIX. Lo que le importaba era «el entramado expresivo»: «No se trata de exponer la génesis económica de la cultura, sino la expresión de la economía en su cultura» (N 1 a, 6). Si el camino del primer al segundo proyecto del *Libro de los Pasajes* testimonia el esfuerzo de Benjamin por afirmar su trabajo frente a las exigencias del materialismo histórico, en la concepción fisiognómica de su último periodo sobrevivieron intactos motivos pertenecientes a la metafísica y a la teología. Describir la expresión de la economía en la cultura era el intento de «captar un proceso económico como visible fenómeno originario de donde proceden todas las manifestaciones de la vida de los pasajes (y con ello del siglo XIX)» (N 1 a, 6). Ya en *Origen del drama barroco alemán* había recurrido Benjamin, para explicar su concepto de verdad, al fenómeno originario [*Urphänomen*] de Goethe¹⁶; el concepto de origen en el libro sobre el drama barroco debía ser «una traslación estricta y apremiante de este concepto goethiano fundamental desde el terreno de la naturaleza al de la historia»: «Y ahora también tengo que vérmelas en el trabajo de los Pasajes con una investigación del origen. Pues persigo el origen de las formas y modificaciones de los pasajes parisinos, desde su salida hasta su ocaso, y lo aprehendo en los hechos económicos. Pero estos hechos, observados desde el punto de vista de la causalidad, por tanto como causas originarias, no serían ningún fenómeno originario; llegan a serlo primeramente dejando brotar de ellos mismos, en su propio desarrollo —despliegue estaría mejor dicho—, la serie de concretas formas históricas de los pasajes, del mismo modo que la hoja despliega a partir de sí misma toda la riqueza del mundo vegetal empírico» (N 2 a, 4). Con esto regresan a la teoría del conocimiento las sutilezas metafísicas y las fintas teológicas que parecían abolidas después de haber experimentado en la economía su irónico desenmascaramiento. En cuanto fenómenos originarios que se exponen como expresión de hechos económicos, ¿en qué se distinguirían de las ideas que se exponen en el medio empírico, como dice el libro sobre el drama barroco? Es la temprana concepción de Benjamin sobre una verdad monadológica la que también dominó todas las fases del *Libro de los Pasajes*, y continuó siendo válida en las tesis *Sobre el concepto de historia*. Si en el libro sobre el drama barroco la idea, en cuanto mónada, encierra en sí «la imagen del mundo» (GS I, 228), entonces en el *Libro de los Pasajes* la expresión, en cuanto fenómeno origina-

¹⁶ Cfr. R. Tiedemann, loc. cit., pp. 79-89.

rio, encierra la imagen de la historia. La esencia de la producción capitalista se ha de poder captar en las formas históricas concretas en las que la economía encuentra su expresión cultural. Al mero conceptualismo, cuyas abstracciones no alcanzan a exorcizar esta confusión, se le aplica un correctivo mimético-intuitivo que ha de poder descifrar las imágenes en las que está cifrado lo general. Corresponde al pensamiento fisiognómico «reconocer los monumentos de la burguesía como ruinas, antes incluso de que se hayan derrumbado» (49). Los prolegómenos a una fisiognómica materialista, que se han de extraer del *Libro de los Pasajes*, figuran entre las concepciones más importantes de Benjamin. En ellas se anuncia programáticamente la teoría estética que hasta hoy le falta al marxismo. Si la exposición habría cumplido lo que prometía el programa, si la fisiognómica habría estado a la altura de su tarea materialista, son cuestiones que sólo la redacción misma del *Libro de los Pasajes* hubiera podido contestar.

Conceptos cambiantes de historia e historiografía unen los dos proyectos del *Libro de los Pasajes*. Su cariz polémico va dirigido contra la concepción del progreso dominante en el siglo XX. Con la única excepción de Schopenhauer, que no por casualidad llama al mundo objetivo fantasmagoría, las filosofías idealistas habían hecho del progreso «el rasgo característico de todo el curso de la historia» (N 13, 1), despojándola así de su función ilustradora y crítica. La misma confianza de Marx en el desarrollo de las fuerzas productivas hipostasió el concepto de progreso y tuvo que parecerle a Benjamin, ante las experiencias del siglo XX, insostenible. La praxis política del movimiento obrero había olvidado asimismo que un progreso de habilidades y conocimientos no era aún un progreso de la humanidad misma; que a los avances en el dominio de la naturaleza correspondían retrocesos de la sociedad (GS I, 700 s.). Ya en el primer proyecto del *Libro de los Pasajes* Benjamin reclama una «filosofía de la historia que supere [...] en todos sus puntos» la «ideología del progreso» (O^o, 5), lo que llevó a cabo en las tesis de filosofía de la historia, cuya imagen de la historia recuerda más al fatídico juego acrobático de Klages entre imágenes originarias y fantasmas, que a la dialéctica de fuerzas productivas y relaciones de producción. Es ese ángel de la historia que aparece en una de las tesis como alegoría del materialista histórico¹⁷ —en sentido benjaminiano—, ante cuya mirada paralizada yace toda la historia hasta entonces transcurrida como catástrofe «que no cesa de amontonar ruina sobre ruina, arrojándolas ante sus pies» (GS I, 697). Es ese ángel por el que todas las categorías con las que hasta entonces se ha expuesto la historia se ven despojadas de validez: este materialista ve refu-

¹⁷ Cfr. R. Tiedemann, «Historischer Materialismus oder politischer Messianismus? Politische Gehalte in der Geschichtsphilosophie Walter Benjamins», en Peter Bultmann (ed.), *Materialien zu Benjamin: Thesen über den Begriff der Geschichte*, Frankfurt/M., 1975, p. 86.

tado «todo lo "paulatino" del devenir», y el «desarrollo» se le muestra como «aparente» (P^o, 6; K 1, 3). Pero, sobre todo, renuncia a «establecer una continuidad» (N 9 a, 5) de la historia, que sólo alcanzaría evidencia como historia del terror, mientras que lo que quiere es rescate y redención. A la intuición histórica se le daría en el *Libro de los Pasajes* nada menos que un «giro copernicano» (P^o, 7; K 1, 1-3), en el que, análogamente a la fundamentación crítico-cognoscitiva de la objetividad en el seno del sujeto que Kant realiza, se mostraría la historia pasada como fundada en la actualidad. En primer lugar dio un giro la relación en que se encuentran, en el conocimiento histórico, sujeto y objeto, presente y pasado: «se tomó por punto fijo "lo que ha sido", se vio el presente esforzándose tentativamente por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable. Pero ahora debe invertirse esa relación, lo que ha sido debe llegar a ser vuelco dialéctico, irrupción de la conciencia despierta. La política obtiene el primado sobre la historia. Los hechos pasan a ser lo que ahora mismo nos sobrevino, constatarlos es la tarea del recuerdo» (K 1, 2). La mirada histórica ya no parte del presente para recaer en la historia, sino que parte por anticipado de la historia para recaer en el presente. Benjamin intentaba «leer en la vida y en las formas perdidas y aparentemente secundarias de aquella época, la vida y las formas de hoy» (N 1, 11). El interés actual por un objeto histórico «se siente a sí mismo preformado en aquel objeto, pero, sobre todo, [...] siente ese objeto concretado en él mismo, siente que lo han ascendido de su ser de antaño a la superior concreción del ser-actual (¿del estar-despierto)» (K 2, 3). El objeto de la historia continúa transformándose, llegando a ser histórico en sentido enfático sólo cuando resulta actual para un tiempo posterior. Las relaciones continuadas en el tiempo de las que trata la historia fueron disueltas por Benjamin en constelaciones en las que un pasado coincide con el presente de modo que aquél alcanza el «ahora» de su «cognoscibilidad». El «ahora de la cognoscibilidad», que Benjamin califica ocasionalmente como «su» teoría del conocimiento (943), se desarrolló a partir de la confrontación con el idealismo y con el positivismo histórico. Mientras que este último, por así decir, colocaba al historiador en el pasado para comprender por «empatía» —únicamente a partir de sí mismo— todo lo que ha sido como si fuera una mera «masa de hechos» que llena «el tiempo homogéneo y vacío» (GS I, 702), las construcciones históricas idealistas, a la inversa, usurpaban la perspectiva del futuro poniendo la historia bajo el plan natural de un progreso que se realiza a sí mismo y que es en principio inacabable. Ambos entregan al olvido «la historia en todo lo que desde el comienzo tiene de destiempo, de sufrimiento, de fallido, de fracasado» (GS I, 343). Pero precisamente esto —aquello que, puesto en la historia, ella no ha cumplido— sería el objeto de esa historiografía materialista que Benjamin quería practicar en el *Libro de los Pasajes*. Que todo lo que ha sido sólo resulta cognoscible en un determinado tiempo, no es algo dejado a la arbitrariedad del historiador, sino

que representa una constelación histórica objetiva. «La historia es el objeto de una construcción cuyo lugar no lo constituye el tiempo vacío y homogéneo, sino el que está lleno de tiempo-actual. Así, la antigua Roma fue para Robespierre un pasado cargado de tiempo-actual, pasado que hizo saltar del continuo de la historia. La Revolución Francesa se concibió como una Roma retornada. Ella citó a la antigua Roma» (GS I, 701). No de otro modo quería proceder Benjamin en el *Libro de los Pasajes*: el presente habría proporcionado el texto del libro, la historia sus citas; «escribir historia significa [...] citar la historia» (N 11, 3).

Giro copernicano de la visión histórica; esto significaba por lo demás, y ante todo, que había que darle la vuelta al concepto tradicional de verdad: «Hay que apartarse decididamente del concepto de "verdad atemporal"». Sin embargo, la verdad no es —como afirma el marxismo— únicamente una función temporal del proceso de conocimiento, sino que está unida a un núcleo temporal, escondido a la vez tanto en lo conocido como en el conocedor. Tan verdadero es esto, que lo eterno es en todo caso más bien el volante de un vestido que una idea (N 3, 2). El núcleo temporal de la historia no se deja aprehender como algo que ocurre propiamente y que se extiende en la dimensión real del tiempo, sino allí donde el desarrollo se detiene durante un instante, donde la *δύναμις* del acontecer cuaja en *στέρεος* y el tiempo se condensa en diferencial; donde en cada caso un ahora se acredita como el «ahora de una determinada cognoscibilidad»: «En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar» (N 3, 1). De este modo, el ahora se hubiera mostrado como «la imagen más íntima» (O^o, 81) de los propios pasajes, de la moda, del interior burgués; como imagen de todo lo que ha sido, cuyo conocimiento es lo que le importa al *Libro de los Pasajes*. Benjamin encontró el nombre de «imágenes dialécticas» para esas configuraciones de lo que ha sido y del ahora; definió su contenido como el de una «dialéctica en reposo». Imagen dialéctica y dialéctica en reposo constituyen sin discusión las categorías centrales del *Libro de los Pasajes*. Sin embargo, su significado permaneció difuso, sin alcanzar consistencia terminológica. En los textos de Benjamin se distinguen al menos dos significados, relativamente aislados entre sí y que en todo caso no se pueden concertar sin fisuras. En el resumen de 1935, que en este punto parece más bien sintetizar los motivos del primer proyecto, Benjamin situó las imágenes dialécticas, en cuanto imágenes oníricas o desiderativas, en el inconsciente colectivo, cuya «fantasía icónica, que recibió su impulso de lo nuevo», debía remitir «al pasado más remoto»: «En el sueño en el que, en imágenes, surge ante cada época la siguiente, esta última aparece ligada a elementos de la prehistoria, esto es, de una sociedad sin clases. Sociedad cuyas experiencias, que tienen su depósito en el inconsciente del colectivo, producen, al entremezclarse con lo nuevo, la utopía» (39). La modernidad cita la «prehistoria» —mediante la ambigüedad característica de las relaciones y productos sociales de esta época. La ambigüedad es

la presentación plástica de la dialéctica, la ley de la dialéctica en reposo. Reposo que es utopía, y la imagen dialéctica, por tanto, imagen onírica. Semblante imagen presenta la mercancía en última instancia: un fetiche» (45). Estas palabras motivaron la crítica decidida de Adorno, que no podía admitir que la imagen dialéctica fuera «el modo de captar el carácter fetichista en la conciencia colectiva», dado que el fetichismo de la mercancía no es precisamente ningún «hecho de conciencia» (928). Influido por las objeciones de Adorno, Benjamin abandonó más tarde estos planteamientos. En el segundo resumen, de 1939, se suprimieron los correspondientes pasajes, dando a entender que ya no satisfacían al autor (cfr. 950). En 1940, en las tesis *Sobre el concepto de historia*, la dialéctica en reposo parece hacer las veces de un principio heurístico, un procedimiento por el que el materialista histórico aprehende sus objetos: «El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es transición, sino que se detiene en el tiempo y alcanza reposo. Y es que este concepto define precisamente ese presente en el que escribe para sí mismo la historia. [...] Hay un principio constructivo [...] que subyace a la historiografía materialista. Al pensar no sólo le es propio el movimiento de los pensamientos, sino en la misma medida su aquietamiento. Allí donde el pensar se para de pronto ante una constelación saturada de tensiones, provoca en la misma un *shock* mediante el que ella cristaliza como mónada. El historiador materialista accede a un objeto histórico sólo y exclusivamente cuando éste le sale al encuentro como mónada. En esta estructura reconoce el signo de un aquietamiento mesiánico del acontecer, en otras palabras, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido» (GS I, 702 s.). De hecho, Benjamin pensó siempre mediante imágenes dialécticas. En contraste con la dialéctica marxista, que «capta [...] a partir del curso del movimiento toda forma devenida»¹⁶, la suya buscaba detener este curso, captar todo devenir como ser. La propia filosofía de Benjamin, en palabras de Adorno, estaba poseída «del fetichismo de la mercancía: todo se le ha de transformar por encanto en cosa para que pueda desencantar la confusión de lo cósmico»¹⁷. Procedía por imágenes, intentando «leer» fenómenos sociohistóricos como si fueran históriconaturales. Las imágenes se le hacían dialécticas mediante el índice histórico de cada una. En la imagen dialéctica, «lo que ha sido de una determinada época» era «sin embargo a la vez «lo que ha sido desde siempre»» (N 4, 1), aquello por lo cual quedaba presa de lo mítico; pero, al mismo tiempo, el materialista histórico que se hacía con tal imagen debía poseer el don de «encender en lo pasado la chispa de la esperanza», de «recuperar» la tradición histórica «de manos del conformismo, que está a punto de subyugarla» (GS I, 695). Con el

aquietamiento de la dialéctica, se rompe el contrato con los «vencedores» históricos y se pone todo el *páthos* en el rescate de los oprimidos.

Es obvio que la fijación de imágenes dialécticas no era para Benjamin un método que el historiador pudiera emplear para cualquier objeto y en cualquier momento. La historiografía era para él, tanto como para Marx, inseparable de la praxis política: el rescate del pasado por parte del que escribe la historia está unido a la liberación práctica de la humanidad. De todos modos, en comparación con la idea de Marx, según la cual «la producción capitalista [...] produce su propia negación con la necesidad de un proceso natural»²⁰, sobreviven en la teoría de Benjamin elementos anarquistas y blanquistas: «En realidad, no hay ningún momento que no traiga consigo su oportunidad revolucionaria [...]. Partiendo de la situación política, el pensador revolucionario ve confirmada la genuina oportunidad revolucionaria de cada momento histórico. Pero ésta no se le confirma menos por la capacidad que encierra ese momento para ser la llave que abre una estancia, hasta entonces cerrada y completamente indeterminada, del pasado. Penetrar en esa estancia coincide estrictamente con la acción política» (GS I, 1231). La acción política debe «darse a conocer, por destructiva que sea, como mesiánica» (GS I, 1231). El materialismo histórico de Benjamin apenas se puede separar del mesianismo político. En una anotación tardía, quizá bajo el *shock* del pacto Hitler-Stalin, expresó Benjamin «la experiencia de nuestra generación: que el capitalismo no morirá de muerte natural» (X 11 a, 3). Pero, entonces, no se podía esperar la llegada de la revolución con la paciencia de Marx, ésta sólo se podía pensar como *final* escatológico de la historia: «La sociedad sin clases no es la meta final del progreso histórico, sino su interrupción, tan a menudo fallida y finalmente realizada» (GS I, 1231). El despertar del mito tenía que seguir el modelo mesiánico de una historia que se ha aquietado en la redención, tal como le resultaba evidente al historiador del *Libro de los Pasajes*. «El sujeto del conocimiento histórico es la propia clase luchadora y oprimida» (GS I, 700); podemos concebir al historiador de la dialéctica en reposo como al heraldo de esta clase. Es a él a quien «se le ha concedido una *débil* fuerza mesiánica, fuerza que reclama el pasado»; es él quien atiende esta reclamación cuando capta firmemente esa «imagen irrecuperable del pasado, que amenaza desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en él» (GS I, 694 s.). Benjamin, que en el curso de los cambios históricos sólo alcanzaba a ver el mítico siempre-igual, pero ningún progreso, que sólo podía concebir éste como salto —como «salto de tigre al pasado» (GS I, 701), que en verdad es un salto fuera de la historia—, como venida del reino mesiánico, intentó corresponder a esta concepción mística de la historia con una versión de la dialéctica en la que la mediación retro-

¹⁶ Marx, *loc. cit.*, p. 28.

¹⁷ Adorno, *loc. cit.*, p. 17.

²⁰ Marx, *loc. cit.*, p. 791.

cedió por completo en favor de un vuelco en el que el momento de reconciliación debía ceder ante el momento destructivo y crítico. «Haciendo saltar la imagen dialéctica «del continuo del curso de la historia» (N 10 a, 3), se sabía en consonancia con ese impulso anárquico que en las revoluciones intentaba detener el tiempo introduciendo un nuevo calendario o, como en la revolución de julio en París, disparando a los relojes de las torres. La mirada que hechizó a las cosas desprendidas del tiempo, transformándolas en imágenes, es la mirada de la Gorgona a «la *facies hippocratica* de la historia», al «paisaje petrificado» del mito (GS I, 343). Pero ese instante místico en el que lo que ha sido y el ahora convergen en una constelación «a modo de relámpago»; ese instante donde «en el ahora de la cognoscibilidad» «relampaguea» (N 9, 7) la imagen de lo que ha sido, ese instante se convierte entonces en una imagen que se invierte dialécticamente, tal como se presenta desde la perspectiva del Mesías o, hablando desde un punto de vista materialista, de la revolución. Sólo desde esta perspectiva se ve despuntar en el *Libro de los Pasajes* una «auténtica determinación» del progreso: «En toda verdadera obra de arte hay un lugar en el que quien allí se sitúa recibe un frescor como el de la brisa de un amanecer venidero. De aquí resulta que el arte, visto a menudo como refractario a toda relación con el progreso, puede servir a la auténtica determinación de éste. El progreso no está en su elemento en la continuidad del curso del tiempo, sino en sus interferencias» (N 9 a, 7). En este sentido, se puede rescatar incluso aquella problemática determinación del primer resumen, según la cual en la imagen dialéctica las experiencias mítico-prehistóricas del inconsciente colectivo «producen, al entremezclarse con lo nuevo, la utopía, que ha dejado su huella en miles de configuraciones de la vida, desde las construcciones permanentes hasta la moda fugaz» (39). Para hacer visibles tales huellas, reuniendo los «desechos de la historia» y «rescatándolos» para su final, concibió Benjamin la dialéctica en reposo: emprendió la tarea, tan paradójica como asombrosa, de exponer la historia en el espíritu de una comprensión antievolucionista de la historia. Como «aquietamiento mesiánico del acontecer», hubiera incumbido a la dialéctica en reposo enraizar en el *Libro de los Pasajes* esa comprensión que Benjamin poseía mucho antes de comenzar a trabajar en ella: «lo profano [...] no es ciertamente una categoría del reino [mesiánico], pero sí una categoría, y de las más acertadas, de su casi imperceptible aproximación» (GS II, 204). Quedó así «esclarecida» hasta el final la idea benjaminiana de una iluminación profana, «inspirada» de este modo su inspiración materialista, resultando el materialismo benjaminiano, a través de todos los «procesos de refundición», teológico. En verdad fue histórico sólo como ese muñeco que «la teología toma a su servicio». De cualquier manera, había de «ganar» (GS I, 693). Hay motivos para dudar de que esta intrincada pretensión pueda en absoluto cumplirse. Puede entonces que el lector que haya

recorrido pacientemente la topografía del *Libro de los Pasajes*, siguiendo todos los rodeos y desviaciones que no le ahorró esta edición, crea encontrarse al fin frente a unas ruinas más bien que frente a materiales vírgenes de construcción. Pero también vale para los fragmentos del *Libro de los Pasajes* lo que Benjamin dijo sobre el drama barroco alemán: «en las ruinas de los grandes edificios habla la idea de su proyecto con más hondura que en otros menores, aun mejor conservados» (GS I, 409).

*

Se abre esta edición con los dos resúmenes de 1935 y 1939, en los que Benjamin expuso sintéticamente su proyecto. Junto al temprano ensayo *El anillo de Saturno, o sobre la construcción en hierro*, estos resúmenes son los únicos textos del conjunto del *Libro de los Pasajes* que pueden darse por concluidos. Los resúmenes no estaban destinados para su publicación. El más antiguo, en alemán, lo escribió Benjamin para el Instituto de Investigación Social, que tomó además el *Libro de los Pasajes* entre los proyectos de investigación que apoyaba. El resumen en francés surgió por petición de Horkheimer, que esperaba encontrar con él un mecenas americano para Benjamin.

La parte más significativa y más extensa de esta edición contiene el manuscrito de los *Apuntes y materiales*, ordenado por temas y objetos; es el verdadero manuscrito del *Libro de los Pasajes*, que fue escondido durante la guerra en la Biblioteca Nacional. Probablemente, Benjamin trabajó en este manuscrito desde el otoño o invierno de 1928 hasta finales de 1929, y luego desde comienzos de 1934; las últimas anotaciones se hicieron a principios de 1940, inmediatamente antes de huir de París. La sucesión de los apuntes no se corresponde con su origen cronológico. Al parecer, Benjamin iniciaba siempre un legajo nuevo cuando en el curso de sus investigaciones surgía un tema nuevo que exigía ser tratado. Así, por ejemplo, el legajo *m: Ociosidad*, no se empezó antes de principios de 1939. Dentro de cada legajo, los apuntes podrían corresponder a la cronología de su redacción en limpio. Pero ésta tampoco es siempre la de su origen: en aquellos legajos que tratan temas que ya habían quedado fijados en la primera fase del trabajo, se encuentran al comienzo notas que Benjamin había extraído de manuscritos más antiguos, trasladándolos al de los *Apuntes y materiales*. En estos casos, los apuntes han sido ordenados de nuevo y, en esa medida, las primeras páginas de los respectivos legajos siguen también ciertos principios evidentes. Por contra, las páginas más tardías, escritas a partir de 1934, al igual que los legajos formados de 1934 en adelante, parecen seguir en general el azar de las investigaciones de Benjamin o, más frecuentemente aún, el de sus lecturas.

Se editan luego las *Primeras anotaciones*, apuntes realizados con continuidad desde mediados de 1927, e interrumpidos en diciembre de 1929 o, como muy tarde, principios de 1930. Aunque su contenido pasó en gran parte al gran manuscrito de los *Apuntes y materiales*, se publican en su integridad, porque sólo con su ayuda se pudo llevar a cabo ese "proceso de refundición" que marcó el paso de la primera a la segunda fase del trabajo.

De entre los *Proyectos iniciales*, que cierran el corpus principal de esta edición, el titulado *Pasajes* pertenece a la fase más primitiva del trabajo, cuando Benjamin aún pensaba escribir junto con Franz Hessel un artículo de periódico. El borrador fue redactado a mediados de 1927, posiblemente junto con Hessel. En los textos titulados *Pasajes de París II* hay que ver el intento de Benjamin por escribir este ensayo, que era como concebía la obra de los Pasajes hacia 1928-1929. Se escribieron estos textos en un papel artesanal especialmente caro, que por lo demás Benjamin jamás utilizaba, y además en un formato completamente inusual para él: cabe imaginar que emprendió esta redacción como una fiesta. De cualquier modo, no llegó muy lejos. Los diversos textos, en sí mismos concluidos, cuya sucesión no llegó a especificar, pronto quedan deslavazados y finalmente ahogados por citas —comentadas o sin comentar— e indicaciones bibliográficas. Mientras que tanto los *Apuntes y materiales* como las *Primeras anotaciones* se publican *in extenso* y según la ordenación misma de los manuscritos, el editor creyó conveniente proceder de otro modo con los *Pasajes de París II*. Dado que los apuntes inacabados y las citas de este manuscrito, o bien se trasladan a los *Apuntes y materiales*, o bien hay que considerar que se rechazaron, se renunció a su publicación. La publicación se limita a los textos acabados, que fueron ordenados por el editor. Aunque estos textos, que pertenecen a los más importantes y, si se me permite decirlo, a los más bellos de Benjamin, también aparecen diseminados en distintos pasajes de los *Apuntes y materiales*, su publicación compacta proporciona sin duda cierta impresión de aquel ensayo en el que pensaba Benjamin, y que no llegó a escribir. El último texto, *El anillo de Saturno, o sobre la construcción en hierro*, pertenece igualmente a la primera fase del trabajo; no se puede excluir que se tratase de un artículo de periódico desgajado del conjunto del *Libro de los Pasajes*, y que quedó sin publicar.

El lector que se haya familiarizado con los dos resúmenes podría empezar muy sensatamente su estudio del *Libro de los Pasajes* leyendo el legajo N: *Teoría del conocimiento, teoría del progreso*, para a continuación pasar al comienzo de los *Apuntes y materiales*. Su lectura, a su vez, podría limitarse en una primera ocasión a los textos impresos en letra grande, que se ha reservado a las reflexiones de Benjamin y a aquellas citas que comenta de alguna manera, aunque sólo sea de un modo incipiente. Citas sin comentar y apuntes que sólo presentan anotaciones de materiales, datos y hechos sin

ningún tipo de posicionamiento por parte de Benjamin, se imprimen en letra más pequeña²¹. Si el *Libro de los Pasajes* se hubiera concluido, toda separación entre la teoría y el material habría quedado precisamente suprimida; sin embargo, en la forma fragmentaria en que quedó la obra, las reflexiones teóricas de Benjamin adquieren objetivamente el significado de iluminar los materiales con aquella luz que él quería prender en ellos. Por ello hay que insistir tanto más decididamente en que una comprensión cabal de las intenciones de Benjamin sólo puede proporcionarla la lectura de *todas* las anotaciones, incluido el estudio de la última y más remota cita.

²¹ Hay que tener en cuenta que esta distinción en el tamaño de la letra tiene otro significado en las *Primeras anotaciones*: en este caso, se editan en tipo pequeño de letra las anotaciones que fueron tachadas en el manuscrito, y que en su mayoría se trasladaron a los *Apuntes y materiales*.

RESÚMENES

PARÍS, CAPITAL DEL SIGLO XIX

«Las aguas son azules y las plantas rosa; es
dulce mirar la tarde;
se va de paseo. Las grandes damas van de paseo;
tras ellas se pasean pequeñas damas.»

Nguyen-Trong-Hiep, *Paris capitale de la France. Recueil de vers*. [París, capital de Francia. Colección de versos], Hanoi, 1897. Poesía XXV.

I. Fourier o los pasajes

«De esos palacios las columnas mágicas
Muestran al aficionado por todas partes,
Con los objetos que exhiben sus pórticos,
Que la industria es rival de las artes.»

Nouveaux tableaux de Paris [Nuevos cuadros de París],
Paris, 1828, p. 27.

La mayoría de los pasajes de París surgen en el decenio y medio posterior a 1822. La primera condición de su florecimiento es la coyuntura favorable del comercio textil. Empiezan a verse los almacenes de novedades, los primeros establecimientos que almacenan una gran cantidad de mercancías. Son los predecesores de los grandes almacenes. Era el tiempo en el que Balzac escribía: «El gran poema del escaparate canta sus estrofas de colores desde la Madeleine hasta la puerta Saint-Denis». Los pasajes son comercio de mercancías de lujo. En su decoración, el arte entra al servicio del comerciante. Los coetáneos no se cansan de admirarlos. Por más tiempo aún son un centro de atracción para los extranjeros. Una *Guía ilustrada de París* afirma: «Estos pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son galerías cubiertas de cristal y revestidas de mármol que atraviesan edificios enteros, cuyos propietarios se

han unido para tales especulaciones. A ambos lados de estas galerías, que reciben la luz desde arriba, se alinean las tiendas más elegantes, de modo que semejante pasaje es una ciudad, e incluso un mundo en pequeño. Los pasajes son el escenario de la primera iluminación de gas.

La segunda condición para el nacimiento de los pasajes es el comienzo de la construcción en hierro. El Imperio vio en esta técnica una contribución a la renovación del arte edificatorio en el sentido clásico griego. El teórico de la arquitectura Boetticher expresa la convicción general cuando afirma que «en cuanto a las formas artísticas del nuevo sistema, el principio helénico de las formas» tiene que entrar en vigor. El Imperio es el estilo del terrorismo revolucionario, para el que el Estado es un fin en sí mismo. Napoleón conoció tan poco la naturaleza funcional del Estado como instrumento de dominio por parte de la clase burguesa, como los arquitectos de su tiempo la naturaleza funcional del hierro, con el que el principio constructivo ejerce su dominio en la arquitectura. Estos arquitectos levantan vigas como columnas pompeyanas, fábricas como bloques de viviendas, del mismo modo que más adelante las primeras estaciones ferroviarias se basan en chalets. «La construcción adopta el papel del subconsciente.» No menos comienza a imponerse el concepto de ingeniero, que procede de las guerras revolucionarias, iniciándose las disputas entre el constructor y el decorador, entre la Escuela Politécnica y la Escuela de Bellas Artes.

Con el hierro aparece por primera vez en la historia de la arquitectura un material de construcción artificial. Se ve sometido a un desarrollo cuyo ritmo se acelera en el curso del siglo. Recibe el impulso definitivo cuando resulta evidente que la locomotora, probada a finales de los años veinte, sólo es útil sobre raíles de hierro. El raíl viene a ser el primer componente montable de hierro, el precursor de la viga. Se evita el hierro en los edificios de viviendas, y se lo utiliza en los pasajes, en los pabellones de las exposiciones, en las estaciones de tren —construcciones que sirven a fines transitorios—. Al mismo tiempo, se amplía el campo de aplicación del cristal. Sin embargo, los presupuestos sociales para su creciente empleo como material de construcción se dan sólo cien años más tarde. En la *Arquitectura de cristal* (1914) de Scheerbart aparece aún en el contexto de la utopía.

«Cada época sueña la siguiente.»
Michelet, «Avenir! Avenir!» [«¡Porvenir! ¡Porvenir!»]

A la forma del nuevo modo de producción, que al principio aún está dominada por la del antiguo (Marx), le corresponden en la conciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se entrelaza con lo antiguo. Estas imágenes son imágenes desiderativas, y en ellas el colectivo busca tanto superar

como transfigurar la inmadurez del producto social y las carencias del orden social de producción. Junto a ello se destaca en estas imágenes desiderativas el firme esfuerzo por separarse de lo anticuado —lo que en realidad quiere decir: del pasado más reciente—. Estas tendencias remiten la fantasía icónica, que recibió su impulso de lo nuevo, al pasado más remoto. En el sueño en el que, en imágenes, surge ante cada época la siguiente, esta última aparece ligada a elementos de la prehistoria, esto es, de una sociedad sin clases. Sociedad cuyas experiencias, que tienen su depósito en el inconsciente del colectivo, producen, al entremezclarse con lo nuevo, la utopía, que ha dejado su huella en miles de configuraciones de la vida, desde las construcciones permanentes hasta la moda fugaz.

Esta situación se hace reconocible en la utopía de Fourier, que recibe su impulso más poderoso con la aparición de las máquinas. Pero esto no llega a expresarse directamente en sus análisis, que parten de la inmoralidad del comercio y de la falsa moral que entra a su servicio. El falansterio debe devolver a los hombres a aquellas situaciones en las que sobra lo ético. Su organización, enormemente compleja, aparece como una máquina. Los engranajes de las pasiones, la complicada interacción de las pasiones meconicistas con la pasión cobolista, son primitivas analogías de la máquina en el terreno de la psicología. Esta maquinaria humana produce el país de Jauja, la antiquísima imagen desiderativa que ha llenado de vida la utopía de Fourier.

En los pasajes ha visto Fourier el canon arquitectónico del falansterio. Su transformación reaccionaria por Fourier es significativa: mientras que originalmente sirven a fines comerciales, pasan en él a ser viviendas. El falansterio viene a ser una ciudad de pasajes. Fourier establece en el estricto mundo formal del Imperio el idilio irisado del Biedermeier. Su brillo perdura, aun palideciendo, hasta Zola. Éste retoma en *El trabajo* las ideas de Fourier, igual que se había despedido de los pasajes en *Teresa Raquin*. Marx defendió a Fourier frente a Carl Grün, destacando su «colosal visión de los hombres». También dirigió la mirada al humor de Fourier. Y de hecho Jean Paul, en su *levona*, es tan afín al Fourier pedagogo como lo es Scheerbart, en su *Arquitectura de cristal*, al Fourier utópico.

II. Daguerre o los panoramas

«¡Sol, ten cuidado!»
A. J. Wiertz, *Œuvres littéraires* [Obras literarias], París, 1870,
p. 374

Igual que con la construcción en hierro la arquitectura empieza a desprenderse del arte, con los panoramas lo hace la pintura. El punto álgido de

la expansión de los panoramas coincide con la aparición de los pasajes. No se cansaban de hacer de los panoramas, por medio de operaciones técnicas, lugares de una imitación perfecta de la naturaleza. Se buscaba imitar el cambio de la hora del día en el paisaje, la salida de la luna, el estruendo de las cascadas. David aconseja a sus discípulos dibujar del natural en los panoramas. Al buscar producir cambios asombrosamente parecidos en la naturaleza representada, los panoramas anticipan el camino de la fotografía, del cine mudo y del cine sonoro.

Simultánea a los panoramas es una literatura panorámica. *El libro de los ciento uno*, *Los franceses pintados por ellos mismos*, *El diablo en París*, *La gran ciudad* pertenecen a ella. En estos libros se inicia el trabajo literario colectivo para el que en los años treinta Girardin creará un lugar en el folletín. Consisten en bocetos sueltos cuyo cariz anecdótico se corresponde con la plasticidad de los primeros planos de los panoramas, y su contenido informativo, con el fondo pintado de los mismos. Esta literatura también es panorámica socialmente. Por última vez aparece el trabajador, al margen de su clase, como telón de fondo de un idilio.

Los panoramas, que anunciaron una completa transformación de la relación del arte con la técnica, son a la vez expresión de un nuevo sentimiento vital. El habitante de la ciudad, cuya superioridad política sobre el campo se expresa de múltiples maneras en el transcurso del siglo, intenta traer el campo a la ciudad. La ciudad se extiende en los panoramas hasta ser paisaje, como de un modo más sutil hará luego para el *flâneur*. Daguerre es un discípulo del pintor de panoramas Prévost, cuyo establecimiento se encuentra en el pasaje du Panorama. Descripción de los panoramas de Prévost y Daguerre. En 1839 se quema el panorama de Daguerre. En el mismo año da a conocer el invento de la daguerrotipia.

Arago presenta la fotografía en un discurso parlamentario. Señala su lugar en la historia de la técnica. Profetiza sus aplicaciones científicas. Por contra, los artistas comienzan a discutir su valor artístico. La fotografía lleva a la destrucción del gran gremio de los miniaturistas de retratos. Esto no ocurre sólo por causas económicas. La primera fotografía era superior artísticamente al retrato en miniatura. La razón técnica de ello radica en el largo tiempo de exposición, que exige del retratado la mayor concentración. La causa económica radica en la circunstancia de que los primeros fotógrafos pertenecían a la vanguardia, y de ella provenía en gran parte su clientela. El adelanto de Nadar frente a sus colegas de profesión se caracteriza por su proyecto de hacer fotografías en el alcantarillado de París. Con ello se presume por primera vez que el objetivo puede hacer descubrimientos. La fotografía adquiere más importancia cuanto menos se toleran, a la vista de la nueva realidad técnica y social, las intromisiones subjetivas en la información pictórica y gráfica.

La exposición universal de 1855 inaugura por vez primera una sección de "fotografía". En ese mismo año publica Wiertz su gran artículo sobre la fotografía, donde encomienda a ésta el esclarecimiento filosófico de la pintura. Esclarecimiento que, como muestran sus propias pinturas, entendía en sentido político. Wiertz puede considerarse el primero en haber, si no anticipado, si exigido el montaje como utilización políticamente revolucionaria de la fotografía. Con la creciente extensión de los transportes, disminuye el valor informativo de la pintura. Ésta, reaccionando contra la fotografía, empieza a subrayar ante todo los componentes de color. Cuando el impresionismo cede al cubismo, la pintura se ha procurado un amplio dominio en el que la fotografía, de momento, no puede seguirle. Por su parte, la fotografía amplía drásticamente desde mediados de siglo el ámbito de la economía de mercado, en la medida en que pone en él cantidades ilimitadas de figuras, paisajes y acontecimientos que antes o bien no se podían valorar, o bien sólo tenían valor en cuanto imagen para un solo cliente. Para aumentar las ventas, renovó sus objetos con pequeñas transformaciones en la técnica de exposición, que determinan la historia posterior de la fotografía.

III. Grandville o las exposiciones universales

«Si, cuando el mundo entero, de París hasta China,
Oh divino Saint-Simon, profese tu doctrina,
La edad de oro renacerá con todo su esplendor,
Los ríos serán de té, de chocolate;
Los corderos asados brincarán en la flauta,
Y los lucios poco hechos nadarán en el Sena;
Las espinacas vendrán al mundo guisadas,
Con trocitos de pan frito alrededor;
Los árboles darán manzanas en compota,
Y se cosecharán carricoches y botas;
Nevará vino, lloverán pollos,
Y del cielo los patos caerán preparados con nabos.»

Langlé y Vanderburch, *Louis-Bronze et le Saint-Simonien*
[Louis-Bronze y el sansimoniano]. (Teatro del Palais Royal, 27
de febrero de 1832.)

Las exposiciones universales son los lugares de peregrinación hacia el fetiche llamado mercancía. «Europa se ha desplazado para ver mercancías», dice Taine en 1855. A las exposiciones universales preceden las exposiciones nacionales de la industria, celebrándose la primera en 1798, en el Campo de Marte. Surge ésta del deseo de «entreteener a las clases trabajadoras, y se convierte para ellas en una fiesta de emancipación». Los trabajadores, como clientes, están en primer plano.

El marco de la industria de recreo aún no se ha constituido. La fiesta popular lo establece. El discurso de Chaptal a la industria abre esta exposición. Los sansimonianos, que proyectan industrializar todo el planeta, abrazan la idea de las exposiciones universales. Chevalier, la primera autoridad en este nuevo campo, es discípulo de Enfantin y editor del periódico sansimoniano *Globe*. Los sansimonianos previeron el desarrollo de la economía mundial, pero no la lucha de clases. Junto a su participación en las empresas industriales y comerciales a mediados de siglo, está su impotencia ante las preguntas que afectan al proletariado.

Las exposiciones universales ensalzan el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco en el que su valor de uso retrocede. Inauguran una fantasmagoría en la que penetra el hombre para hacerse distraer. La industria de recreo se lo facilita aupándole a la cima de la mercancía. Él se deja llevar por sus manipulaciones al gozar de su alienación respecto de sí mismo y de los demás. La entronización de la mercancía y la brillante diversión que la rodea es el tema secreto del arte de Grandville. A este tema corresponde la dicotomía entre sus componentes utópico y cínico. Su mordacidad en la representación de objetos inertes corresponde a lo que Marx denomina «manías teológicas» de la mercancía. Afectan claramente a la «especialidad» —una denominación que aparece por este tiempo en la industria de lujo—. Bajo la batuta de Grandville, la naturaleza entera se transforma en especialidades. La presenta con el mismo espíritu con el que la publicidad —también ese término aparece entonces— comienza a presentar sus artículos. Acaba en locura.

«Moda: ¡Doña Muerte! ¡Doña Muerte!»
Leopardi, *Dialog zwischen der Mode und dem Tod*
[Diálogo entre la moda y la muerte].

Las exposiciones universales construyen el universo de las mercancías. Las fantasías de Grandville trasladan al universo el carácter mercantil. Lo modernizan. El anillo de Saturno es un balcón de hierro colado desde el que los habitantes de Saturno toman el fresco por las tardes. La contrapartida literaria de estas utopías gráficas está en los libros del naturalista y fourierista Toussein. La moda prescribe el ritual con el que el fetiche mercancía quiere ser adorado. Grandville extiende las aspiraciones de la moda tanto a los objetos de uso cotidiano como al cosmos. Al perseguirla en sus extremos, descubre su naturaleza. La moda está en conflicto con lo orgánico. Ella conecta el cuerpo vivo con el mundo inorgánico. En el viviente percibe su arte los derechos del cadáver. El fetichismo, que sucumbe al *sex-appeal* de lo inorgánico, es su nervio vital. El culto a la mercancía pone a éste al servicio de lo inorgánico.

Con motivo de la exposición universal de 1867, Victor Hugo publica un manifiesto *A los pueblos de Europa*. Antes y de modo más claro, los intereses de éstos habían sido representados por las delegaciones francesas de tra-

bajadores, la primera enviada a la exposición universal de 1851 en Londres; la segunda, formada por 750 representantes, a la de 1862. Ésta tuvo indirectamente su importancia en relación con la fundación por Marx de la Asociación Internacional de Trabajadores. La fantasmagoría de la cultura capitalista alcanza en la exposición universal de 1867 su más deslumbrante despliegue. El Imperio está en la cima de su poder. París se reafirma como capital del lujo y de las modas. Offenbach dicta el ritmo de la vida parisina. La opereta es la irónica utopía de un dominio perenne del capital.

IV. Luis Felipe o el interior

«La cabeza...
Sobre la mesita, como un roncínulo de charca,
Descansa»
Baudelaire, «Une martyre» [«Una mártir»].

Con Luis Felipe, el simple hombre particular entra en el escenario histórico. La ampliación del sistema democrático mediante una nueva ley electoral coincide con la corrupción parlamentaria, organizada por Guizot. Para mantenerla, la clase dominante hace historia, ocupándose de sus negocios. Promueve la construcción del ferrocarril para aumentar su cupo de acciones. Favorece el poder de Luis Felipe en cuanto particular que dirige el negocio. Con la revolución de julio, la burguesía alcanza las metas de 1789 (Marx).

Para el particular, el espacio de la vida aparece por primera vez como opuesto al lugar de trabajo. El primero se constituye en el interior. La oficina es su complemento. El particular, que en la oficina lleva las cuentas de la realidad, exige del interior que le mantenga en sus ilusiones. Esta necesidad es tanto más urgente cuanto que no piensa extender sus reflexiones mercantiles al campo de las reflexiones sociales. Al configurar su entorno privado, reprime a ambas. De ahí surgen las fantasmagorías del interior. Para el particular, el interior representa el universo. En él reúne la distancia y el pasado. Su salón es un palco en el teatro del mundo.

Excursión sobre el *Jugendstil*. La crisis del interior se produce en el cambio de siglo con el *Jugendstil*. De todos modos, el *Jugendstil* parece que implica, a juzgar por su ideología, la culminación del interior. El ensalzamiento del alma solitaria aparece como su meta. El individualismo es su teoría. La casa aparece en Van de Velde como expresión de la personalidad. El ornamento es para esta casa lo que la firma en el cuadro. El verdadero significado del *Jugendstil* no aparece en esta ideología. El *Jugendstil* representa el último intento de fuga de un arte sitiado por la técnica en su torre de marfil. Moviliza todas las fuerzas de la interioridad. Ellas encuentran expresión en el len-

guaje de líneas con carácter de médium, en la flor como símbolo de la naturaleza desnuda y vegetativa, enfrentada a un entorno pertrechado técnicamente. Los nuevos elementos de la construcción en hierro, las formas de las vigas, ocupan al *Jugendstil*. En el ornamento, se esfuerza por volver a ganar estas formas para el arte. El hormigón le abre nuevas posibilidades de modelado artístico en el campo de la arquitectura. Por esta época, el verdadero centro del espacio de la vida se traslada a la oficina. El desrealizado se procura su lugar en el hogar. El arquitecto *Solnefs* hace balance del *Jugendstil*: el intento del individuo por habérselas con la técnica basándose en su interioridad le lleva a la muerte.

«Yo creo... en mí alma: la Cosa.»

Léon Deubel, *Œuvres* [Obras], París, 1929, p. 193.

El interior es el refugio del arte. El coleccionista es el verdadero habitante del interior. Hace del ensalzamiento de las cosas algo suyo. Sobre él recae la tarea de Sísifo de poseer las cosas para quitarles su carácter mercantil. Pero les otorga sólo el valor de quien las aprecia, no el valor de uso. El coleccionista no se sueña solamente en un mundo lejano o pasado, sino también en uno mejor, en el que ciertamente los hombres tampoco disponen de lo que necesitan, como en el mundo cotidiano, pero en el que las cosas quedan libres de la servidumbre de tener que ser útiles.

El interior no es sólo el universo, sino también el estuche del individuo particular. Habitar significa dejar huellas. En el interior, éstas se subrayan. Se inventan multitud de cubiertas, fundas, cajas y estuches en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso más cotidiano. Las huellas del morador también se imprimen en el interior. Surgen las historias de detectives, que persiguen estas huellas. La *Filosofía del mobiliario* de Poe, al igual que sus relatos detectivescos, lo convierten en el primer fisionomista del interior. Los criminales de las primeras novelas de detectives no son ni *gentlemen* ni apaches, sino burgueses particulares.

V. Baudelaire o las calles de París

«Para mí todo se vuelve alegoría.»

Baudelaire, «Le cygne» [«El cisne»].

El ingenio de Baudelaire, que se nutre de la melancolía, es alegórico. Por primera vez París llega a ser, con Baudelaire, objeto de la poesía lírica. Esta poesía no es ningún arte nacional, es más bien la mirada del alegórico que se encuentra con la ciudad, la mirada de quien es extraño. Es la

mirada del *flâneur*, en cuya forma de vida todavía se asoma con un resplandor de reconciliación la futura y desconsolada forma de vida del hombre de la gran ciudad. El *flâneur* está aún en el umbral, tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos ha podido con él todavía. En ninguna de ellas se siente en casa. Busca su asilo en la multitud. Las primeras contribuciones a la fisonomía de la multitud se encuentran en Engels y en Poe. La multitud es el velo a través del cual la ciudad habitual hace un guiño al *flâneur*, como si se tratase de una fantasmagoría. Con la multitud, la ciudad tan pronto es paisaje como habitación. Cosas ambas construidas luego por el gran almacén, que aprovecha la misma *flânerie* para la venta de mercancías. El gran almacén es el último territorio del *flâneur*.

Con el *flâneur*, la intelectualidad se dirige al mercado. Cree ella que para observarlo, cuando en realidad es para encontrar comprador. En esta fase intermedia en la que la intelectualidad aún tiene mecenas pero empieza ya a familiarizarse con el mercado, aparece como bohemia. A su imprecisa posición económica corresponde su imprecisa función política. Se expresa ésta del modo más palmario en los conspiradores profesionales, que pertenecen sin excepción a la bohemia. Su campo de trabajo inicial es el ejército, más tarde la pequeña burguesía, en ocasiones el proletariado. Pero esta capa social ve en los verdaderos guías del proletariado a sus enemigos. El *Manifesto comunista* acaba con su existencia política. La poesía de Baudelaire obtiene su fuerza del *pátibulo* rebelde de esta capa social. Se inclina del lado de los asociales. Su única vida sexual la realiza con la prostituta.

«Facilis descensus Averno.»

Virgilio, *Aeneis* [Eneida]

Es exclusivo de la poesía de Baudelaire que las imágenes de la mujer y de la muerte se mezclan con una tercera, la de París. El París de sus poemas es una ciudad hundida, y más bajo el mar que bajo la tierra. Los elementos ctonios de la ciudad —su génesis topográfica, el antiguo y abandonado lecho de piedra— han dejado sin duda su impronta en él. Sin embargo, lo decisivo en Baudelaire y en su recreación «idílico-fúnebre» de la ciudad es un substrato social moderno. Lo moderno es acento señero de su poesía. Revienta el ideal haciéndolo *spleen* [*Spleen e ideal*]. Pero precisamente la modernidad cita siempre a la prehistoria. Aquí ocurre esto mediante la ambigüedad característica de las relaciones y productos sociales de esta época. La ambigüedad es la presentación plástica de la dialéctica, la ley de la dialéctica en reposo. Reposo que es utopía, y la imagen dialéctica, por tanto, imagen onírica. Semejante imagen presenta la mercancía en última instancia: un fetiche. Semejante imagen presentan los pasajes, que son tanto

casa como calle. Semejante imagen presenta la prostituta, vendedora y mercancía en uno.

«Viaje para conocer mi geografía.»

Nota de un loco. (Marcel Réja, *L'art chez les fous* [El arte en los locos], París, 1907, p. 131.)

El último poema de *Las flores del mal* «El viaje». «¡Oh muerte, viejo capitán, es la hora! ¡Llevemos el ancla! El último viaje del *flâneur*: la muerte. Meta de este viaje: lo nuevo. «(Hasta el fondo de lo Desconocido para encontrar algo Nuevo). Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Es el origen de un brillo imposible de eliminar en las imágenes producidas por el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la falsa conciencia, cuyo agente incansable es la moda. Este brillo de lo nuevo se refleja, como un espejo en otro, en el brillo de lo siempre otra vez igual. El producto de esta reflexión es la fantasmagoría de la «historia cultural», en la que la burguesía degusta su falsa conciencia. El arte, que comienza a dudar de su tarea y deja de ser «inseparable de lo útil» (Baudelaire), tiene que hacer de lo nuevo su más alto valor. El *arbitrator novarum rerum* pasa a ser para él el esnob. Es para el arte lo que el dandi para la moda. Del mismo modo que en el siglo xvii la alegoría pasa a ser el canon de las imágenes dialécticas, así en el siglo xix lo es la Novedad. Junto a los almacenes de novedades aparecen los periódicos. La prensa organiza el mercado de los valores espirituales, que al principio cotizan al alza. Los inconformistas se rebelan ante el hecho de entregar el arte al mercado. Se agrupan en torno al estandarte de el arte por el arte. De este lema surge la idea de la obra de arte total, que intenta impermeabilizar al arte frente al desarrollo de la técnica. La solemnidad con la que se conduce corre pareja con las diversiones que acompañan a la apoteosis de la mercancía. Ambas son abstracciones de la existencia social del hombre. Baudelaire sucumbe a la fascinación de Wagner.

VI. Haussmann o las barricadas

«Soy devoto de lo Bello, del Bien, de las grandes cosas,
De la bella naturaleza que inspira al gran arte,
Ya embruje el oído o encaste la mirada;
Año la primavera en flor: mujeres y rosas.»

Barón Haussmann, *Confession d'un lion devenu vieillard* [Confesión de un león llegado a viejo].

«El universo floral de las decoraciones,
El encanto del paisaje, de la arquitectura,
En fin, el de todo efecto escénico descansa
Solamente en la ley de la perspectiva pura.»

Franz Böhle, *Theater-Katechismus* [Catecismo teatral], Múnich, p. 74.

El ideal urbanístico de Haussmann fueron las perspectivas abiertas a través de largas calles rectas. Corresponde a la tendencia, una y otra vez observable en el siglo xix, de ennoblecer las necesidades técnicas mediante una planificación artística. Los centros del dominio mundano y espiritual de la burguesía encontrarían su apoteosis en el marco de las grandes vías públicas, que se cubrían con una gran lona antes de estar terminadas, para luego descubrirlas como si se tratara de un monumento. La actividad de Haussmann se encuadra en el imperialismo napoleónico. Éste favorece el capitalismo financiero. París vive el florecimiento de la especulación. El juego de la Bolsa hace retroceder los juegos de azar procedentes de la sociedad feudal. Las fantasmagorías del espacio, a las que se entrega el *flâneur*, se corresponden con las fantasmagorías del tiempo, de las que depende el jugador. El juego transforma el tiempo en una droga. Lafargue explica el juego como un simulacro a pequeña escala de los misterios de la situación bursátil. Las expropiaciones de Haussmann avivan la especulación más fraudulenta. La jurisprudencia del tribunal de casación, inspirada por la oposición burguesa y orleanista, eleva el riesgo financiero de la haussmannización.

Haussmann intenta afianzar su dictadura poniendo París bajo un régimen de excepción. Un discurso parlamentario de 1864 expresa su odio hacia la población desarraigada de la gran ciudad. Ésta crece continuamente a causa de sus empresas. El alza de los alquileres arroja al proletariado a los suburbios. Los barrios de París pierden así su fisonomía propia. Surge el cinturón rojo. Haussmann se dio a sí mismo el nombre de «artista demolidor». Se sentía llamado a hacer su trabajo, y lo subraya en sus memorias. Entretanto, vuelve extraña a los parisinos su ciudad. Ya no se sienten en su casa. Comienzan a ser conscientes del carácter inhumano de la gran ciudad. La monumental obra de Maxime Du Camp, *París*, surge gracias a esta conciencia. Las *jeremiadas de un haussmannizado* le dan la forma de un lamento bíblico.

El verdadero objetivo de los trabajos de Haussmann era proteger la ciudad de una guerra civil. Quería acabar para siempre con la posibilidad de levantar barricadas en París. Con tal intención, Luis Felipe ya había introducido los adoquines de madera. Sin embargo, las barricadas tuvieron su papel en la revolución de febrero. Engels se ocupa de la táctica de la lucha de barricadas. Haussmann quiere evitarlas de dos maneras. La anchura de las calles ha de

hacer imposible su construcción, y otras nuevas han de conectar del modo más expedito los cuarteles con los barrios de los trabajadores. Los coetáneos bautizan la empresa con el nombre de «El embellecimiento estratégico».

«Deja que vean, desbaratando la aritmética,
Oh república, esos perversos
Tu gran faz de Medusa
En medio de rojos relámpagos.»

Conción de obreros hacia 1850 [Adolf
Stahr, *Zwei Monate in Paris* [Dos meses en
París], II, Oldenburg, 1851, p. 199.]

La barricada surge de nuevo con la Comuna. Es mejor y más sólida que nunca. Se extiende por los grandes bulevares, alcanzando a menudo la altura de un primer piso, y tras ella se cavan trincheras. Igual que el *Manifiesto comunista* acaba con la época de los conspiradores profesionales, la Comuna acaba con la fantasmagoría que domina los primeros tiempos del proletariado. Con ella se esfuma la apariencia de que la tarea de la revolución proletaria consiste en completar, codo con codo con la burguesía, el trabajo de 1789. Esta ilusión domina el periodo entre 1831 y 1871, desde el levantamiento de Lyon hasta la Comuna. La burguesía jamás participó de este equívoco. Su lucha contra los derechos sociales del proletariado había empezado ya en la gran Revolución, y coincide con el movimiento filantrópico que la disimula, que con Napoleón III experimenta su desarrollo más significativo. Bajo él surge la principal obra de esta corriente: *Los obreros europeos*, de Le Play. Junto a la tapadera filantrópica, la burguesía emprende abiertamente en todo momento la lucha de clases. Ya en 1831 la admite en el *Journal des Débats*: «Todo fabricante vive en su fábrica como los dueños de las plantaciones entre sus esclavos». Si la desgracia de los viejos levantamientos obreros fue que no había una teoría de la revolución para mostrarles el camino, ésa es también, por otra parte, la condición de la pronta energía y del entusiasmo con que emprenden la creación de una nueva sociedad. Este entusiasmo, que alcanza su climax en la Comuna, gana de vez en cuando para el proletariado a los mejores miembros de la burguesía, pero acaba por arrojarlo a los pies de los peores de ellos. Rimbaud y Courbet se declaran partidarios de la Comuna. El incendio de París es el digno fin de la labor destructora de Haussmann.

«Mi buen padre estuvo en París.»
Karl Gutzkow, *Briefe aus
Paris* [Cartas de París], I,
Leipzig, 1842, p. 58.

Balzac fue el primero en hablar de las ruinas de la burguesía. Pero sólo el surrealismo las ha hecho visibles. El desarrollo de las fuerzas productivas arruinó los símbolos desiderativos del pasado siglo antes incluso de que se derrumbaran los monumentos que los representaban. Este desarrollo emancipó en el siglo XIX la creación formal de la tutela del arte, al igual que en el siglo XVI las ciencias se liberaron de la filosofía. El inicio lo marca la arquitectura como una labor de ingeniería. Le sigue la reproducción de la naturaleza como fotografía. La imaginación creativa se prepara a ser práctica como dibujo publicitario. La creación literaria se somete, con el folletín, al montaje. Todos estos productos están a punto de entregarse al mercado como mercancías. Pero vacilan aún en el umbral. De esta época provienen los pasajes y los interiores, los pabellones de las exposiciones y los panoramas. Son posos de un mundo onírico. El aprovechamiento de los elementos oníricos en el despertar es el ejemplo clásico del pensamiento dialéctico. De ahí que el pensamiento dialéctico sea el órgano del despertar histórico. Cada época no sólo sueña la siguiente, sino que se encamina soñando hacia el despertar. Lleva su final consigo y lo despliega —como ya supo ver Hegel— con astucia. Con la conmoción de la economía de mercado empezamos a reconocer los monumentos de la burguesía como ruinas, antes incluso de que se hayan derrumbado.

PARÍS, CAPITAL DEL SIGLO XIX

Resumen

Introducción

«La historia es como Jano, tiene dos caras: ya mire al pasado o al presente, la misma ve.»

Maxime Du Champ, *Paris* [París], VI, p. 315.

El objeto de este libro es una ilusión que fue expresada por Schopenhauer en la fórmula de que para captar la esencia de la historia basta con comparar a Heródoto con la *Presse du Matin*. Es la expresión de la sensación de vértigo característica de la concepción que el siglo pasado se hacía de la historia. Corresponde a un punto de vista que integra el curso del mundo de una serie ilimitada de hechos coagulados en forma de cosas. El residuo característico de esta concepción es lo que se ha llamado «La Historia de la Civilización», que hace el inventario de las formas de vida y de las creaciones de la humanidad punto por punto. Las riquezas así coleccionadas en el estribo de la civilización aparecen en adelante identificadas para siempre. Esta concepción hace poco caso del hecho de que ellas no solamente deben su existencia, sino incluso su transmisión, a un esfuerzo constante de la sociedad, un esfuerzo por el que esas riquezas se encuentran por añadidura extrañamente alteradas. Nuestra investigación se propone mostrar cómo a consecuencia de esta representación cosista de la civilización, las formas de vida nuevas y las nuevas creaciones de base económica y técnica que le debemos al siglo pasado entran en el universo de una fantasmagoría. Esas creaciones sufren esta «iluminación» no sólo de manera teórica, mediante una transposición ideológica, sino en la inmediatez de la presencia sensible. Se manifiestan como fantasmagorías. De ese modo se presentan los «pasajes», primera realización de la construcción con hierro; así se presentan las exposiciones universales, cuyo acoplamiento con las industrias de recreo es significativa; en el mismo orden de fenómenos está la experiencia del *flâneur*, que se abandona a las fantasmagorías del mercado. Estas fantasmagorías del mercado, donde los hombres no aparecen sino bajo aspectos típicos, se corresponden con las del interior, que se encuentran constituidas por la imperiosa propensión del hombre a dejar en las habitaciones que habita la impronta de su existencia individual privada. En cuanto a la fantasmagoría de la propia civilización, tiene su paladín en Haussmann, y su expresión manifiesta en sus transformaciones de París. Sin embargo, este destello y este esplendor del que se rodea así la sociedad productora de mercancías, y el sentimiento ilusorio de su seguridad, no están protegidos de las amenazas; el derrumbamiento del Segundo Imperio y la Comuna de París se lo recuerdan. En la misma época, el adversario más temido de esta sociedad, Blanqui, reveló en su último escrito los rasgos aterradoros de aquella fantasmagoría. En ella la humanidad hace el papel del condenado. Todo lo que ella podrá esperar de nueva se revelará como una

realidad desde siempre presente; y eso nuevo será tan poco capaz de proporcionarle una solución liberadora como lo es una nueva moda de renovar la sociedad. La especulación cósmica de Blanqui lleva consigo la enseñanza de que la humanidad será presa de una angustia mítica en tanto la fantasmagoría ocupe un sitio en ella.

A. Fourier a los pasajes

I

«De esos palacios las columnas mágicas
Muestran al alucinado por todas partes,
Con los objetos que exhiben sus pórticos,
Que la industria es rival de las artes.»

Nouveaux Tableaux de Paris [Nuevos cuadros de París], París, 1828, p. 27.

La mayoría de los pasajes de París fueron construidos en los quince años posteriores a 1822. La primera condición para su desarrollo es el apogeo del comercio textil. Hacen su aparición los almacenes de novedades, los primeros establecimientos que tienen constantemente en depósito una gran cantidad de mercancías. Son los precursores de los grandes almacenes. A esta época aludía Balzac cuando escribía: «El gran poema del escaparate canta sus estrofas de colores desde la Madeleine hasta la puerta Saint-Denis». Los pasajes son centros para el comercio de mercancías de lujo. Con vistas a su decoración, el arte entra al servicio del comerciante. Los coetáneos no se cansan de admirarlos. Durante mucho tiempo seguirán siendo una atracción para los turistas. Una *Guía ilustrada de París* afirma: «Estos pasajes, reciente invención del lujo industrial, son corredores cubiertos de cristal, con los entablamentos de mármol, que atraviesan bloques enteros de edificios, cuyos propietarios se han unido para esa clase de especulación. A ambos lados del pasaje, que recibe la luz desde arriba, se alinean las tiendas más elegantes, de manera que semejante pasaje es una ciudad, e incluso un mundo en miniatura». En los pasajes tuvieron lugar los primeros ensayos de la iluminación a gas.

La segunda condición requerida para el desarrollo de los pasajes la proporciona el comienzo de la construcción metálica. Bajo el Imperio se había considerado esta técnica una contribución a la renovación de la arquitectura en el sentido del clasicismo griego. El teórico de la arquitectura Boetticher expresa la convicción general cuando afirma: «en cuanto a las formas artísticas del nuevo sistema, el estilo helénico» tiene que entrar en vigor. El estilo Imperio es el estilo del terrorismo revolucionario, para el que el Estado es un fin en sí. De igual forma que Napoleón no comprendió la naturaleza funcional del Estado como instrumento de poder para la burguesía, así tampoco los arquitectos de su época comprendieron la naturaleza funcional del hierro, con el que el principio construc-

tivo adquiere preponderancia en la arquitectura. Estos arquitectos construyen pilares a imitación de las columnas pompeyanas, fábricas a imitación de los bloques de viviendas, del mismo modo que más adelante las primeras estaciones ferroviarias adaptaron el aspecto de chalets. La construcción desempeña el papel del subconsciente. No obstante, el concepto de ingeniero, que procede de las guerras revolucionarias, comienza a imponerse, y se produce el inicio de las rivalidades entre el constructor y el decorador, entre la Escuela Politécnica y la Escuela de Bellas Artes. Por primera vez, desde los romanos, aparece un nuevo material de construcción artificial: el hierro. Este va a sufrir una evolución cuyo ritmo va acelerándose en el curso del siglo. Esta recibe un impulso definitivo el día en que se comprueba que la locomotora —objeto de las más diversas tentativas desde los años 1828-1929— sólo funciona con utilidad sobre ralles de hierro. El rail se convierte en la primera pieza montable de hierro, el precursor de la viga. Se evita el empleo del hierro para los inmuebles y se recomienda para los pasajes, los pabellones de las exposiciones y las estaciones de tren, construcciones que apuntan a fines transitorios.

II

«Nada hoy de sorprendente en el hecho de que todo interés de masas, la primera vez que aparece, supere con mucho, en la idea o representación que uno se hace de ella, sus verdaderos límites.»

Marx y Engels, *La Sainte-Famille* [*La Sagrada Familia*].

El más íntimo impulso dado a la utopía fourierista se encuentra en la aparición de las máquinas. El falansterio debía devolver a los hombres a un sistema de relaciones donde la moralidad ya no tiene más cabida. En el Nerón se habría convertido en un miembro más útil para la sociedad que Fenelón. Para ello Fourier no piensa confiar en la virtud, sino en un funcionamiento eficaz de la sociedad, cuyas fuerzas motrices son las pasiones. Mediante los engranajes de las pasiones, mediante la compleja combinación de las pasiones mecanicistas con la pasión cabalista, Fourier se representa la psicología colectiva como si fuera un mecanismo de relojería. La armonía fourierista es el producto necesario de este juego combinado.

Fourier insinúa en el mundo de las austeras formas del Imperio el idilio colorista del estilo de los años treinta. Pone a punto un sistema donde se mezclan los productos de su visión colorista y de su idiosincrasia de las cifras. Las «armonías» de Fourier no pertenecen de ninguna manera a una mística de los números tomada de una tradición cualquiera. Han nacido de hecho directamente de sus propios decretos: elucubraciones de una imaginación organizadora que en él estaba extremadamente desarrollada. De esa manera previó la significación de la cita para el habitante de la ciudad. La jornada de los habitantes del falansterio no se organiza en sus casas, sino en enormes salones semejantes a los vestíbulos de la Bolsa, donde las citas son concertadas por corredores.

En los pasajes Fourier reconoció el canon arquitectónico del falansterio. Es lo que acentúa el carácter «imperio» de su utopía, que el propio Fourier reconoce ingenuamente: «El Estado societario será desde el principio tanto más brillante cuanto más tiempo ha sido diferido. Grecia en la época de los Solón y los Pericles podía ya haberlo emprendido». Los pasajes que originalmente sirvieron a fines comerciales pasan en Fourier a ser viviendas. El falansterio es una ciudad hecha de pasajes. En esta «ciudad en pasajes» la construcción del ingeniero presenta un carácter de fantasmagoría. La «ciudad en pasajes» es un sueño que acariciará la mirada de los parisinos hasta bien entrada la segunda mitad del siglo. Todavía en 1869 las «calles-galería» de Fourier facilitan el trazado de la utopía de Mallin, París en el año 2000. La ciudad adopta allí una estructura que la convierte, con sus almacenes y ses apartamentos, en el decorado ideal para el *fâneur*.

Marx se enfrentó a Carl Grün para defender a Fourier y valorar su «colosal visión del hombre». Consideraba a Fourier el único hombre, junto con Hegel, que había calado la mediocridad primordial del pequeño burgués. A la superación sistemática de este tipo en Hegel le corresponde en Fourier su aniquilación humorística. Uno de los más notables rasgos de la utopía fourierista es que la idea de la explotación de la naturaleza por el hombre, tan generalizada en la época posterior, le es ajena. La técnica se presenta más bien para Fourier como la chispa que prende fuego a la pólvora de la naturaleza. Quizá esté ahí la clave de su extraña idea según la cual el falansterio se propagaría «por explosión». La concepción posterior de la explotación de la naturaleza por el hombre es el reflejo de la explotación efectiva de los hombres por los propietarios de los medios de producción. Si la integración de la técnica en la vida social ha fracasado, la culpa es de esta explotación.

B. Grandville o las exposiciones universales

I

«Si, cuando el mundo entero, de París hasta China,
Oh divino Saint-Simon, profese tu doctrina,
La edad de oro innocerá con todo su esplendor,
Los ríos serán de té, de chocolate;
Los corderos asados brincarán en la llanura,
Y los lucios poco hechos nadarán en el Sena;
Los espinaques vendrán al mundo guisados,
Con trocitos de pan frito alrededor;
Los árboles darán manzanas en compota,
Y se cosecharán carricoches y botas;
Nevará vino, lloverán pollos,
Y del cielo los patos caerán preparados con nabos.»

Langlé y Vanderbuch, *Louis-Bronze et le Saint-Simonien* [Louis-Bronze y el sansimoniano]. (Teatro del Palais Royal, 27 de febrero de 1832.)

Las exposiciones universales son los centros de peregrinación de la mercancía-fetiché. «Europa se ha desplazado para ver mercancías», dice Taine en 1855. Las exposiciones universales tuvieron como precursoras las exposiciones nacionales de la industria, la primera de las cuales tuvo lugar en 1798 en el Campo de Marte. Nació ésta del deseo de «entreteener a las clases trabajadoras, y se convierte para ellas en una fiesta de emancipación». Los trabajadores serán la primera clientela. El marco de la industria de recreo no se ha constituido aún. Este marco lo proporciona la fiesta popular. El célebre discurso de Chaptal a la industria abre esta exposición. Los sansimonianos, que proyectan la industrialización de todo el planeta, se adueñan de la idea de las exposiciones universales. Chevalier, la máxima autoridad en este nuevo campo, es discípulo de Enfantin y redactor del periódico sansimoniano *Le Globe*. Los sansimonianos previeron el desarrollo de la industria mundial; no así la lucha de clases. Por eso, pese a su participación en las empresas industriales y comerciales a mediados de siglo, hay que reconocer su impotencia ante las cuestiones que afectan al proletariado.

Las exposiciones universales idealizan el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco donde su valor de uso pasa a segundo plano. Las exposiciones universales fueron la escuela donde las masas apartadas por la fuerza del consumo se empapan del valor de cambio de las mercancías hasta el punto de identificarse con él: «prohibido tocar los objetos expuestos». Las mercancías dan de ese modo acceso a una fantasmagoría en la que el hombre penetra para dejarse distraer. En el interior de las diversiones, a las que se abandona el individuo en el marco de la industria de recreo, queda siempre un elemento componente de una masa compacta. Esta masa se divierte en los parques de atracciones con sus montañas rusas, sus «tornillazos», sus «orugas», con una actitud muy reaccionaria. Se prepara por esta vía para la servidumbre con la que la propaganda tanto industrial como política deberá poder contar. La entronización de la mercancía y el esplendor de las distracciones que la rodean es el tema secreto del arte de Grandville. De ahí procede la disparidad entre su elemento utópico y su elemento cínico. Sus sutiles artificios en la representación de objetos inertes corresponden a lo que Marx denomina «antropos teológicos» de la mercancía. La expresión concreta se encuentra claramente en la «especialidad» -una denominación de mercancía que aparece por esta época en la industria de lujo-. Las exposiciones universales construyen un mundo hecho de «especialidades». Las fantasías de Grandville hacen lo mismo. Modernizan el universo. El anillo de Saturno se convierte para él en un balcón de hierro forjado donde los habitantes de Saturno toman el fresco a la caída de la tarde. Del mismo modo, un balcón de hierro forjado representaría en la exposición universal el anillo de Saturno, y los que se asoman a él se verían arrastrados a una fantasmagoría donde se sienten transformados en habitantes de Saturno. La vertiente literaria de esta utopía gráfica es la obra del erudito fourierista Toussenet. Toussenet se ocupaba de la sección de ciencias naturales en un periódico de moda. Su zoología sitúa el mundo animal bajo el cetro de la moda. Él considera a la mujer como la mediadora entre el hombre y los animales. De alguna forma ella es la decoradora del mundo animal, el cual a cambio deposita a sus pies su plumaje y sus pieles. «El león no pide nada mejor que dejarse limar las uñas, con tal de que sea una bonita muchacha quien sostenga las tijeras.»

II

«Moda: ¡Dato Muerte! ¡Dato Muerte!»
Leopoldi, *Dialogue entre la mode et la mort* [Diálogo entre la moda y la muerte].

La moda prescribe el rito según el cual el fetiche en que consiste la mercancía pide ser adorado. Grandville extiende su autoridad tanto sobre los objetos de uso corriente como sobre el cosmos. Llevándola hasta sus últimas consecuencias, revela su naturaleza. Ella acopla el cuerpo vivo al mundo inorgánico. Frente al viviente, defiende los derechos del cadáver. El fetichismo, que aparece así sujeto al *sex-appeal* de lo inorgánico, es su nervio vital. Las fantasías de Grandville se corresponden con este espíritu de la moda, como la imagen que de ella trazaría más tarde Apollinaire: «Todas las materias de los múltiples reinos de la naturaleza pueden ahora entrar en la composición de un traje de mujer. He visto un vestido encantador hecho de tapones de corcho... La porcelana, el yeso y la laza han aparecido repentinamente en el arte de la vestimenta... Se hacen zapatos de cristal de Venecia y sombreros de cristal de Baccarat».

C. Luis Felipe o el interior

I

«Yo creo... en mi alma: la Cosa.»
Léon Deubel, *Œuvres* [Obras], París, 1929, p. 193.

Bajo el reinado de Luis Felipe, el individuo particular hace su entrada en la historia. Para el individuo particular el lugar de residencia se encuentra por primera vez en oposición al lugar de trabajo. Aquél viene a constituir el interior; la oficina es su complemento. (Por su parte, éste se distingue claramente del mostrador, que por sus globos, sus cartulinas murales y sus balastradas, se presenta como una supervivencia de formas barrocas anteriores al cuarto de vivienda.) El particular, que en la oficina lleva las cuentas de la realidad, exige del interior que le mantenga en sus ilusiones. Esta necesidad es tanto más urgente cuanto que no piensa insertar una clara conciencia de su función social en los intereses de sus negocios. En la configuración de su entorno privado reprime ambas preocupaciones. De ahí derivan las fantasmagorías del interior; éste, para el particular, representa el universo. En él reúne las regiones lejanas y los recuerdos del pasado. Su salón es un palco en el teatro del mundo.

El interior es el asilo donde se refugia el arte. El coleccionista llega a ser el verdadero ocupante del interior. Convierte en cosa suya la idealización de los objetos. Sobre él recae esta tarea de Sísifo de poseer las cosas para quitarles su carácter de mercancía. Pero él no podría conferirles sino el valor que ellas tienen para el aficionado, en lugar del valor de uso. El colec-

cionista se complace en suscitar un mundo que no es solamente lejano y difunto, sino al mismo tiempo mejor; un mundo en que el hombre está realmente tan desprovisto de lo que necesita como en el mundo real, pero donde las cosas quedan libres de la servidumbre de ser útiles.

II

«La cabeza...

Sobre la mesita, como un ranúnculo de charco,
Descansa.»

Baudelaire, «Une martyre» («Una mártir»).

El interior no es sólo el universo del particular, sino también su estuche. Desde Luis Felipe encontramos en el burgués esta tendencia a resarcirse de la ausencia de huella de la vida privada en la gran ciudad. Intenta encontrar esta compensación entre las cuatro paredes de su piso. Todo sucede como si hubiese convertido en una cuestión de honor no dejar que se pierdan las huellas de sus objetos de uso y de todo lo accesorio. Incansablemente recoge la impronta de multitud de objetos; para sus zapatillas y sus relojes, sus cubiertos y sus paraguas, imagina fundas y estuches. Tiene marcada preferencia por el terciopelo y la felpa, que conservan la impronta de cualquier contacto. En el estilo del Segundo Imperio el apartamento se convierte en una especie de habitáculo. Los vestigios de su habitante se amoldan en el interior. De ahí nace la novela policiaca que se pregunta por esos vestigios y sigue estas pistas. La *Filosofía del mobiliario* y las «novelas de detectives» de Poe lo convierten en el primer fisonomista del interior. Los criminales de las primeras novelas policiacas no son ni *gentlemen* ni apaches, sino simples particulares burgueses (*El gato negro*, *El corazón delator*, *William Wilson*).

III

«Buscar *mí* hogar... fue buscarme ahogar... ¿Dónde está —*mí* hogar? Por él pregunto y busco y busqué, y no lo encontré.»

Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* [Así habló Zaratustra]

La liquidación del interior tuvo lugar en los últimos lustros del siglo a manos del «modern style», pero estaba preparada desde mucho antes. El arte del interior era un arte de género. El «modern style» acaba con el género. Se levanta contra la infatuación del género en nombre de un *mal du siècle*, de una aspiración de brazos siempre abiertos. El «modern style» hace que por primera vez se tomen en cuenta ciertas formas tectónicas. Al mismo tiempo se esfuerza en desprenderlas de sus relaciones funcionales y en presentarlas como constantes naturales: se esfuerza en suma en estilizarlas. Los nuevos elementos de la construcción de tie-

tro y en particular la forma «soporte» retienen la atención del «modern style». En el dominio de la ornamentación, busca integrar esas formas en el arte. El hormigón pone a su disposición nuevas virtualidades en arquitectura. En Van de Velde, la casa se presenta como la expresión plástica de la personalidad. El motivo ornamental desempeña en esta casa el papel de la firma debajo de un cuadro. Se complace en hablar un lenguaje lineal con un carácter propio de los médiums donde la flor, símbolo de la vida vegetativa, se insinúa en las propias líneas de la construcción. (La línea curva del «modern style» hace su aparición desde el título de *Las flores del mal*. Una especie de guirnalda marca el vínculo de *Las flores del mal* pasando por las «almas de las flores» de Odilon Redon, con el «hacer catleya» de Swann.) Tal como Fourier había previsto, el verdadero marco de la vida del ciudadano hoy que buscarlo cada vez más en las oficinas y los centros de negocios. El marco ficticio de su vida se constituye en la casa privada. Así es como *El arquitecto Solness* da cuenta del «modern style»; el intento del individuo de medirse con la técnica apoyándose en su impulso íntimo lo conduce a su pérdida: el arquitecto Solness se mata al caer desde lo alto de su torre.

D. Baudelaire o las calles de París

I

«Para mí todo se vuelve alegoría.»

Baudelaire, «Le Cygne» [«El cisne»].

El genio de Baudelaire, que se nutre de la melancolía, es un genio alegórico. Por primera vez París, con Baudelaire, se convierte en objeto de la poesía lírica. Esta poesía local se opone a cualquier poesía de terruño. La mirada que el genio alegórico lanza sobre la ciudad revela más bien el sentimiento de una profunda alienación. Es la mirada de un *flâneur*, en cuyo género de vida se disimula tras un espejismo benéfico la miseria de los futuros habitantes de nuestras metrópolis. El *flâneur* busca un refugio en la multitud. La multitud es el velo a través del cual la ciudad familiar para el *flâneur* se convierte en fantasmagoría. Esta fantasmagoría, donde ella aparece a veces como un paisaje, a veces como una habitación, parece haber inspirado más tarde el decorado de los grandes almacenes, que ponen de ese modo la misma *flânerie* al servicio de su volumen de negocios. Sea como fuere, los grandes almacenes son el último territorio de la *flânerie*.

En la persona del *flâneur* la inteligencia se familiariza con el mercado. Ella se vuelve a él, creyendo rodearlo; cuando en realidad es para encontrar comprador. En esta fase intermedia en donde la inteligencia aún tiene mecenas, pero en donde comienza ya a plegarse a las exigencias del mercado (en la forma del folletín), concibe la bohemia. A la indeterminación de su posición económica corresponde la ambigüedad de su función política. Ésta se manifiesta muy claramente en la figura del conspirador profesional, que se recluta en la bohemia. Blanqui es el representante más notable de esta categoría. Nadie ha tenido en el siglo XIX una autoridad revolucionaria comparable a la suya. La

imagen de Blanqui atraviesa como un relámpago las *Letanías de Salán*. Lo que no impide que la rebelión de Baudelaire haya conservado siempre el carácter del hombre asociado: ella no tiene salida. La única comunidad sexual en su vida la realizó con una prostituta.

II

«Ningún rasgo distingue, del mismo inferno legado,
A ese gemelo contemporáneo.»

Baudelaire, «Les sept vieillards» [«Los siete viejos»]

El *flâneur* adopta la forma de explorador del mercado. En calidad de tal es al mismo tiempo el explorador de la multitud. La multitud hace nacer en el hombre que se abandona a ella una especie de embriaguez acompañada por ilusiones muy particulares, de manera que, al ver al transeúnte arrastrado por la multitud, él se precia de haberlo clasificado, reconocido en todos los repliegues de su alma, de acuerdo a su apariencia exterior. Las fisiologías contemporáneas abundan en documentos sobre esta singular concepción. La obra de Balzac los proporciona excelentes. Los caracteres típicos reconocidos entre los transeúntes se muestran con tanta evidencia que no podríamos sorprendernos por la curiosidad incitada a captar más allá de ellos la singularidad especial del sujeto. Pero la pesadilla que corresponde a la perspicacia ilusoria del fisiologista del que hemos hablado está en ver cómo esos rasgos distintivos, particulares del sujeto, revelan a su vez no ser más que los elementos constitutivos de un tipo nuevo; de manera que a fin de cuentas la individualidad mejor definida acabaría siendo tal ejemplar de un tipo. Ahí es donde se manifiesta, en el corazón de la *flânerie*, una fantasmagoría angustiosa. Baudelaire la ha desarrollado con vigor en «Los siete viejos». Se trata en este poema de la aparición siete veces reiterada de un viejo de aspecto repelente. El individuo así presentado en su multiplicación como siendo siempre el mismo testimonia la angustia del habitante de la ciudad por no poder ya, a pesar de la realización de sus más excéntricas singularidades, romper el círculo mágico del tipo. Baudelaire califica de infernal el aspecto de esta procesión. Pero lo nuevo que él ha acechado toda su vida no está hecho de otra materia distinta que esta fantasmagoría del «siempre lo mismo». (La prueba que se puede ofrecer de que esta poesía transcribe los sueños de un consumidor de hachís no invalida en absoluto esta interpretación.)

III

«Al fondo de lo Desconocido para encontrar algo nuevo!»
Baudelaire, «Le Voyage» [«El viaje»]

La clave de la forma alegórica en Baudelaire es solidaria de la específica significación que adquiere la mercancía debido a su precio. Al envilecimiento singular de las

cosas a causa de su significación, característica de la alegoría del siglo XVII, le corresponde el envilecimiento singular de las cosas a causa de su precio como mercancía. Este envilecimiento que sufren las cosas debido a que pueden ser tasadas como mercancías se contrapesa en Baudelaire con el valor inestimable de la novedad. La novedad representa aquel absoluto que ya no es accesible a ninguna interpretación ni a ninguna comparación. Ella se convierte en el último atrincheramiento del arte. El último poema de *Las flores del mal* «El viaje». «¡Oh muerte, vieja capitana, es la hora! (Levemos el ancla)» El último viaje del *flâneur* la Muerte. Su meta: lo Nuevo. Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Es el origen de aquella ilusión de la cual la moda es la infatigable proveedora. Que la última línea de resistencia del arte coincidiera con la línea de ataque más adelantada de la mercancía es algo que debió de permanecer oculto para Baudelaire.

Spleen e ideal. En el título de este primer ciclo de *Las flores del mal* la palabra extranjera más vieja de la lengua francesa fue emparejada con la más reciente. Para Baudelaire no hay contradicción entre los dos conceptos. Reconoce en el *spleen* la última de las transformaciones del ideal, mientras que el ideal le parece que es la primera de las expresiones del *spleen*. En este título, donde lo sorprendentemente nuevo se le presenta al lector como algo «sorprendentemente antiguo», Baudelaire le dio la forma más vigorosa a su concepto de lo moderno. Toda su teoría del arte tiene como eje la «belleza moderna», y piensa que el criterio de la modernidad consiste en estar marcada con el sello de la fatalidad de ser un día la antigüedad, y en revelarlo a quien es testigo de su nacimiento. Ésa es la quintaesencia de lo imprevisto que Baudelaire considera una cualidad inalienable de lo bello. El propio rostro de la modernidad nos fulmina con una mirada inmemorial. Semejante a la mirada de la Medusa para los griegos.

E. Haussmann o las barricadas

I

«Soy devoto de lo Bueno, del Bien, de las grandes cosas,
De la bella naturaleza que inspira al gran arte,
Yo embrujo el oído o encanto la mirada;
Amo la primavera en flor; mujeres y rosas.»

Barón Haussmann, *Confession d'un lion devenu vieux*
[*Confesión de un león llegado a viejo*].

La actividad de Haussmann se incorpora al imperialismo napoleónico, que favorece el capitalismo financiero. En París la especulación está en su apogeo. Las expropiaciones de Haussmann suscitan una especulación que roza la estafa. Las sentencias de la Corte de Casación inspiradas por la oposición burguesa y orleanista aumentan los ries-

gos financieros de la haussmannización. Haussmann intenta dar un apoyo sólido a su dictadura situando a París bajo un régimen de excepción. En 1864 da rienda suelta a su odio contra la población inestable de las grandes ciudades en un discurso a la Cámara. Esta población aumenta de manera constante a causa de sus empresas. La subida de los alquileres echa al proletariado a los suburbios. Así los barrios de París pierden su fisonomía propia. Se constituye el «cinturón rojo». Haussmann se dio a sí mismo el título de «artista demolidor». Se sentía con vocación para la obra que había emprendido; y subraya este hecho en sus memorias. Los mercados centrales pasan por ser la construcción más lograda de Haussmann y esto es ya un síntoma interesante. Se decía de la Cité, cuna de la ciudad, que tras el paso de Haussmann sólo quedaban en ella una iglesia, un hospital, un edificio público y un cuartel. Hugo y Mérimée dan a entender hasta qué punto las transformaciones de Haussmann les parecían a los parisinos un monumento del despotismo napoleónico. Los habitantes de la ciudad ya no se sentían en casa; comienzan a tomar conciencia del carácter inhumano de la gran ciudad. La obra monumental de Maxime du Camp, *París*, le debe su existencia a esta toma de conciencia. Los aguafuertes de Meryon (hacia 1850) toman la máscara mortuoria del viejo París.

El verdadero objetivo de los trabajos de Haussmann era asegurarse contra la eventualidad de una guerra civil. Quería hacer imposible para siempre la construcción de barricadas en las calles de París. Persiguiendo el mismo objetivo, Luis Felipe ya había introducido los pavimentos de madera. Sin embargo, las barricadas habían desempeñado un papel considerable en la revolución de febrero. Engels se ocupó de los problemas de táctica en los combates de barricadas. Haussmann busca prevenirlos de dos maneras. La longitud de las calles hará imposible su construcción, y nuevas vías enlazarán en línea recta los cuarteles con los barrios obreros. Los cofreones bautizaron su empresa: «El embellecimiento estratégico».

II

«El universo floral de las decoraciones,
El encanto del paisaje, de la arquitectura,
En fin, el de todo efecto escénico descansa
Solamente en la ley de la perspectiva pura.»

Franz Böhle, *Theater-Katechismus* [Catecismo teatral], Múnich, p. 74.

El ideal urbanístico de Haussmann eran las perspectivas sobre las que se abren largas hileras de calles. Este ideal corresponde a la tendencia, habitual en el siglo XIX, a ennoblecer las necesidades técnicas mediante pseudofines artísticos. Los templos del poder espiritual y mundano de la burguesía debían encontrar su apoteosis en el marco de las hileras de calles. Estas perspectivas se disimulaban antes de la inauguración con

una lona que se levantaba como se descubre un monumento, y la vista se abría entonces sobre una iglesia, una estación, una estatua ecuestre o algún otro símbolo de civilización. En la haussmannización de París la fantasmagoría se hizo piedra. Como está destinada a una especie de perennidad, deja entrever al mismo tiempo su carácter firme. La Avenida de l'Opéra, que, según la expresión maliciosa de la época, abre la perspectiva de la portería del Hôtel du Louvre, deja ver con qué poco se contentaba la megalomanía del prefecto.

III

«Deja que vean, desbaratando la aritmética,
Oh República, esas perversas
Tu gran faz de Medusa
En medio de rojos relámpagos.»

Pierre Dupont, *Chant des Ouvriers* [Canto de los obreros].

La Comuna resucita la barricada. Es más sólida y está mejor concebida que nunca. Atranca los grandes bulevares, alcanzando a menudo la altura de un primer piso y ocultando las trincheras que ella resguarda. Igual que el *Manifiesto comunista* cierra la época de los conspiradores profesionales, la Comuna pone término a la fantasmagoría que domina las primeras aspiraciones del proletariado. Con ella se esfuma la ilusión de que la tarea de la revolución proletaria consiste en completar, en estrecha colaboración con la burguesía, la obra de 1789. Esto quimero había marcado el periodo entre 1831 y 1871, desde los levantamientos de Lyon hasta la Comuna. La burguesía jamás participó de este equívoco. Su lucha contra los derechos sociales del proletariado es tan vieja como la gran revolución. Coincide con el movimiento filantrópico que la oculta y que con Napoleón III tuvo su plena expansión. Bajo su gobierno nació la obra monumental de esta corriente: el libro de Le Play, *Obreros europeos*.

Junto a la posición abierta de la filantropía, la burguesía ha asumido siempre la posición encubierta de la lucha de clases. Ya en 1831 reconoce en el *Journal des Débats*: «Todo fabricante vive en su fábrica como los dueños de las plantaciones entre sus esclavos». Y si fue fatal para los viejos levantamientos obreros que ninguna teoría de la revolución les mostrase el camino, esa es también, por otra parte, la condición necesaria de la pronta energía y del entusiasmo con que emprenden la realización de una nueva sociedad. Este entusiasmo, que alcanza su paroxismo en la Comuna, ganó en ocasiones para la causa obrera a los mejores elementos de la burguesía, pero llevó finalmente a los obreros a sucumbir ante los más viles de ellos. Rimbaud y Courbet se pusieron de parte de la Comuna. El incendio de París es la digna terminación de la obra de destrucción del barón Haussmann.

Conclusión

«Hombres del siglo XIX, la hora de nuestras apariciones está para siempre fijada, y siempre nos llama a los mismos.»

Auguste Blanqui, *L'Éternité par les Astres* [La eternidad por los astros], París, 1872, pp. 74-75.

Durante la Comuna Blanqui estuvo prisionero en el Fort du Taureau. Ahí escribe su *La eternidad por los astros*. Este libro culmina la constelación de las fantasmagorías del siglo mediante una última fantasmagoría, de carácter cósmico, que contiene implícitamente la crítica más acerba de todas. Las ingenuas reflexiones de un autodidacta, que constituyen la parte principal de este escrito, abren el camino de una especulación que inflige al impulso revolucionario del autor un cruel desmentido. La concepción del universo que Blanqui desarrolla en aquel libro, y cuyos datos toma de las ciencias naturales mecánicas, resulta ser una visión infernal. Es además el complemento de esta sociedad cuyo triunfo sobre él mismo Blanqui se vio obligado a reconocer al final de su vida. La ironía de este sistema de ideas, ironía oculta sin duda para el propio autor, consiste en que la horrorosa requisitoria que pronuncia contra la sociedad adquiere la forma de una sumisión sin reservas al resultado. Este escrito presenta la idea del eterno retorno de las cosas diez años antes que el *Zaratustra*; de una manera apenas menos patética y con una fuerza extrema de alucinación.

No tiene nada de triunfal y deja más bien una sensación de opresión. Blanqui se preocupa por trazar una imagen del progreso que -inmemorial antigüedad que se pavonea dentro de una pompa de última novedad- se revela como la fantasmagoría de la historia misma. He aquí el pasaje esencial:

«El universo entero está compuesto de sistemas estelares. Para crearlos, la naturaleza sólo tiene cien cuerpos simples a su disposición. Pese al prodigioso partido que ella sabe sacar de sus recursos y a la cifra incalculable de combinaciones que permiten en su fecundidad, el resultado es necesariamente un número finito, como el de los propios elementos, y para llenar la extensión, la naturaleza debe repetir hasta el infinito cada una de sus combinaciones originales o tipos. Todo astro, sea cual fuere, existe un número infinito de veces en el tiempo y en el espacio, no solamente bajo uno de sus aspectos, sino tal como se encuentra en cada uno de los segundos de su duración, desde el nacimiento hasta la muerte... La Tierra es uno de esos astros. Cualquier ser humano es, por tanto, eterno en cada uno de los segundos de su existencia. Lo que escribo en este momento en un calabozo del Fort du Taureau lo he escrito y lo escribiré durante la eternidad, sobre una mesa, con una pluma, con estas ropas, en circunstancias completamente semejantes. Y así para todos... El número de nuestros sosias es infinito en el tiempo y en el espacio. En conciencia, no se puede apenas exigir más. Estos sosias lo son en carne y hueso, e incluso en pantalón y gabán, en mirriñaque y en moño. No son fantasmas, sino la actualidad eternizada. Y éste es, no obstante, un gran defecto: no hay pro-

greso... Lo que llamamos progreso está encerrado entre cuatro paredes en cada tierra y se desvanece con ella. Siempre y en todas partes, en el campo terrestre, el mismo drama, la misma decoración, en el mismo angosto escenario, una humanidad ruidosa, engreída con su grandeza, creyéndose el universo y viviendo en su prisión como en una inmensidad, para hundirse enseguida con el globo que ha llevado con el más profundo desdén, el fardo de su orgullo. La misma monotonía, el mismo inmovilismo en los astros extranjeros. El universo se repite sin fin y pisa sin moverse del sitio. La eternidad representa imperturbablemente en el infinito las mismas funciones.»

Esta resignación sin esperanza es la última palabra del gran revolucionario. El siglo no supo responder a las nuevas virtualidades técnicas con un orden social nuevo. Y por eso la última palabra se ha quedado en los embaucadores truchimanes de lo antiguo y lo nuevo, que están en el corazón de estas fantasmagorías. El mundo dominado por sus fantasmagorías es -para servirnos de una expresión de Baudelaire- la modernidad. La visión de Blanqui hace entrar en la modernidad -cuyos heraldos parecen los siete viejos- el universo entero. Finalmente la novedad le aparece como el atributo de lo que pertenece al bando de la condenación eterna. Lo mismo sucede en un vodevil un poco anterior, *Cielo e Infierno*: los castigos del infierno tienen la traza de última novedad en todo tiempo, de «penas eternas y siempre nuevas». Los hombres del siglo XIX a los que Blanqui se dirige como a apariciones han salido de esta región.

APUNTES
Y MATERIALES

(Índice)

A	Pasajes, álmocenes de novedad(es), dependientes.....	69
B	Moda.....	91
C	París arcaico, catacumbas, demoliciones, ocaso de París.....	109
D	El tedio, eterno retorno.....	127
E	Hausmannización, lucha de barricadas.....	147
F	Construcción en hierro.....	173
G	Exposiciones, publicidad, Grandville.....	191
H	El coleccionista.....	221
I	El interior, la huella.....	231
J	Baudelaire.....	247
K	Ciudad y arquitectura oníricas, ensoñaciones utópicas, nihilism(o) antropológico, Jung.....	393
L	Arquitectura onírica, museo, termas.....	411
M	El <i>flâneur</i>	421
N	Teoría del conocimiento, teoría del progreso.....	459
O	Prostitución, juego.....	491
P	Las calles de París.....	515
Q	Panorama.....	541
R	Espejos.....	551
S	Pintura, <i>Jugendstil</i> , novedad.....	557
T	Sistemas de iluminación.....	577
U	Saint-Simon, ferrocarriles.....	587
V	Conspiraciones, camaradería.....	617
W	Fourier.....	633
X	Marx.....	663
Y	La fotografía.....	683
Z	El muñeco, el autómatas.....	701
a	Movimiento social.....	707
b	Daumier.....	747
c		
d	Historia de la literatura, Hugo.....	751
e		

f		
g	La Bolsa, Historia económica.....	781
h		
i	Técnica de la reproducción, litografía.....	787
k	La Comuna.....	789
l	El Sena, el París más antiguo.....	795
m	Ociosidad.....	799
n		
o		
p	Materialismo antropológico, Historia de las sectas.....	807
q		
r	La Escuela Politécnica.....	817
s		
t		
u		
v		
w		

A

[PASAJES, ALMACENES DE NOVEDAD(ES), DEPENDIENTES]

«De esos palacios las columnas mágicas
Al adiccionado muestran por todas partes,
Con los objetos que exhiben sus pórticos,
Que la industria es rival de las artes.»

Canción nueva, cit. en *Nouveaux tableaux de Paris ou observations sur les mœurs et usages des Parisiens au commencement du XIX^e siècle* [Nuevos cuadros de París u observaciones sobre usos y costumbres de los parisinos a comienzos del siglo XIX], I, París, 1828, p. 27.

«Se venden los Cuerpos, las voces, la inmensa opulencia
incuestionable, lo que nunca se venderá.»
Rimbaud

«Al hablar de los bulevares del interior», dice la *Guía ilustrada de París* —todo un retrato de la ciudad del Sena y de sus alrededores por el año 1852—, «mencionamos varias veces los pasajes, que desembocan en ellos. Estos pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son galerías cubiertas de cristal y revestidas de mármol que atraviesan edificios enteros, cuyos propietarios se han unido para tales especulaciones. A ambos lados de estas galerías, que reciben la luz desde arriba, se alinean las tiendas más elegantes, de modo que un pasaje semejante es una ciudad, e incluso un mundo en pequeño ■ *Flâneur* ■, en el que el comprador ávido encontrará todo lo que necesita. Ante un chubasco repentino, se convierten en el refugio de todos los que se han visto sorprendidos, ofreciendo un paseo seguro, aunque angosto, del que también los vendedores sacan provecho». ■ *Meteorología* ■

Esta cita es el *locus classicus* para toda exposición de los pasajes, pues a partir de ella no sólo se derivan las divagaciones sobre el *flâneur* y la meteorología, sino también lo que se puede decir sobre el modo de construcción de los pasajes en el aspecto económico y arquitectónico.

[A 1, 1]

Nombres de almacenes de novedades: la fille d'honneur / La Vestale / Le page inconstant / Le masque de fer / Le petit chaperon rouge / La petite Nanette / la chaumière allemande / Au mamelouk / Au coin de la rue. Nombres que en su mayor parte proceden de vodeviles famosos. ■ Mitología ■ Un guantero: Au cidevant jeune homme; un conltero: Aux armes de Werther. «El nombre del joyero figura sobre la puerta de la tienda en grandes letras recubiertas con engañosas imitaciones de piedras preciosas.» Eduard Krolloff, *Schilderungen aus Paris* [Descripciones de París], II, Hamburgo, 1839, p. 73: «En la galería Véro-Dodat hay una tienda de comestibles sobre cuya puerta se lee el letrero "Gastronomie cosmopolite", y cada una de sus letras está compuesta del modo más extraño por becasas, faisanes, liebres, astas de ciervo, bogavantes, peces, álsines, etc.» Krolloff, *Descripciones de París*, II, p. 75. ■ Grandville ■

[A 1, 2]

Al prosperar el negocio, el propietario compraba género para una semana, trasladándose al entresuelo para aumentar el espacio donde almacenar sus mercancías. Así es como la tienda se convirtió en almacén.

[A 1, 3]

Era el tiempo en que Balzac pudo escribir: «El gran poema del escaparate canta sus estrofas de colores desde la Madeleine hasta la puerta Saint-Denis». Le diable à Paris [El diablo en París], París, 1846, II, p. 91 [Balzac, *Les boulevards de Paris* [Los bulevares de París]].

[A 1, 4]

«El día en que Especialidad fue descubierta por Su Majestad la Industria, reina de Francia y de algunos lugares circuecinos, ese día, se dice, Mercurio, dios especial de los comerciantes y de muchas otras especialidades sociales, golpeó tres veces con su caduceo en el frontón de la Bolsa, y juró por las barbas de Proserpina que la palabra le parecía preciosa.» ■ Mitología ■ Por lo demás, el término sólo se usa al principio para mercancías de lujo. La grande ville, Nouveau tableau de Paris [La gran ciudad, Nuevo cuadro de París], II, París, 1844, p. 57 [Marc Fournier, *Les spécialités parisiennes* [Las especialidades parisinas]].

[A 1, 5]

«Las calles estrechas que rodean la Ópera, y los peligros a los que se exponían los peatones al salir de ese espectáculo asediado siempre por coches, dieron en 1821, a una compañía de especuladores, la idea de utilizar una parte de las construcciones que separaban el nuevo teatro del bulevar. / Este proyecto, al tiempo que se convirtió en una fuente de riquezas para sus autores, significó una inmensa mejora para el público. / En efecto, por medio de un pequeño pasaje estrecho, construido de madera y cubierto, se comunica a la misma altura y con toda seguridad el vestíbulo de la Ópera con esas galerías, y desde ahí con la calle... Por encima del entablamiento de pilastros dóricas que dividen los almacenes se elevan dos pisos de apartamentos, y por debajo de esos apartamentos, y a lo largo de todas las galerías, reinan grandes cristalerías.» J. A. Dulaure, *Histoire physique, civile et morale de Paris depuis 1821 jusqu'à nos jours* [Historia física, civil y moral de París desde 1821 hasta nuestros días], II, París, 1835, pp. 28-29.

[A 1, 6]

Hasta 1870, los carruajes fueron los dueños de la calle. Apenas se podía caminar por las estrechas aceras, y por eso la *flânerie* se realizaba con preferencia en los pasajes, que ofrecían protección contra el tiempo y el tráfico. «Nuestras calles más amplias y nuestros aceras más espaciosas han vuelto fácil la dulce flânerie, imposible para nuestros padres en otro sitio que no fueran los pasajes.» ■ Flâneur ■ Edmond Beaupaire, *Paris d'hier et d'aujourd'hui*. La chronique des rues [París de ayer y de hoy. La crónica de las calles], París, 1900, p. 67.

[A 1 a, 1]

Nombres de pasajes: pasaje des Panoramas, pasaje Véro-Dodat, pasaje du Désir [que antiguamente conducía a un lugar galante], pasaje Colbert, pasaje Vivienne, pasaje du Pont-Neuf, pasaje du Caire, pasaje de la Réunion, pasaje de l'Opéra, pasaje de la Trinité, pasaje du Cheval-Blanc, pasaje Pressière (¿Bessières?), pasaje du Bois de Boulogne, pasaje Grosse-Tête. (El pasaje des Panoramas se llamó antes pasaje Mirès.)

[A 1 a, 2]

El pasaje Véro-Dodat [construido entre las calles de Bouloy y Grenelle-Saint-Honoré] «le debe su nombre a dos ricos charcuteros, señores Véro y Dodot, que emprendieron en 1823 su perforación así como las inmensas construcciones que dependen de él; la que hizo que se dijera, en su tiempo, que ese pasaje era un bello pedazo de arte preso entre dos barrios». J. A. Dulaure, *Histoire physique, civile et morale de Paris depuis 1821 jusqu'à nos jours*, II, París, 1835, p. 34.

[A 1 a, 3]

El pasaje Véro-Dodat tenía el pavimento de mármol. La Rachel vivió en él una temporada.

[A 1 a, 4]

Galería Colbert, n.º 26: «Allí, tras la apariencia de una guantero, brillaba una belleza accesible, aunque, en materia de juventud, sólo tenía en cuenta la suya; ella imponía a los más favorecidos que se ocuparon de los adornos de los que esperaba una fortuna... A esta joven y bella mujer tras el cristal la llamaban Lobsol; pero la filosofía habría perdido todo el tiempo que corriera en su búsqueda. Su criada vendía los guantes; ella lo requería.» ■ Muñecas ■ Prostitutas ■ Lefeuve, *Les anciennes maisons de Paris* [Las antiguas casas de París], IV, (París, 1875), p. 70.

[A 1 a, 5]

Cour du Commerce: «Con corderos se hizo allí una primera experiencia de la guillotina, instrumento cuyo inventor residía a la vez en la cour du Commerce y en la calle de l'Anceime-Comédie». Lefeuve, *Las antiguas casas de París*, IV, p. 148.

[A 1 a, 6]

«El pasaje du Caire, cuya principal industria era la impresión litográfica, habría debido iluminarse electivamente cuando Napoleón III suprimió el sello obligatorio para las circulares de comercio; esta emancipación enriqueció el pasaje, que se lo agradeció mediante gastos de embellecimiento. Hasta ese momento, cuando llovía había que tener los paraguas abiertos en sus galerías, que en muchas partes carecían de cubierta de cristal.» Lefeuve, *Las antiguas casas de París*, II, p. 233. ■ Construcciones oníricas ■ Meteorología ■ (Ornamentación egipcia)

[A 1 a, 7]

Callejón sin salida Maubert, hasta hace poco d'Amboise. En los n.ºs 4 y 6 vivió hacia 1756 una preparadora de veneno, junto con sus dos ayudantas. Un día amanecieron todas muertas por haber respirado gas venenoso.

[A 1 a, 8]

Años precursores con Luis XVIII. Con los letrados teatrales de los almacenes de novedades, el arte se pone al servicio del comerciante. [A 1 a, 9]

«Después del pasaje des Panoramas, que se remontaba al año 1800 y cuya reputación mundana estaba asentada, encontramos, como ejemplo, la galería abierta en 1826 por los charcuteros Véro y Dodot, y que está representada en una litografía de Arnout de 1832. Desde 1800, hay que esperar hasta 1822 para encontrar un nuevo pasaje: entre esta fecha y 1834 se escalona la construcción de la mayoría de estas vías tan particulares, de las que las más importantes están agrupadas entre la calle Croix-des-Petits-Champs al sur, la calle de la Grange-Batelière al norte, el boulevard de Sebastopol al este y la calle Ventadour al oeste.» Marcel Poëte, *Une vie de Cité* [Una vida de ciudad], París, 1925, pp. 373-374. [A 1 a, 10]

Tiendas del pasaje des Panoramas: Restaurante Véron, sala de lectura, comerciante de música, Marqués, comerciantes de vinos, boneteros, mercaderes, sastres, zapateros, boneteros, liberos de caricatura, Théâtre des Variétés. Frente a esto, el pasaje Vivienne era el respetable. Allí no había ninguna tienda de lujo.

■ Construcciones oníricas: el pasaje como nave de iglesia con capillas laterales. ■ [A 2, 1]

Se hablaba del «genio de los jacobinos y de los industriales», todo junto, pero también se atribuían a Luis Felipe estas palabras: Alabado sea Dios y mis tiendas también. Los pasajes como templos del capital mercantil. [A 2, 2]

El último pasaje de París, en los Campos Elíseos, erigido por un rey de las perlas americano, ya no fue negocio. ■ Decadencia ■ [A 2, 3]

«Hacia finales del antiguo régimen hubo en París intentos de bazar y de tiendas que vendían a precio fijo. En la Restauración y bajo el reinado de Luis Felipe se habían fundado algunos grandes almacenes de novedades, como Le Diable boiteux, Les Deux Magots, Le Petit Matelot o Pigmalion; pero esos almacenes eran muy inferiores comparados con los establecimientos actuales. La era de los grandes almacenes en realidad sólo data del Segundo Imperio. Han adquirido un desarrollo muy grande desde 1870 y continúan desarrollándose.» E. Levasseur, *Histoire du commerce de la France* [Historia del comercio de Francia], II, París, 1912, p. 449. [A 2, 4]

¿Los pasajes como origen de los grandes almacenes? De los almacenes mencionados arriba, ¿cuáles estaban en los pasajes? [A 2, 5]

El régimen de las especialidades ofrece —dicho sea de paso— la clave histórico-materialista para el auge (cuando no el nacimiento) de la pintura de género en los años cuarenta del pasado siglo. Con la creciente participación de la burguesía en el arte, junto con su escaso conocimiento inicial sobre él, éste se distinguió, de acuerdo con ello, por los temas, por lo representado, y surgieron como géneros claramente definidos las escenas históricas, la pintura de animales, las escenas de niños, las imágenes de la vida de los monjes, de la familia y de la aldea. ■ Fotografía ■ [A 2, 6]

¿Hay que investigar la influencia de la actividad comercial en Lautréamont y en Rimbaud? [A 2, 7]

«Otra característica, a partir sobre todo del Directorio (¿tal parecer, hasta 1830 aprox.), será la ligereza de los tejidos; durante los fríos más intensos, sólo muy raramente se verán aparecer forros de piel y acolchoados cálidos (?). A riesgo de dejarse ahí la piel, las mujeres se vestirán como si ya no existieran los rigores del invierno, como si, repentinamente, la naturaleza se hubiera transformado en un eterno paraíso.» Grand-Carteret, *Les élégances de la toilette* [Las elegancias del arreglo personal], París, p. XXXIV. [A 2, 8]

También entonces el teatro imponía el vocabulario en cuestiones de moda. Sombreros a la Tarare, a la Théodore, a la Figaro, a la Gran Sacerdotisa, a la Ifigenia, a la Calprenade, a la Victoria. La misma necesidad que busca el origen de lo real en el ballet se traiciona cuando —hacia 1830— un periódico se da el nombre de *El silfo*. ■ Moda ■ [A 2, 9]

Alexandre Dumas en una velada en casa de la princesa Mathilde. Los versos aluden a Napoleón III.

«En sus fastos imperiales
Tío y sobrino son iguales;
El tío tomaba capitales;
El sobrino toma nuestros capitales.»

Le siguió un silencio glacial. Recogido en las *Mémoires* [Memorias] del conde Horacio de Viel-Castel *sur le règne de Napoléon III* [sobre el reinado de Napoleón III], II, París, 1883, p. 185. [A 2, 10]

«La Coulisse representaba la continuidad de la vida de la Bolsa. Aquí nunca cesaba el trabajo, y casi nunca llegaba la noche. Cuando se cerró Tortoni, la Colonne se dirigió a los bulevares adyacentes, agitando sin cesar, sobre todo ante el pasaje de l'Opéra.» Julius Rodenberg, *Paris bei Sonnenschein und Lampenlicht* [París a la luz del sol y a la luz de las lámparas], Leipzig, 1867, p. 97. [A 2, 11]

Especulación en las acciones del ferrocarril bajo Luis Felipe. [A 2, 12]

«Y de la misma procedencia la saber, de la casa Rothschild es Mirès, el admirable orador que sólo tiene que hablar para convencer a sus creyentes de que la pérdida es ganancia —cuyo nombre a pesar de todo fue borrado del “pasaje Mirès” tras su escandaloso proceso, para transformarse en el “pasaje del Príncipe” (con los famosos salones-comedores Peters)—» Rodenberg, *Paris a la luz del sol y a la luz de las lámparas*, Leipzig, 1867, p. 98. [A 2 a, 1]

Grito de los vendedores callejeros del boletín de la Bolsa: en caso de alza, «lo subido de la Bolsa». En caso de baja, («)las variaciones de la Bolsa». El término «baja» estaba policialmente prohibido. [A 2 a, 2]

Por su importancia para los negocios de la Coulisse, el pasaje de l'Opéra se puede comparar a la Kranzlerdecke. Argot de los bolsistas («)en los días que precedieron al estallido de la guerra alemana [1866]: la renta al 3 por 100 se llamaba “Alfonsino”, el crédito hipotecario... “el gran Ernesto”, la renta italiana...

«el pobre Victor», el crédito mobiliario... «el pequeño Jules» (v). Según Rodenberg, (Leipzig, 1867), p. 100.

[A 2 a, 5]

Precio de la comisión de un agente de cambio: desde 2.000.000 (sic) hasta 1.400.000 francos.

[A 2 a, 4]

«los pasajes, que casi todos datan de la Restauración.» Théodore Muret, *L'histoire par le théâtre* [La historia a través del teatro], II, París, 1865, p. 300.

[A 2 a, 5]

Algo sobre Antes, durante y después, por Scribe y Rougemont. Estrenó el 28 de junio de 1828. La primera parte de la trilogía representa la sociedad del Antiguo Régimen, la segunda, la época del Terror, la tercera se desarrolla en la sociedad de la Restauración. El protagonista, el general, pasa a ser en tiempos de paz un industrial y un gran fabricante. «La manufactura reemplaza aquí, en grado extremo, al campo que cultivaba el Soldado-Labrador. El elogio de la industria fue casi tan cantado en el vodevil de la Restauración como el de los guerreros y los laureles. La clase burguesa, en sus diferentes grados, se situaba frente a la clase noble: la fortuna adquirida mediante el trabajo se oponía al blasón secular, a los torneos del viejo casón. Este tercer estado, convertido en la potencia dominante, tenía, a su vez, sus aduladores.» Théodore Muret, *La historia a través del teatro*, II, p. 306.

[A 2 a, 6]

Las Galeries de Bois «que desaparecieron entre 1828 y 1829 para hacer sitio a la galería d'Orléans, estaban formadas por una triple línea de tiendas poco lujosas, y consistían en dos calles paralelas, cubiertas con tela y madera, con algunas vidrieras para proporcionar luz. Se andaba por ellas sencillamente sobre tierra baldía, que los fuertes chaparrones a veces transformaban en fango. Pues bien, venían de todas partes para apretujarse a este lugar que era realmente magnífico, entre esos filas de tiendas que parecerían tenderetes comparados con las que vinieron después. Esas tiendas estaban ocupadas principalmente por dos tipos de industria, cada uno de los cuales tenía una clase de atractivo. Había necesariamente modistas, que trabajaban sobre grandes taburetes vueltos hacia el exterior, sin que ningún cristal las separara, y sus semblantes despiertos no suponían, para algunos paseantes, el menor de los atractivos del lugar. Además, las Galeries de Bois eran el centro de la nueva librería.» Théodore Muret, *La historia a través del teatro*, II, pp. 225-226.

[A 2 a, 7]

Julius Rodenberg sobre la pequeña sala de lectura en el pasaje de l'Opéra: «Qué acogedora se me presenta en el recuerdo esta pequeña cámara en penumbra, con sus altas filas de libros, sus mesas verdes, su encargado pelirrojo (un gran amante de los libros, que siempre estaba leyendo novelas en lugar de servirlas a otros), sus periódicos alemanes, que alegraban el corazón del alemán cada mañana (con excepción de la *Kölnische Zeitung*, que aparecía por término medio sólo una vez cada diez días). Y si acaso había novedades en París, éste era el lugar donde enterarse, aquí es donde las escuchábamos. Apenas en un susurro (pues el pelirrojo está muy pendiente de que nadie le moleste, ni a él ni a los demás), pasaban de los labios al oído, de la pluma apenas rumorosa al papel, del pupitre al buzón más próximo. La buena señora de la oficina tiene una sonrisa amable para todos, cartas y sobres para los correspondientes: el primer correo ha salido, Colonia y Augsburgo tienen ya sus noticias; y ahora —¡as doce!— a la taberna.» Rodenberg, *París a la luz del sol y a la luz de las lámparas*, I (e) (p) (g), 1867, pp. 6-7.

[A 2 a, 8]

«El pasaje du Caire recuerda mucho, en más pequeño, al pasaje du Saumon, que existía antiguamente en la calle Montmartre, en el emplazamiento de la actual calle Bachaumont.» Paul Léautaud, «Vieux Paris» [«Viejo París»], *Mercure de France* [1927], p. 503 [15 de octubre].

[A 3, 1]

«Tiendas modelo antiguo, ocupadas por comercios que sólo se ven allí, rematadas por un pequeño entresuelo a la antigua, con vestianas que llevan, cada una, el número correspondiente a cada tienda. De vez en cuando hay una puerta, que conduce a un pasillo al final del cual hay una pequeña escalera que lleva a esos entresuelos. En el tirador de una de aquellas puertas, este rótulo, a mano:

si evita
los portazos
al cerrar la puerta,
el obrero que trabaja al lado
le estará muy agradecido.»

[A 3, 2]

Se cita otro letrero en la misma obra (Léautaud, «Vieux Paris» [«Viejo París»], *Mercure de France* [1927], pp. 502-503):

ÁNGELA
en el 1^{er} piso a la derecha

[A 3, 3]

«Docks à bon marché»: antiguo nombre para grandes almacenes. Giedion, *Bauen in Frankreich* [La arquitectura en Francia], (Leipzig/Berlin, 1928), p. 31.

[A 3, 4]

Transformación del pequeño almacén de los pasajes en el gran almacén. Principio del gran almacén: «Los pisos forman un único espacio. Se pueden «abarcas, por decirlo así, con una sola mirada». Giedion, *La arquitectura en Francia*, p. 34.

[A 3, 5]

Giedion (*La arquitectura en Francia*, p. 35) muestra en la edificación de «Printemps» (1881-1889) cómo el principio fundamental «Acoger a la multitud y retenerla seduciéndola» (*Science et l'industrie* [Ciencia e industria], 1925, n.º 143, p. 6) conduce a formaciones arquitectónicas decadentes. [Función del capital mercantil]

[A 3, 6]

«Incluso las mujeres, a las que les está prohibida la entrada en la Bolsa, se reúnen en la puerta para buscar indicaciones de cotización y darles sus órdenes a los corredores a través de la verja.» La transformación de París bajo el Segundo Imperio (Autores: Poëte, Clouzot, Henriot), (París, 1910), con motivo de la Exposición de la Biblioteca y de los trabajos de historia, p. 66.

[A 3, 7]

«No tengo especialidad», escribió el famoso chatarrero Frémín, «el hombre de la cabeza gris», en el letrero de su chatarrería en la plaza des Abbesses. Aquí aflora de nuevo, en los trastos viejos, la vieja fisonomía del comercio, que empezó a ser reprimida en las primeras décadas del siglo pasado por el dominio de la especialidad. «Au philosophe» llamó el propietario a este «Gran Taller de demoliciones» —¡qué derribo y demolición del estoicismo!—. «Atención, no mire la hoja al revés» figuraba en sus carteles. Y también: «No compre nada a la luz de la luna».

[A 3, 8]

Al parecer, se fumó en los pasajes antes de que fuera algo normal en la calle. «Aún tengo algo que decir sobre la vida en los pasajes como lugar preferido de paseantes y fumadores, el refugio de todos los pequeños oficios imaginables. En todo pasaje hay al menos un salón de limpieza. En una estancia tan elegante como lo permite su función, los señores se sientan en un alto estrado y leen confortablemente el periódico mientras les cepillan bien el polvo del traje y de las botas.» Ferdinand von Gall, *Paris und seine Salons* [París y sus salones], II, (Oldenburg, 1845), pp. 22-23.

[A 3, 9]

Un primer invernadero —espacio acristalado con parterres, emparrados y manantiales, en parte subterráneos— en el lugar donde, en 1864, en el jardín del Palais Royal (¿y quizá aún hoy?), estaba el estanque. Erigido en 1788.

[A 3, 10]

«Los primeros almacenes de novedades datan del final de la Restauración: les Vêpres siciennes, le Solitaire, la Fille mal gardée, le Soldat Laboureur, les Deux Magots, le Petit Saint-Thomas, le Gagne-Denier.» Dubech-D'Espezel, *Histoire de Paris* [Historia de París], París, 1926, p. 360.

[A 3, 11]

«En 1820 se abrieron... los pasajes Violet y de los deux Pavillons. Estos pasajes eran uno de las novedades de la época. Eran galerías cubiertas, debidas a la iniciativa privada, donde se instalaban tiendas que prosperaron gracias a la moda. El más famoso fue el pasaje des Panoramas, que estuvo de moda de 1823 a 1831. El domingo, decía Musset, el tumulto "Está en los Panoramas o en los bulevares". Fue igualmente la iniciativa privada la que creó, un poco al azar, las "cités", calles cortas o callejones sin salida edificadas a escote por un sindicato de profesionales.» Lucien Dubech, Pierre D'Espezel, *Histoire de Paris*, París, 1926, pp. 355-356.

[A 3 a, 1]

En 1825 apertura de los «pasajes Dauphine, Saucède, Choiseul» y de la cité Bergère. «En 1827... los pasajes Colbert, Crussol, de l'Industrie... 1828 vio abrir... los pasajes Brady y des Gravilliers y comenzar la galería d'Orléans en el Palais-Royal, en la plaza de las galerías de madera que ardieron aquel año.» Dubech-D'Espezel, *Histoire de Paris*, pp. 357-358.

[A 3 a, 2]

«El predecesor de los grandes almacenes, la Ville de Paris, apareció en el 174 de la calle Montmartre en 1843.» Dubech-D'Espezel, *Histoire de Paris*, p. 389.

[A 3 a, 3]

«Los chaparrones no me dejaban en paz, y durante uno de ellos me metí en un pasaje. Estas calles completamente cubiertas de cristal, que a menudo atraviesan bloques enteros en varias ramificaciones, ofreciendo así buenos atajos, se prodigaban por doquier. En parte

están construidas con gran elegancia, y cuando hace mal tiempo, o bien por la tarde, con luz natural, proporcionan paseos muy concurridos a lo largo de sus resplandecientes tiendas en fila.» Eduard Devrient, *Briefe aus Paris* [Cartas de París], Berlín, 1840, p. 34.

[A 3 a, 4]

«Calle-Galería. La calle-galería de una lalange es la habitación principal del palacio de armonía, del que no se puede tener ninguna idea en civilización. Caldeada en invierno, se refresca en verano. Las calles-galería internas en peristilo continuo están situadas en el primer piso del palacio de la lalange [la galería del Louvre se puede considerar un modelo].» Cit. en Fourier, *Théorie de l'unité universelle* [Teoría de la unidad universal], 1822, p. 462, y *Le nouveau monde industriel et sociétaire* [El nuevo mundo industrial y societario], 1829, pp. 69, 125, 272. E. Silberling, *Dictionnaire de sociologie phalarstérienne* [Diccionario de sociología lalansteriano], París, 1911, p. 386. Al respecto: «Galería. Galerías cubiertas y caldeadas comunican los diversos cuerpos de vivienda de un lalansterio formando en él calles-galería.» Cit. en Fourier, *Théorie mixte, ou spéculative, et synthèse routinière de l'association* [Teoría mixta, o especulativa, y síntesis rutinaria de la asociación], p. 14; E. Silberling, loc. cit., pp. 197-198.

[A 3 a, 5]

El pasaje du Caire estaba al lado del antiguo poño de Monipodio. Construido en 1799 sobre el primitivo huerto de las Hijas de Dios.

[A 3 a, 6]

Comercio y tráfico son los dos componentes de la calle. Pero resulta que el segundo ha desaparecido en los pasajes; su tráfico es rudimentario. Es sólo calle ávida de comercio, que únicamente se presta a despertar los apetitos. Porque en esta calle los jugos dejan de fluir, la mercancía prolifera en sus márgenes descomponiéndose en fantásticas combinaciones, como los tejidos en las úlceras. El *flâneur* sabotea el tráfico. Tampoco es un comprador. Es mercancía.

[A 3 a, 7]

Por primera vez en la historia, con el nacimiento de los grandes almacenes los consumidores comienzan a sentirse como masa. (Antes sólo se lo enseñaba la carestía.) Con ello aumenta extraordinariamente el elemento circense y espectacular del comercio.

[A 4, 1]

Con la producción de artículos de masas llega el concepto de especialidad. Su relación con el de originalidad ha de ser investigada.

[A 4, 2]

«Reconozco que el comercio del Palais-Royal tuvo su época crítica; pero creo que no hay que atribuirlo a la ausencia de mujeres públicas, sino a la apertura de nuevos pasajes, y al crecimiento y embellecimiento de muchos otros: citará las de l'Opéra, du Grand-Cerf, du Saumon, de Véro-Dodat, de l'orme, de Choiseul y des Panoramas.» F. F. A. Béraud, *Les filles publiques de Paris et la police qui les régit* [Las mujeres públicas de París y la policía que las dirige], I, París y Leipzig, 1839, p. 205.

[A 4, 3]

«No sé si el comercio del Palais-Royal sufrió verdaderamente con la ausencia de mujeres de vida alegre; pero lo cierto es que allí el pudor público ha aumentado mucho... Me parece, por lo demás, que las mujeres notables van gustosas a hacer sus compras a los almacenes de las gale-

rios...; eso debe de ser una ventajosa compensación para los comerciantes; porque cuando el Palais-Royal estaba invadido por un enjambre de prostitutas casi desnudas, las miradas de la gente se dirigían hacia ellas, y este espectáculo no les convenía precisamente a ellas, que eran las que hacían prosperar el comercio local; unos ya estaban aménados a causa de sus desórdenes, y otros, cediendo a la incitación del libertinaje, no pensaban en absoluto en comprar cosas, ni siquiera aquello que necesitaban más urgentemente. Creo poder afirmar... que, en ese tiempo de tolerancia desmesurada, muchas tiendas del Palais-Royal estaban cerradas y que en otras eran raros los compradores; así pues, el comercio no prosperaba, y sería más verdadero decir que en esta época su estancamiento procedía más bien de la libre circulación de las mujeres públicas, que achacarlo hoy a su ausencia, que ha reunido en las galerías y en el jardín de ese palacio a numerosos paseantes más favorables para los comerciantes que las prostitutas o los libertinos.» F. F. A. Béraud, *Las mujeres públicas de París*, I, París y Leipzig, 1839, pp. 207-209.

[A 4, 4]

«Los cafés se llenan
De gourmets y fumadores,
Los teatros se abarrotan
De alegres espectadores.
Los pasajes hormiguean
De curiosos y aficionados,
Y los timadores se agitan
Tras los flâneurs.»

Ennery y Lemoine, «La noche de París», cit. en H. Gourdon de Genouillac, *Les refrains de la rue de 1830 à 1870* [Los estribillos callejeros de 1830 a 1870], París, 1879, pp. 46-47. Comparar con el «Crepúsculo vespertino» de Baudelaire.

[A 4 a, 1]

«Y aquellos... que no pueden pagarse un alojamiento para pasar la noche? Sencillamente, duermen donde encuentran sitio: en los pasajes, en los soportales, en cualquier rincón donde la policía o el propietario les dejen dormir en paz.» Friedrich Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* [La situación de la clase trabajadora en Inglaterra], Leipzig, 1848, p. 46 («Las grandes ciudades»).

[A 4 a, 2]

«En todas las tiendas, como de uniforme, el mostrador de roble está adornado con piezas falsas de cualquier metal y de cualquier formato, despiadadamente clavadas allí mismo, como aves de presa en un escudo, garantía ineluctable de la escrupulosa legalidad del comerciante.» Nadar, *Quand j'étais photographe* [Cuando era fotógrafo], París, (1900), p. 294 («1830 y alrededores»).

[A 4 a, 3]

Fourier sobre las calles-galería: «Esta facilidad para comunicar por todas partes, al abrigo de las inclemencias del aire, para ir durante la escarcha al bañe, al espectáculo con ropa ligera, con zapatos de calor, sin sufrir ni el frío, ni el calor, es de un encanto tan nuevo, que él solo bastaría para hacer detestables nuestras villas y castillos a quienquiera que hubiere pasado un día de invierno en un lansterio. Si este edificio se empleara en civilización, ya sólo la comodidad de comunicaciones resguardadas y templadas por las estufas o los ventiladores le daría un valor enorme. Sus alquileres... se buscarían por el doble del precio de los de otro edificio.» E. Poisson, *Fourier* [Anthologie] [Fourier, Antología], París, 1932, p. 144.

[A 4 a, 4]

«Las calles-galería son un método de comunicación interna que bastaría, él solo, para hacer que fueran desdénados los palacios y las hermosas ciudades de civilización... El rey de Francia es uno de los primeros monarcas de civilización; él no tiene pórtico en su palacio de las Tullerías. El rey, la reina, la familia real, ya suban al coche o desciendan de él, se ven obligados a mojarse como pequeños burgueses que llaman al coche de punto ante su tienda. En caso de que llueva, se encontrará sin duda con muchos lacayos y muchos cortesanos para sostener un paraguas sobre el príncipe...; pero se sigue careciendo de pórtico y de abrigo, no se está resguardado... Pasemos a la descripción de las calles-galería, que son uno de los más preciosos encantos de un Palacio de Armonía... La falange no tiene calle exterior o vía descubierta expuesta a las inclemencias del aire; todos los bloques del edificio nominal pueden recorrerse por una amplia galería, que se erige en el primer piso y en todos los cuerpos de edificios; en los extremos de esta vía hay pasillos sobre columnas, o subterráneos adornados, que proporcionan en todas las partes y dependencias del Palacio una comunicación abrigada, elegante y templada en cualquier estación del año gracias a estufas o ventiladores... La calle galería o "Peristilo continuo" está situada en el primer piso. No puede adoptarse a la planta baja, que hay que atravesar en coche por arcadas en diversos puntos... Las calles-galería de una Falange no reciben la luz desde los dos lados; están adheridas a cada uno de los cuerpos del edificio; todos estos cuerpos tienen una doble fila de habitaciones, de las cuales una fila recibe luz del campo y la otra de la calle-galería. Ésta debe tener la altura completa de los tres pisos que desde un lado reciben luz desde ella... La planta baja contiene en algunos puntos salas públicas y cocinas, cuya altura absorbe el entresuelo. En ellas se disponen unas trampillas cada cierto espacio por las que se suben los bufets a las salas del primer piso. Esta abertura será muy útil en los días de fiesta y para los travesías de caravanas y legiones, que no habrían cabido en las salas públicas o Seristerios, y que comerán en una doble hilera de mesas en la calle-galería. Hay que evitar situar en la planta baja todas las salas de relaciones públicas, y esto por dos razones. La primera es que en la planta baja hay que disponer el alojamiento de los patriarcas, en la parte inferior, y de los niños en el entresuelo. La segunda es que hay que aislar habitualmente a los niños de las relaciones no industriales de la edad madura.» Poisson, *Fourier*, Antología, París, 1932, pp. 139-144.

[A 5]

«Si, ¡oh! del Tibet conocéis la potencia.
Implacable enemigo de la alta inocencia,
Apenas ha aparecido y ya arrastra a la vez
A la mujer del empleado, o la hija del burgués,
A la mojoneta severa y a la fría coqueta;
Es para los amantes señal de conquista,
No es obligado desafiarse su poder;
La verdadera vergüenza es no tenerlo;
Y su tejido, desafiando el chiste que circula,
En sus pliegues debilita los trozos del ridículo;
Uno diría al verlo que es un talismán vencedor;
Da cabida a los espíritus, subyuga el corazón;
Para él, llegar es vencer, y triunfar aparecer;
Reina conquistando, como soberano, como señor,
Y calificando su caracol de inútil fardo,
El Amor de un cachemir formó su diadema.»

Édouard [d'Anglemont], *Le Cachemir* [El Cochemir], comedia en un acto y en verso. Representada por primera vez en París, en el Teatro Real del Odéon, el 16 de diciembre de 1826, París, 1827, p. 30. [A 5 a, 1]

Delvaux sobre Chodruc-Duclos: «Hizo, bajo el reinado de Luis Felipe, que nada le debía, lo que había hecho bajo el reinado de Carlos X, que sí le debía algo... Sus huesos aspiran más tiempo a pudrirse que su nombre a borrarse de la memoria de los hombres». Alfred Delvaux, *Les lions du jour* [Los leones del día], París, 1867, pp. 28-29. [A 5 a, 2]

«No fue sino poco después de la expedición de Egipto cuando se pensó, en Francia, en extender el uso de los preciosos tejidos de cachemir, que una mujer, griega de nacimiento, introdujo en París. M. Ternaux... concibió el admirable proyecto de naturalizar en Francia las cabras del Indostán. Después... ¡cuántos obreros que formar, oficios que establecer, para luchar con ventaja contra productos cuya celebridad procede de hace tantos siglos! Nuestros fabricantes empiezan a triunfar... sobre la prevención de las mujeres contra los chales franceses... Se ha conseguido que olviden por un instante los ridículos dibujos de los hindúes, reproduciendo felizmente el estallido y la brillantez de las flores de nuestros ariates. Hay un libro donde se tratan todos estos temas interesantes con un estilo lleno de interés y elegancia. La historia de los chales, por M. Rey, aunque está dedicada a los fabricantes de chales de París, cautivará la atención de las mujeres de París... Este libro contribuirá sin duda, al mismo tiempo que las magníficas producciones de su autor, a disipar el apasionamiento que les inspira a los franceses el trabajo de las extranjeras. M. Rey, fabricante de chales de lana, de cachemir, etc.,... expuso muchos cachemires, cuyos precios se elevan desde 170 hasta 500 francos. Le debemos, entre otros perfeccionamientos... la graciosa imitación de flores naturales, para reemplazar las extravagantes palmeras de Oriente. Nuestros elogios serían demasiado débiles, después de la estima..., después de los honorables signos de distinción que ese fabricante-literato le debe a sus largas investigaciones y a su talento; nos basta con nombrarlo.» Chenoué y H. D., *Notice sur l'exposition des produits de l'industrie et des arts qui a lieu à Douai en 1827* [Noticia acerca de la exposición de los productos de la industria y de los artes que tiene lugar en Douai en 1827], Douai, 1827, pp. 24-25. [A 6, 1]

Después de 1850: «Durante esos años se crean los Grandes Almacenes: Le Bon Marché, Le Louvre, La Belle Jardinière. La cifra de negocios del "Bon Marché", en 1852, era solamente de 450.000 francos; en 1869 ascendió a 21 millones». Gisela Freund, *La photographie du point de vue sociologique* [La fotografía desde el punto de vista sociológico], (M(ano)scr(ito) 85/86). Según Lavis, Historia de Francia. [A 6, 2]

«Los impresores... se habían adjudicado, a finales del siglo XVIII, un vasto empleo... El pasaje du Caire y sus alrededores... Pero, con el crecimiento de París, los impresores se dispersaron por toda la ciudad... ¡Ay! Cuántos impresores, hoy trabajadores envilecidos por el espíritu de la especulación, deberían recordar que... entre la calle St-Denis y el patio de Monopodia existe todavía una larga galería alumbrada donde yacen olvidadas sus verdaderos penates.» Édouard Foucaud, *Paris inventeur* [París inventor], París, 1844, p. 154. [A 6, 3]

Descripción del pasaje du Saumon «que, mediante tres escalones de piedra, se abría a la calle Montorgueil. Era un corredor estrecho decorado con pilas que soportaban una vidriera a dos aguas, ensuciada con las basuras arrojadas desde las casas vecinas. A la entrada, el distintivo:

un salmón de hierro blanco indicaba la calidad dominante del lugar; en el aire flotaba un olor a pescado... y también un olor a ajo. Y es que aquí el Sur desembarcado en París se daba cita... A través de las puertas de las tiendas se percibían oscuros cuchitriles donde a veces un mueble de caoba, el mueble clásico de la época, conseguía enganchar un rayo de luz; más lejos un cafetín completamente nublado por el humo de las pipas, un almacén de artículos coloniales que dejaban filtrar un curioso perfume herbáceo, a especias y frutos exóticos, una sala de baile abierta a los bailarines los domingos y las tardes laborables; y por último la sala de lectura del señor Cecherini, que ofrecía a los clientes sus periódicos y sus libros». J. Lucas-Dubreton, *L'affaire Albaut ou Louis-Philippe traqué* [El asunto Albaut o Luis Felipe acorralado] (1836), París, 1927, pp. 114-115. [A 6 a, 1]

El pasaje du Saumon fue escenario —durante los disturbios en el entierro del general Lamarque el 5 de junio de 1832— de una lucha de barricadas en la que 200 trabajadores se alzaron contra las tropas. [A 6 a, 2]

«Martín: El comercio, ¿ve usted, señor?... ¡es el rey del mundo! — Desgenais: Estoy de acuerdo con usted, señor Martín; pero el rey no es suficiente; se necesitan súbditos. ¡Pues bueno!, la pintura, la escultura, la música... — Martín: Se necesita un poco de eso... y... ya también he favorecido las artes; por ejemplo, en mi último establecimiento, el Café de France; tenía muchas pinturas, temas alegóricos... Además, por las tardes, dejaba entrar a los músicos...; y, en fin, si le invitase a venir a mi casa... vería bajo mi peristilo dos grandes estatuas apenas vestidas, con un farol cada una en la cabeza. — Desgenais: ¿Un farol? — Martín: Yo sólo comprendo así la escultura, porque sirve para algo... porque todas esas estatuas, con una pierna o un brazo al aire, ¿para qué sirven, si ni siquiera se han dispuesto en ellas conductos para el gas... para qué? — Théodore Barrière, *Les Parisiens* [Los parisinos], París, 1855 [Teatro du Vaudeville, 28 diciembre 1854], p. 26. [La obra se desarrolla en 1839.] [A 6 a, 3]

Hubo un pasaje du Désir. [A 6 a, 4]

Chodruc-Duclos —una figura secundaria del Palais Royal—. Era monárquico, antiguo luchador en la Vendée, y tenía motivos para quejarse a Carlos X por desagradecimiento. Protestó exhibiéndose en andrajos y dejándose barba. [A 6 a, 5]

Sobre un grabado que representa la fachada de una tienda en el pasaje Véro-Dodat: «No es posible alabar lo suficiente este adorno, la pureza de sus perfiles, el efecto pintoresco y brillante que producen los globos que sirven para la iluminación de gas y que están situados entre los capiteles de dos pilas emparejadas que limitan cada tienda, y cuya separación está decorada con una luna reflejante». S(ola) d(e) las E(stampas). [A 7, 1]

En el número 32 del pasaje Brady se encontraba la tintorería química Maison Donnier. Era famosa por sus «dalleres inmersos», por su «considerable persona» (conocido). En un grabado contemporáneo se ve el establecimiento de dos plantas, coronado por pequeñas buhardillas; se ve a las muchachas —en gran número— a través de las ventanas; de los plafones, cuelga la colada. [A 7, 2]

Grabado del Imperio: «La danza del chal en las tres sultanías». S(ola) d(e) las E(stampas). [A 7, 3]

Planta y alzado del pasaje de la calle Hauteville, n.º 36, en negro, azul y rosa, del año 1856, en papel timbrado. Se dibuja también un hotel que iría allí. En negrita «Propiedad para alquilar». S(ala) d(e) las E(stampas); cfr. ilustración 4). [A 7, 4]

Los primeros grandes almacenes parecen inspirarse en los bazares orientales. En los grabados se ve, en cualquier caso, (cómo) en 1880 estaba de moda cubrir de alfombras la balaustrada de los pisos que daban al patio interior. Así en el almacén «Ville de Saint-Denis». S(ala) d(e) las E(stampas). [A 7, 5]

«El pasaje de l'Opéra, con sus dos galerías, llamadas del Reloj y del Barómetro... La apertura de la Ópera de la calle Le Peletier, en 1821, lo puso de moda, y, en 1825, la duquesa de Berry vino en persona a inaugurar un "Europam", en la galería del Barómetro... Las modistillas de la Restauración bailaban en el Baile d'Idalie, instalado en el subsuelo. Más tarde, un café llamado "Divan de l'Opéra" se estableció en el pasaje... En el pasaje de l'Opéra era de notar también el aseo Caron, la editorial de música Marguerite, el pastelero Rollet y por último la perfumera de la Ópera... Añadamos... Lemonnier "artista del cabello", es decir, fabricante de sellos de pañuelos, relicarios o artículos funerarios hechos con cabello.» Paul D'Ariste, *La vie et le monde du boulevard* (1830-1870) [La vida y el mundo del boulevard (1830-1870)], París, (1930), pp. 14-16. [A 7, 6]

«El pasaje des Panoramas, llamado así en recuerdo de dos vistas panorámicas que se alzaban a cada lado de su entrada y que desaparecieron en 1831.» Paul D'Ariste, *La vida y el mundo del boulevard*, París, p. 14. [A 7, 7]

La bella apoteosis de Michelet sobre «la maravilla del chal hindú» en el capítulo del arte hindú de su *Biblia de la humanidad*, París, 1864. [A 7 a, 1]

«El Yehuda ben Halevy,
Dijo ella, está suficiente
Y dignamente protegido en un
Bello estuche de cartón

Con elegantes arabescos
Chinos, como las lindas
Bomboneras de Marquis
En el pasaje Panorama.»

Heinrich Heine, *Hebraische Melodien* [Melodías hebreas], Jehuda ben Halevy 4, libro III del Romancero (cit. en carta de Wiesengrund). [A 7 a, 2]

letreros. A la moda del jeroglífico siguió la de las alusiones literarias y bélicas. «Si una erupción de la colina de Montmartre viniera a tragarse París, como el Vesubio se tragó Pompeya, después de mil quinientos años se podría recuperar a partir de nuestros letreros la historia de nuestros triunfos militares y la de nuestra literatura.» Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* [Lo que se ve en las calles de París], París, 1858, p. 286 («Letreros y carteles»). [A 7 a, 3]

Chaptal en el discurso sobre el registro de los nombres en la industria: «Que no se diga que el consumidor al comprar sabrá distinguir adecuadamente las diferen-

tes calidades de un tejido; no, Señores, el consumidor no puede apreciarlos; él sólo juzga lo que cae bajo los sentidos: gustan el ojo y el tacto para pronunciarse acerca de la solidez de los colores, para determinar con precisión el grado de finura de un tejido y la naturaleza y bondad de los aprestos?». Chaptal, «Rapport au nom d'une commission spéciale chargée de l'examen du projet de loi relatif aux altérations et suppositions de noms sur les produits fabriqués» [Informe en nombre de una comisión especial encargada del examen del proyecto de ley relativo a las alteraciones y suposiciones de nombres en los productos fabricados]. [Cámara de los Pares de Francia, Sesión de 1824, 17 de julio de 1824], p. 5. La importancia del crédito aumenta conforme se especializa el conocimiento de las mercancías. [A 7 a, 4]

«Qué diría yo ahora de este bolsín que, no contento con una sesión ilegal de dos horas en la Bolsa, todavía daba no hace mucho dos representaciones al día, en plena calle, en el boulevard des Italiens, delante del pasaje de l'Opéra, donde una masa compacta de quinientos a seiscientos jugadores se amontonaban pesadamente a «molque de cuarenta o cincuenta comedores sin título, hablando en voz baja como conspiradores, mientras dos agentes de policía los empujaban por detrás para obligarlos a circular, como se empuja a los corderos gordos y fatigados camino del matadero.» M. J. Ducos (de Grondin), *Comment on se ruine à la Bourse* [Cómo se arruina uno en la Bolsa], París, 1858, p. 19. [A 7 a, 5]

En el 271 de la calle Saint-Martin, en el pasaje du Cheval rouge, tuvo lugar el asesinato de Lacenaire. [A 7 a, 6]

letrero: «l'épéscie». [A 7 a, 7]

De A los habitantes de las calles Beauregard, Bourbon-Villeneuve, du Caire y de la Cour des Miracles. Proyecto de dos pasajes cubiertos que van de la plaza du Caire a la calle Beauregard, que desembocan enfrente de la calle Sainte-Barbe y ponen en comunicación la calle Bourbon-Villeneuve con la calle Hauteville: «Señores, desde hace mucho tiempo nos venimos preocupando por el futuro de este barrio, sufriendo viendo que las propiedades cercanas al boulevard están muy lejos del valor que deberían tener; este estado de cosas cambiaría si se abrieran vías de comunicación, y como es imposible hacer calles en este entorno, a causa de la diferencia demasiado grande del nivel del suelo, y como el único proyecto practicable es el que tenemos el honor de someteros, esperamos, señores, que en calidad de propietarios... tengan ustedes a bien honrarnos con su concurso y con su adhesión... Cada adherente entregará 5 francos por cada acción de 250 francos que quiera tener en la sociedad definitiva. Tan pronto como se reúna un capital de 3.000 francos esta suscripción provisional quedará cerrada, siendo la dicha suma desde este momento juzgada suficiente.» París, hoy 20 de octubre de 1847. Impreso de invitación de suscripción. [A 8, 1]

«En el pasaje Choiseul, M. Comte, "Ísico del rey", muestra, entre dos sesiones de magia en las que él mismo actúa, su célebre compañía de niños, actores sorprendentes.» J.-L. Croze, «Quelques spectacles de Paris pendant l'été de 1835» [«Algunos espectáculos de París durante el verano de 1835»] (*Le Temps*, 22 de agosto de 1935). [A 8, 2]

«En este punto de inflexión de la historia, el comerciante parisino hace dos descubrimientos que conmocionan el mundo de la novedad: el escaparate y el empleado masculino. El escaparate,

que le obliga a engalanar su casa desde la planta baja hasta las bohardillas y a sacrificar cientos varas de tejido para llenar de guirnaldas su lancha como un navío almirante; el empleado masculino, que sustituye la seducción del hombre por la mujer, imaginada por los tenderos del antiguo régimen, por la seducción de la mujer por el hombre, mucho más psicológica. Añadamos el precio fijo, la marca en cifras conocidas.» H. Clouzot y R.-H. Valensi, *Le Paris de la comédie humaine* [Balzac et ses fournisseurs] [El París de la comedia humana (Balzac y sus proveedores)], París, 1926, pp. 31-32 («Almacenes de novedades»). [A 8, 3]

Balzac, cuando un almacén de novedades tomó en alquiler los locales que habían pertenecido a Hetzel, el editor de *La comedia humana*: «La comedia humana ha cedido su sitio a la comedia de los cocheteros». [Clouzot y Valensi, *El París de la comedia humana*, p. 37]. [A 8, 4]

Pasaje du Commerce-Sainte-André: una sala de lectura.

[A 8 a, 1]

«Desde que el Gobierno socialista se convirtió en propietario legítimo de todas las casas de París, se las entregó a los arquitectos con la orden... de establecer en ellas las calles-galería... Los arquitectos llevaron a cabo del mejor modo posible la misión que les fue confiada. En el primer piso de cada casa, tomaron todas las piezas que daban a la calle y echaron abajo los tabiques intermedios, después abrieron amplios vanos en los muros medianeros y obtuvieron de esta manera calles-galería que tenían la anchura y la altura de una habitación corriente y ocupaban toda la longitud de una manzana de construcciones. En los barrios nuevos donde las casas contiguas tienen sus pisos poco más o menos a la misma altura, el suelo de las galerías se pudo nivelar de una manera bastante regular... Pero en las casas viejas hubo que elevar o rebajar muchos pisos, y frecuentemente hubo que resignarse a dar al suelo una inclinación un poco rápida o a cortarlo con algunos escalones. Cuando todas las manzanas de casas se encontraron atravesadas por galerías que ocupaban... su primer piso, sólo hubo que reunir entre sí esos tramos dispersos, de manera que constituyeran una red... que abarcara toda la extensión de la ciudad. Es algo que se hizo con facilidad estableciendo en cada calle puentes cubiertos... Puentes semejantes, pero mucho más largos, se tendieron igualmente sobre los diferentes bulevares, sobre las plazas y sobre los puentes que atraviesan el Sena, de manera que... un paseante podía recorrer toda la ciudad sin ponerse nunca al descubierto... Desde que los parisinos probaron las nuevas galerías, ya no quisieron poner los pies en las antiguas calles que, decían, sólo eran buenas para las peras.» Tony Molin, *Paris en l'an 2000* [París en el año 2000], París, 1869, pp. 9-11. [A 8 a, 2]

«El primer piso está ocupado por calles-galería... A lo largo de las grandes vías... forman calles-salón... Las demás galerías, mucho menos espaciosas, están más modestamente adornadas. Están reservadas para el comercio al por menor, que dispuso allí sus mercancías de tal manera que las que pasan ya no circulen delante de los almacenes, sino por su mismo interior.» Tony Molin, *Paris en l'an 2000*, París, 1869, pp. 15-16. («Casas modelo»).

[A 8 a, 3]

Dependientes(¿) «Hay por lo menos 20.000 en París... Un número muy grande de dependientes han estudiado humanidades...; entre ellos se ven incluso pintores y arquitectos alejados del estudio, que sacan un maravilloso partido de sus conocimientos... de esas dos ramas del arte para

la construcción de escaparates, para la disposición que hay que dar a los diseños de las novedades y para la dirección de las modas por crear». Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX siècle* [Gran diccionario universal del siglo XIX], III, París, 1867 [arte calco], p. 150.

[A 9, 1]

«¿A qué móvil obedeció el autor de los Estudios de costumbres al imprimir con tanta viveza, en una obra de imaginación, a los notables de su tiempo? En primer lugar a su propio agrado, no cabe duda... Eso explica las descripciones. Hay que buscar otra razón para las menciones directas y no encontramos otra mejor que una intención de propaganda bien marcada. Balzac es uno de los primeros en haber adivinado el poder del anuncio y sobre todo del anuncio encubierto. En aquel tiempo... los periódicos ignoraban su fuerza... sólo a duras penas, hacia media noche, cuando los obreros acababan la compaginación, los anunciantes conseguían deslizar bajo una columna algunas líneas sobre la Pasta de Regnaud o la Mixtura Brasileira. No se conocía el folleto de propaganda. Y más desconocida todavía era un procedimiento tan ingenioso como la cita en una novela... Los proveedores elegidos por Balzac... puede decirse, sin temor a equivocación, que son los suyos... Nadie, más que el autor de César Briocheau, adivinó el poder limitado de la publicidad... Si se dudara de la intención, bastaría con poner de relieve los epítetos... que les aplica a los industriales o a sus productos. Imprime sin vergüenza: la célebre Victoire, Flaisit, un ilustre peluquero, Staub, el sastre más célebre de esta época, Gay, un zapatero famoso... calle de la Michodière (hasta las señas)... la "cocina del Rocher de Cancale"... el primero de los restaurantes parisinos... es decir, del mundo entero.» H. Clouzot y R.-H. Valensi, *El París de la comedia humana* [Balzac y sus proveedores] París, 1926, pp. 79 y 177-179.

[A 9, 2]

El pasaje Véro-Dodat une la calle Croix-des-Petits-Champs con la calle Jean-Jacques-Rousseau. En esta última celebraba Cabet sus reuniones en 1840. Del ambiente que allí predominaba da idea Martin Nadaud, Memorias de Leonardo, antiguo masón: «Todavía tenía en la mano la toalla y la navaja de afeitar que acaba de utilizar. Nos pareció conmovido de alegría al vernos convenientemente vestidos, con aire serio: "¡Ah! Señores, dice [no dice: ciudadanos], si sus adversarios les conocieran, ustedes desarmarían sus críticas; sus modales, el porte de ustedes son propios de la gente más distinguida".» Cit. en Charles Benoist, «L'homme de 1848» [«El hombre de 1848»], II [Revue des deux mondes, 1 de febrero de 1914, pp. 641-642]. Característico de Cabet es su opinión de que los trabajadores no han de ocuparse en escribir.

[A 9, 3]

Calles-salón: «Las más amplias y las mejor situadas de entre ellas [sc. las calles-galería] estuvieron adornadas con gusto y sumptuosamente amuebladas. Se cubrieron las paredes y los techos con... mármoles raros, dorados... espejos y cuadros; se guarnecieron las ventanas con magníficas colgaduras y cortinas bordadas con dibujos maravillosos; sillones, sillones, canapés... ofrecieron cómodos asientos a los paseantes fatigados; por último algunos muebles artísticos, antiguos colies... vitrinas llenas de curiosidades... jarrones de porcelana con flores naturales, acuarios llenos de peces vivos, pajareras pobladas de pájaros raros completaron la decoración de las calles-galería donde iluminaban la tarde... candelabros dorados y arañas de cristal. El Gobierno quiso que las calles pertenecientes al pueblo de París superasen en magnificencia a los salones de los soberanos más poderosos... Desde por la mañana, las calles-galería se ponen en manos del personal de servicio que airea, barre cuidadosamente, cepilla, sacude el polvo, limpia las

muebles y mantiene en todas partes la más escrupulosa limpieza. A continuación, según la estación, se cierran las ventanas o se dejan abiertas, se enciende la luz o se bajan las persianas... Entre las nueve y las diez, todo ese trabajo de limpieza ha terminado y los que pasan, raras hasta entonces, comienzan a circular en mayor número. La entrada de las galerías está rigurosamente prohibida a cualquier persona desaseada o que cargue con grandes bultos; está igualmente prohibido fumar y escupir en ellas». Tony Mañón, *Paris en el año 2000*, París, 1869, pp. 26-29 («Aspecto de las calles-galerías»).

[A 9 a, 1]

Los almacenes de novedades se basan en la libertad de comercio garantizada por Napoleón I. «De estas cosas, famosas en 1817, que se llamaban la *Fille mal gardée*, el *Diable boiteux*, la *Masque de fer* o los *Deux Magots*, sólo subsiste una. Incluso muchas de las que le reemplazaron, bajo Luis Felipe, se han venido abajo más tarde, como la *Belle Fermière* y la *Chaussée d'Antin*, o han sido liquidadas mediocrementes, como el *Coin de rue* y el *Pauvre Diable*.» V^o G. d'Arvieux, «le mécanisme de la vie moderne. I. Les grands magasins» [*«El mecanismo de la vida moderna. I. Los grandes almacenes»*] (*Revue des deux mondes*, 15 de julio de 1894, p. 334).

[A 9 a, 2]

La sede del *Caricature*, de Philippon, estaba en el pasaje Véro-Dodat.

[A 9 a, 3]

Pasaje du Caire. Construido cuando Napoleón vuelve de Egipto. Contiene algunas reminiscencias egipcias en los relieves: cabezas con forma de esfinge sobre la entrada, etc. «Los pasajes son tristes, sombríos, y a cada momento se cruzan de una manera desagradable para la vista... Parecen... destinados a los talleres de litografía y a los almacenes de encuadernación, al igual que la calle adyacente está destinada a las fábricas de sombreros de paja; raras son las transeúntes que pasan por ellas.» Elie Berthet, *Rue et passage du Caire* (*Paris chez soi*) [*Calle y pasaje du Caire* (*Paris en casa*)], París, (1854), p. 362.

[A 10, 1]

«En 1798 y 1799 la expedición de Egipto llegó a prestar una importancia espantosa a la moda de los chales. Algunos generales del ejército expedicionario, aprovechando la vicinidad de la India, envían a sus mujeres y a sus amigos chales... de Cachemira... A partir de ese momento, la enfermedad, que podría llamarse la fiebre del cachemir, tomó proporciones considerables, creció bajo el Imperio, se convirtió en gigantesca bajo la Restauración, colosal bajo el gobierno de julio, y ha alcanzado finalmente el estado de esfinge después de la revolución de febrero de 1848.» *Paris chez soi* [*Paris en casa*], p. 139 (A. Duand, *Chales-Cachemires indiens et français* [*Chales de Cachemira indios y franceses*]). Incluye una entrevista con M. Martin, calle Richelieu, 39, propietario del almacén «Aux Indiens», informa de que chales que antes costaban entre 1.500 y 2.000 francos, se pueden conseguir ahora por un precio de entre 800 y 1.000 francos.

[A 10, 2]

Tomado de Brazier, Gabriel y Dumersan: *Los pasajes y las calles*. Vodevil en un acto. Representado por primera vez en París, en el teatro des Variétés, el 7 de marzo de 1827, París, 1827. Comienzo de un cuplé del accionista Dulingot:

«Para los pasajes hago
Votos siempre nuevos:
En el pasaje Delorme
He invertido cien mil francos.» (Pp. 56.)

«Adveríd que se quieren cubrir todas las calles de París con vidrios y que eso va a producir bonitos invernales; viviremos dentro como melones.» [P. 19.]

[A 10, 3]

Tomado de Girard, *Des tombeaux ou de l'influence des institutions funébres sur les mœurs* [*Sobre las tumbas o de la influencia de las instituciones fúnebres sobre las costumbres*], París, 1801: «El nuevo pasaje du Caire, cerca de la calle Saint-Denis, está pavimentado en parte con piedras de sepulcros de las que ni siquiera se han borrado las inscripciones góticas ni los emblemas». El autor quiere indicar con ello la decadencia de la piedad. Cit. en Édouard Fournier, *Chroniques et légendes des rues de Paris* [*Crónicas y leyendas de las calles de París*], París, 1864, p. 154.

[A 10, 4]

Brazier, Gabriel y Dumersan, *Los pasajes y las calles*, o la guerra declarada. Vodevil en un acto. Representado por primera vez en París, en el teatro des Variétés, el 7 de marzo de 1827, París, 1827. El partido de los enemigos de los pasajes está formado por M. Duperron, comerciante de paraguas, M^{me}. Dubelder, mujer de un alquilador de carrozas, M. Mouffetard, fabricante de sombreros, M. Blancmanteau, comerciante y fabricante de chandals, M^{me}. Dubac, rentista; cada uno de ellos proviene de un barrio diferente. M. Dulingot se interesó personalmente por el asunto de los pasajes, ya que había colocado su dinero en acciones de pasajes. El abogado de M. Dulingot es M. Pour, el de sus enemigos M. Contre. En la escena antepenúltima (la 14), aparece M. Contre al fondo de las calles. Sus nombres son como banderas. Entre ellos, la calle aux Ours, calle Bergère, calle du Croissant, calle du Puits-qui-Parle, calle du Grand-Huileur. A la siguiente escena corresponde el desfile de los pasajes con sus banderas: pasaje du Saumon, de l'Ancre, du Grand-Cerf, du Pont-Neuf, de l'Opéra, du Panorama. En la escena siguiente y última (la 16), surge Lutèce del seno de la tierra, primero bajo la figura de una anciana. Ante ella pronuncia M. Contre su alegato contra los pasajes, desde el punto de vista de las calles: «Ciento cuarenta y cuatro pasajes abren sus bocas abismales para devorar a nuestros clientes, para hacer que discutan las mareas sin cesar renacientes de nuestra multitud ociosa y activa. (Y quieren ustedes que nosotros, las calles de París, seamos insensibles a esta usurpación de nuestros antiguos derechos) No, pedimos... la prohibición de nuestros ciento cuarenta y cuatro adversarios y quince millones quinientos mil francos por daños e intereses» [p. 29]. El alegato de M. Pour a favor de los pasajes tiene la forma de un cuplé. De él:

«Se nos proscribió, y nuestro uso es cómodo,
¿No hemos hecho, gracias a nuestro risueño aspecto,
Que todo París adopte la moda
De esos bazares, famosos en Oriente?»

—
¿Qué son esos muros que la multitud contempla?
¿Esos ornamentos, sobre todo esas columnas?
Nos creíamos en Atenas, y ese templo
Ha sido elevado al comercio por el gusto» [pp. 29-30].

Lutèce zanja la disputa: «El asunto es extenso, Genios de las luces, obedeced mi voz. [En ese momento toda la galería se ilumina con el gas.]» [p. 31]. Un *ballot* de calles y pasajes cierra el vodevil.

[A 10 a, 1]

«No vacilo en absoluto al escribirlo, por muy tremendo que esto pueda parecerle a los serios escritores de arte: fue el dependiente quien levantó la litografía... Condenada a las figuras según Rafael, a los Briseis de Regnault, casi estaba muerta; Dependiente la salvó.» Henri Bouchot, *La lithographie* [*La litografía*], París, (1859), pp. 50-51.

[A 11, 1]

«En el pasaje Vivienne,
Ella me dijo: soy de la Vienne.
Y añadió:
Vivo en casa de mi tío,
¡El hermano de papá!
Le cuido un forúnculo,
Es un destino lleno de encantos.
Yo debía encontrar a la doncella
En el pasaje Bonne-Nouvelle.
Pero en vano la esperé
En el pasaje Brady.

—
[Así son los amores de pasaje]

Narcisse Lebeau, cit. en Léon-Paul Fargue, «Cafés de Paris II» [«Cafés de Paris II»], [en *Vu*, IX, 416, 4 de marzo de 1936]. [A 11, 2]

«No hay ninguna razón particular... a primera vista, para que la historia haya recibido ese nombre: *Le Magasin d'Antiquités*. Solo hay dos personajes que hayan tenido algo que ver con esa clase de tiendas, y desde las primeras páginas la abandonan para siempre... Pero, cuando estudiamos las cosas con más atención, nos damos cuenta de que ese título es una especie de clave para toda la novela de Dickens. Sus historias tienen siempre como punto de partida algún recuerdo de la calle; los almacenes, tal vez la más poética de todas las cosas, ponen a menudo en movimiento su desbocada imaginación. Cada tienda, de hecho, despertaba en él la idea de un relato. Entre las diversas series de proyectos..., podemos sorprendernos de no ver comenzar una inagotable bajo el título de *La Rue*, cuyos capítulos serían las tiendas. Habría podido hacer novelas deliciosas: *La Boutique du Boulanger*, *La Pharmacie*, *La Boutique du Marchand d'Huiles*; semejantes al *Magasin d'Antiquités*.» G. K. Chesterton, Dickens. Traducido por Laurent y Marlin-Dupont, París, 1927, pp. 82-83. [A 11, 3]

«Evidentemente es posible preguntarse en qué medida el propio Fourier creía en estas fantasías. Él llegó a lamentarse en sus manuscritos de los críticos que toman al pie de la letra lo figurado, y a hablar en otros lados de sus "rarezas estudiadas". No es absurdo pensar que haya en ello al menos una parte de charlatanismo voluntario, una aplicación en el lanzamiento de su sistema de los procedimientos de publicidad comercial, que comenzaban a desarrollarse.» F. Armand y R. Maublanc, Fourier, I, París, 1937, p. 158. ■ Exposiciones ■ [A 11 a, 1]

Confesión de Proudhon al final de su vida (en *La justicia*; comparar con la visión de Fourier sobre el fanatismo): «He tenido que civilizarme. Pero, ¡lo confesaré!, lo poco que he visto de ello me disgusta... Odio las casas de más de un piso, en las que, al revés que en la jerarquía social, los pequeños están izados a lo alto y los grandes establecidos cerca del suelo». [Cit. en Armand Cuvillier, *Marx et Proudhon, À la lumière du marxisme* [Marx y Proudhon. A la luz del marxismo], II, primera parte, París, 1937, p. 211.] [A 11 a, 2]

Blanqui: «He llevado, dice, la primera escarapela tricolor de 1830, hecha por M^{me} Bodin, pasaje du Commerce». Gustave Geoffroy, *L'enfermé* [El alor a cernado], París, 1897, p. 240.

[A 11 a, 3]

Baudelaire aún escribe «un libro resplandeciente como un pañuelo o un chal de la India». Baudelaire, *L'art romantique* [El arte romántico], París, p. 192 [Pierre Dupont]. [A 11 a, 4]

La colección Cruzat posee una bella representación del pasaje des Panoramas en 1808. Allí mismo hay un prospecto de un puesto de limpieza de calzado que en lo esencial tiene que ver con el gato con botas. [A 11 a, 5]

Baudelaire el 25 de diciembre de 1861 a su madre sobre el intento de empeñar un chal: «Me han dicho que al acercarse el día de Año Nuevo, había en los puestos de venta una gran acumulación de cachemires, y que se intentaba quitarle al público las ganas de adquirirlas». Charles Baudelaire, *Lettres à sa mère* [Cartas a su madre], París, 1932, p. 198.

[A 11 a, 6]

«Nuestro siglo enlozará el reino de la fuerza aislada, abundante en creaciones originales, con el reino de la fuerza uniforme, pero niveladora, que iguala los productos, arrojándolos en masa, y obedece a un pensamiento unitario, expresión última de las sociedades.» H. de Balzac, *L'illustre Gaudissart* [El ilustre Gaudissart], París, ed. Calman-Lévy, p. 1 [1837]. [A 11 a, 7]

El volumen de ventas del Bon marché sube en el periodo 1852-1863 de 450.000 a 7 millones de francos. El aumento de beneficios debió de haber sido mucho más pequeño en porcentaje. Mayor venta con menor provecho fue un principio nuevo adaptado a las circunstancias generales de una multitud de compradores y una gran cantidad de mercancía almacenada. En 1852 Boucicaut se asocia con Vidau, propietario del almacén de novedades Au bon marché. «La originalidad consistió en vender la mercancía con garantía al precio de la mercancía de baratillo. La marca en cifras conocidas, otra innovación audaz que suprimió el regateo y la "venta al procedimiento", es decir, el aumento del precio del objeto según la fisonomía de los compradores; la "devolución", que le permitía al cliente anular voluntariamente su compra; y, por último, el pago casi íntegro a los empleados mediante una comisión sobre las ventas: tales fueron los elementos constitutivos de la nueva organización.» Georges d'Avenel, «El mecanismo de la vida moderna: los grandes almacenes» [Revue des deux mondes, tomo 124, París, 1894, pp. 335-336]. [A 12, 1]

Inicialmente, en la previsión de costes de los grandes almacenes pudo haber jugado un papel la ganancia de tiempo con respecto al negocio al por menor, como consecuencia de la supresión del regateo. [A 12, 2]

Un capítulo titulado «Chales, cachemires» en *Exposición de la industria en el Louvre*, de Börne. Ludwig Börne, *Gesammelte Schriften* [Escritos reunidos], III, Hamburgo/Frankfurt a. M., 1862, p. 260. [A 12, 3]

En Baudelaire emerge la fisonomía del pasaje en una frase al comienzo de «El jugador generoso»: «Me parece singular que yo haya podido pasar tan a menudo por delante de esa prestigiosa madriguera sin adivinar su entrada». (Baudelaire, *CŒuvres* [Obras], I. [Texto establecido y anotado por Y.-G. Le Dantec, París, 1931], p. 456. [A 12, 4]

Rasgos específicos del gran almacén: los clientes se sienten como masa; se les pone frente a toda la mercancía almacenada; dominan todas las plantas de un golpe de vista; pagan precios fijos; pueden «devolver si no están satisfechos» lo que han comprado. [A 12, 5]

«En aquellas partes de la ciudad donde se encuentran los teatros y paseos públicos..., donde viven y se desenvuelven la mayoría de los extranjeros, apenas hay un edificio sin tiendas. En cuestión de un minuto, de un primer paso, han de actuar las fuerzas de atracción; pues un minuto más tarde, un paso más allá, el transeúnte se encuentra ante otra tienda... Es como si a uno le secuestraran bruscamente los ojos: *debe* mirar y permanecer allí de pie hasta que la mirada retorne. El nombre del comerciante y de su mercancía está escrito diez veces en los letreros de puertas y ventanas, el exterior del local parece el cuaderno escolar de un niño que repite una y otra vez su tarea de unas pocas palabras. Las telas no se exhiben en muestras, sino que se cuelgan en grandes rollos junto a las puertas y las ventanas. Algunas veces se cuelgan a la altura de un tercer piso, desde donde llegan al suelo después de múltiples entrelazamientos. El zapatero ha pintado por completo la fachada de su casa con zapatos de todos los colores, como en batallón. El cartel del cerrajero es una llave dorada de seis pies de alto, las gigantescas puertas del cielo no necesitarían una llave mayor. En las lencerías hay pintadas medias blancas de cuatro codos de alto, de tal modo que en la oscuridad se creería que se deslizasen blancos fantasmas... Pero de un modo más noble y encantador, retienen al pie y al ojo los cuadros colgados en muchas tiendas... Estos cuadros no pocas veces son verdaderas obras de arte, y si estuvieran en el Louvre habría expertos que se plantarían ante ellos, si no con admiración, si con placer... En la casa de un fabricante de peluquines hay un cuadro que ciertamente está mal pintado, pero que contiene una extravagante ocurrencia. El príncipe heredero Absalón cuelga de un árbol por los pelos, y una lanza enemiga lo atraviesa. Debajo, los versos: "Contemplad de Absalón la deplorable suerte, ¡ si hubiera llevado peluca, habría evitado la muerte". Otro... cuadro, que representa a una doncella que recibe, arrodillada, una guirnalda de manos de un caballero, adorna las puertas de una modista.» Ludwig Börne, *Schilderungen aus Paris (1822 und 1823)* [Descripciones de París en 1822 y 1823], VI: *Las tiendas*. (Sämtliche Werke [Obras completas], recte: Escritos reunidos), III, Hamburgo/Frankfurt a. M., 1862, pp. 46-49. [A 12 a]

Respecto a la «embriaguez religiosa de los grandes ciudades» de Baudelaire: los grandes almacenes son los templos consagrados a esta embriaguez. [A 13]

B [MODA]

«Moda: ¡Doña Muerte! ¡Doña Muerte!»
Giacomo Leopardi, *Gespräch zwischen der Mode und dem Tod* [Diálogo entre la moda y la muerte].

«Nada muere, todo se transforma.»
Honoré de Balzac, *Pensées, Sujets, Fragments* [Pensamientos, temas, fragmentos], París, 1910, p. 46.

Y el tedio es el enrejado ante el que la cortesana se buría de la muerte.
■ Tedio ■ [B 1, 1]

Similitud de los pasajes con las galerías cubiertas en las que se aprendía a montar en bicicleta. En estas galerías, la mujer adoptó su figura más tentadora: la de ciclista. Así aparece en los carteles de entonces. Chéret, el pintor de esta belleza femenina. El traje de la ciclista, como prefiguración inmadura e inconsciente de la indumentaria deportiva, corresponde a las prefiguraciones oníricas que aparecieron un poco antes o después para la fábrica o el automóvil. Del mismo modo que los primeros edificios fabriles se aferran a la forma tradicional del bloque de viviendas, y las primeras carrocerías de automóviles imitan carrozas, en la vestimenta de la ciclista la expresión deportiva lucha aún con el ideal tradicional de elegancia, y el resultado de esta lucha es ese cariz obstinado y sádico que la hace incomparablemente provocativa para el mundo masculino de aquellos años. ■ Construcciones oníricas ■ [B 1, 2]

«En estos años [en torno a 1880] la moda renacimiento no sólo comienza a alterar el panorama, sino que por otro lado surge el interés de la mujer por el deporte, sobre todo por la hípica, y ambas cosas influyen sobre la moda en dos direcciones completamente diferentes. Resulta original, si bien no siempre bello, el modo en que los años que van de 1882

a 1885 intentan mediar entre las impresiones por las que es traída y llevada el alma femenina. Se procura una solución haciendo el talle lo más ceñido y simple posible, la falda sin embargo tanto más rococó.» *70 Jahre deutsche Mode 170 Jahre de moda alemana*, 1925, pp. 84-87.

[B 1, 3]

Aquí la moda ha inaugurado el lugar de intercambio dialéctico entre la mujer y la mercancía —entre el placer y el cadáver—. Su dependienta, enorme y descarada, la muerte, toma las medidas al siglo, hace ella misma, por ahorrar, de maniquí, y dirige personalmente la liquidación, llamada en francés «revolución». Pues nunca fue la moda sino la parodia del cadáver multiforme, provocación de la muerte mediante la mujer, amargo diálogo en susurros, entre risas estridentes y aprendidas, con la descomposición. Eso es la moda. Por eso cambia con tanta rapidez; pellizca a la muerte, y ya es de nuevo otra para cuando la muerte intenta golpearla. No le ha debido nada en cien años. Solamente ahora está a punto de abandonar la palestra. La muerte, en cambio, a la orilla de un nuevo Leteo que extiende su corriente de asfalto por los pasajes, erige el esqueleto de las prostitutas como trofeo. ■ Revolución ■ Amor ■

[B 1, 4]

«Plazas, oh plaza de París, interminable teatro de batalla donde la modista, Madame Lamort, riza y compone los caminos inquietos de la tierra, cintas sin fin, y se inventa con ellas nuevos lazos, volantes, flores, escarapelas, frutos artificiales.»

R. M. Rilke, *Duineser Elegien* [Elegías de Duino], Leipzig, 1923, p. 23.

[B 1, 5]

«Nada está totalmente en su sitio, es la moda quien fija el sitio de todo.» *L'esprit d'Alphonse Karr* [El espíritu de Alphonse Karr], París, 1877, p. 129: «Si una mujer con gusto, al desvestirse por la noche, se encuentra hecha en realidad tal como ella ha simulado ser durante todo el día, me gusta pensar que la encontraríamos a la mañana del día siguiente ahogada y bañada en sus lágrimas». Alphonse Karr, cit. en F. Th. Vischer, *Mode und Cynismus* [Moda y cinismo], Stuttgart, 1879, pp. 106-107.

[B 1, 6]

Se encuentra en Karr una teoría racionalista de la moda de la que se puede pensar que está estrechamente emparentada con la teoría racionalista del origen de las religiones. El motivo de que surgieran las faldas largas es, según él, el interés de ciertas señoras por ocultar la fealdad de sus (pies). O denuncia como origen de ciertos modelos de sombreros y peinados el deseo de compensar una escasa cabellera.

[B 1, 7]

¿Quién sabe hoy día en qué lugares de la última década del siglo pasado mostraba la mujer al hombre su imagen más seductora, la promesa más íntima de su figura? Era en los pabellones cubiertos y asfaltados en los que se aprendía a montar en bicicleta. Es como ciclista como la mujer le disputa a la tonadillera la hegemonía en los carteles, (y) le imprime a la moda su línea más atrevida.

[B 1, 8]

El más ardiente interés de la moda reside para el filósofo en sus extraordinarias anticipaciones. Es sabido que el arte, de muchas maneras, como por ejemplo en imágenes, se anticipa en años a la realidad perceptible. Se han podido ver calles o salones que resplandecían en fuegos multicolores antes de que la técnica, a través de los anuncios luminosos y otras instalaciones, los colocara bajo una luz semejante. De igual modo, la sensibilidad del artista por lo venidero llega mucho más allá que la de una gran señora. Y, sin embargo, la moda está en un contacto más constante y preciso con las cosas venideras merced a la intuición incomparable que posee el colectivo femenino para aquello que el futuro ha preparado. Cada temporada trae en sus más novedosas creaciones ciertas señales secretas de las cosas venideras. Quien supiese leerlas no sólo conocería por anticipado las nuevas corrientes artísticas, sino los nuevos códigos legales, las nuevas guerras y revoluciones. Aquí radica sin duda el mayor atractivo de la moda, pero también la dificultad para sacarle partido.

[B 1 a, 1]

«Se traduzcan cuentos populares rusos, historias familiares suecas, o novelas picarescas inglesas, acabaremos siempre por volver a Francia para hallar lo que proporciona a la masa la tónica general, y no porque sea siempre la verdad, sino porque siempre será la moda.» Gutzkow, *Briefe aus Paris* [Cartas de París], II, (Leipzig, 1842), pp. 227-228. Ciertamente, lo que da siempre la tónica es lo novísimo, pero sólo cuando surge en medio de lo más antiguo, pasado y acostumbrado. El espectáculo de cómo, en cada caso, la última novedad se forma en medio de lo pasado, constituye el espectáculo propiamente dialéctico de la moda. Sólo así, como exposición grandiosa de esta dialéctica, son comprensibles los curiosos libros de Grandville, que causaron furor a mediados de siglo. Cuando presenta un nuevo abanico como obanico de iris, y su nuevo diseño representa un arco iris, cuando la Vía Láctea representa una avenida iluminada en la noche por candelabros de gas, y «la luna pintado por sí mismo», en lugar de descansar entre nubes lo hace entre cojines bordados a la última moda, entonces es cuando se comprende que precisamente en este siglo tan seco y ayuno de fantasía toda la energía onírica de una sociedad se refugió con redoblado ímpetu en el impenetrable y silencioso reino nebuloso de la moda, a donde el entendimiento no podía seguirla. La moda es la precursora del surrealismo, o mejor: la eterna figura que le guarda el asiento.

[B 1 a, 2]

Dos grabados lascivos de Charles Vernier representan, contrapuestos, «una boda en velocípedo». La bicicleta ofrecía una posibilidad insospechada para representar el amor.

[B 1 a, 3]

Sólo se obtiene una perspectiva definitiva de la moda considerando cómo, para toda generación, la que acaba de pasar le resulta el más potente anti(a)frontróico que se pueda concebir. Este juicio no carece por completo de justificación, contra lo que pudiera suponerse. En toda moda hay algo

de amarga sátira sobre el amor, en toda moda se hallan trazadas sin compasión todas las perversiones sexuales, toda moda abunda en resistencias ocultas contra el amor. Merece la pena reflexionar sobre la siguiente observación de Grand-Carteret, por superficial que sea: «En las escenas de la vida amorosa es donde se siente aparecer, en efecto, todo lo ridículo de ciertas modas. Esos hombres, esas mujeres no son grotescos en gestos ni en poses, ni el tuppé ya de por sí extravagante, ni el sombrero alto, ni la levita entallada, ni el chal, ni las grandes pamelas, ni los pequeños botines de tela». Y es que afrontar las modas de generaciones pasadas es algo mucho más importante de lo que normalmente se supone. Uno de los principales aspectos del vestuario histórico es que emprende tal afrontamiento, sobre todo en el teatro. La pregunta por el vestuario rebasa el teatro y penetra profundamente en la vida del arte y de la literatura, donde la moda es a la vez conservada y superada.

[B 1 a, 4]

Se estaba ante un problema completamente análogo con respecto a las nuevas velocidades, que introdujeron un ritmo distinto en la vida. Ya al principio, también se experimentó este ritmo a modo de juego. Aparecieron las montañas rusas, y los parisinos se entregaron como poseídos a este placer. En 1810, anota un cronista que en el parque Montsouris, donde estaban estas diversiones, una dama se había gastado en una tarde 75 francos. A menudo el nuevo ritmo de la vida se anuncia del modo más insospechado, como en los carteles. «Esas imágenes de un día o de una hora, deslavadas por los choparrones, carbonizadas por los chiquillos, quemadas por el sol y que otras a veces han recubierto antes incluso de que se hayan secado, simbolizan, en un grado más intenso aún que la prensa, la vida rápida, agitada, multiforme, que nos arrastra.» Maurice Talmay, *La cité du sang* [La ciudad de la sangre], París, 1901, p. 269. En los primeros tiempos del cartel no había ninguna ley que regulara su colocación ni que lo protegiera, o bien protegiera de ellos, de modo que uno podía levantarse una mañana y encontrar un cartel pegado a su ventana (*sic*). En la moda se satisfizo desde siempre esta enigmática necesidad de sensación. Pero a su fondo sólo puede llegar una investigación teológica, pues expresa una conducta profundamente afectiva del hombre en relación al curso de la historia. Se quiere relacionar este afán de experimentar sensaciones con uno de los siete pecados capitales, y no sorprende que un cronista lo vincule con profecías apocalípticas, anunciando el tiempo en que los hombres, a causa del exceso de luz eléctrica, se quedarán ciegos, y, a causa del ritmo de la transmisión de noticias, se volverán locos. (De Jacques Fabien, *Paris en songe* [París en sueños], París, 1863.)

[B 2, 1]

«El 4 de octubre de 1856 el Gymnase representó una obra de teatro titulada: Los baños iluminados. Era el tiempo del miríaque, y las mujeres con ropa alveolada estaban de moda. La actriz que desempeñaba el papel principal, habiendo comprendido las intenciones satíricas del autor, llevaba un vestido cuya falda, exagerada a propósito, tenía una amplitud cómica y casi ridícula. Al día siguiente de la primera representación, se le solicitó su ropa como modelo para más de

veinte damas, y ocho días después el miríaque había doblado su dimensión.» Maxime Du Camp, París [París], VI, p. 192.

[B 2, 2]

«La moda es la búsqueda siempre vana, o menuda ridícula, o veces peligrosa, de una belleza superior ideal.» Du Camp, París, VI, p. 294.

[B 2, 3]

El lema de Balzac es sumamente apropiado para explicar la época del infierno. Explicar, a saber, que esta época no quiere saber nada de la muerte, que la moda también se burla de ella, que la aceleración del tráfico, el ritmo de transmisión de noticias –en el que se suceden las ediciones de los periódicos–, acaban por eliminar toda interrupción, todo final brusco, y que la muerte como corte está unida a la linealidad del curso divino del tiempo. ¿Hubo modas en la Antigüedad? ¿O lo impedía el poder del marco?

[B 2, 4]

«era contemporánea de todo el mundo.» Jauhondeau, Prudence Hautechaume, París, 1927, p. 129. Ser contemporánea de todo el mundo: ésa es la satisfacción más intensa y secreta que la moda proporciona a la mujer.

[B 2, 5]

Poder de la moda sobre la ciudad de París en una imagen simbólica. «Me he comprado el plano de París, estampado en un pañuelo.» Gutzkow, *Cartas de París*, I, (Leipzig, 1842), p. 82.

[B 2 a, 1]

Sobre el debate médico acerca del miríaque: se pensó poder justificarlo, como la crinolina, «por el agradable y apropiado frescor del que gozaban los miembros inferiores... se ha de saber [pues] por parte de los médicos que el tan alabado frescor acarrea resfriados que provocan el final prematuro y nocivo de un estado que el miríaque, en su cometido original, buscaba ocultar.» F. Th. Vischer, *Kritische Gänge* [Disquisiciones críticas], nueva serie, n.º 3, Stuttgart, 1861, p. 100 («Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode- [Pensamientos racionales sobre la moda de hoy-]).

[B 2 a, 2]

Resultaba «una locura que la moda francesa de la época revolucionaria y del primer Imperio imitara la proporción griega con trajes cortados y cosidos a lo moderno.» Vischer, «Pensamientos racionales sobre la moda de hoy», p. 99.

[B 2 a, 3]

Los hombres también llevaban bufandas de punto –*Cache-nez-Bajadere*– en tonos discretos.

[B 2 a, 4]

F. Th. Vischer sobre la moda masculina de amplias mangas, más allá de las muñecas: «Ya no son brazos, sino proyectos de alas, muñones de alas como los pinguinos, aletas de pez, y el movimiento de esos amorfos apéndices al andar se asemeja al de un disparatado y estúpido braceo, a saltos y trompicones, como al remar.» Vischer, «Pensamientos racionales sobre la moda de hoy», p. 111.

[B 2 a, 5]

Significativa crítica política de la moda desde el punto de vista burgués: «Cuando el autor de estas consideraciones racionales vio subir al tranvía al

primer joven con el último grito en cuellos de camisa, pensó seriamente que era un sacerdote, y es que esa tira blanca rodeaba el cuello a la misma altura que el conocido alzacuello del clero católico, y la larga blusa era además negra. Al reconocer en ello la última moda del hombre de mundo, comprendió lo que ese cuello de camisa también quería decir: ¡Oh, para nosotros todo, todo es lo mismo, también los concordatos! ¿Por qué no? ¿Hemos de delirar por la ilustración como jóvenes nobles? ¿No es preferible la jerarquía al tópico de la superficial liberación de los espíritus, que al final acaba siempre por impedir el gozo del hombre noble? Además, esta pieza, al rodear limpiamente el cuello en una línea exacta, proporciona algo así como la agradable frescura de lo recién tallado, que tan bien sintoniza con el carácter del indolente». A ello se le añade la furiosa reacción contra el violeta. Vischer, «Pensamientos racionales sobre la moda de hoy», p. 112.

[B 2 a, 6]

Sobre la reacción de 1850-1860: «Tomar partido se considera ridículo, y ser severo, infantil; ¿cómo no habría de ser también el traje neutro, amplio y ceñido a la vez?». Vischer, p. 117. De este modo conecta también el mirriñaque con el fortalecido «imperialismo», que se expande amplia y vaciamente como esta imagen aya, el cual, como la expresión última y más intensa del reflujo de todas las tendencias del año 1848, ha hecho tronar su poder como una campana sobre lo bueno y lo malo, lo justificable y lo injustificable de la Revolución» (p. 119).

[B 2 a, 7]

«En el fondo, estas cosas son a la vez libres y forzadas. Es un clarooscuro en el que la necesidad y el humor se entrelazan... Cuanto más fantástica es una forma, tanto más acompaña a la voluntad atada una conciencia clara e irónica. Ella nos garantiza que la necesidad no durará; cuanto más se acrecienta esta conciencia, más cercano está el tiempo en que actuará, pasando a los hechos y rompiendo las cadenas.» Vischer, pp. 122-123.

[B 2 a, 8]

Uno de los textos más importantes para iluminar las posibilidades excéntricas, revolucionarias y surrealistas de la moda, y que sobre todo conecta también de esta manera el surrealismo con Grandville, etc., es el capítulo sobre la moda en *Poète assassiné* [El poeta asesinado] de Apollinaire, París, 1927, pp. 74 ss.

[B 2 a, 9]

Cómo la moda va tras todo: para los trajes de noche se hicieron programas como para la última música sinfónica. En 1901 Victor Prouvé expuso un gran vestido de fiesta en París con el título: «Orilla fluvial en primavera».

[B 2 a, 10]

El sello distintivo de la moda de entonces: insinuar un cuerpo que nunca jamás conocerá la desnudez total.

[B 3, 1]

«Sólo hacia 1890 se cae en la cuenta de que la seda ya no es el material más adecuado para el traje de calle, y se la utiliza para una función hasta entonces desconocida para ella: como forro. Entre 1870 y 1890, la ropa es extraordinariamente cara, y las transformaciones de la moda se limitan por tanto a retocar con mucha precaución los vestidos

antiguos para conseguir de algún modo un vestido nuevo.» 70 años de moda alemana, 1925, p. 71.

[B 3, 2]

«1875... cuando sobre cojines atados a los asientos se extienden enormes faldas que con sus telas recogidas, sus plisados, volantes y lazos, más parecen ser obra de un tapicero que de un sastre.» J. W. Samson, *Die Frauenmode der Gegenwart* [La moda femenina de hoy], Berlín/Colonia, 1927, pp. 8-9.

[B 3, 3]

No hay etemización más perturbadora que la de lo efímero y la de las formas de la moda que nos reservan los museos de cera. Quien alguna vez los haya visto, se enamorará perdidamente, como André Breton, de la figura femenina del Museo Grévin, que desde el rincón de un palco se ajusta la liga. (*Nadja*, [París, 1928], p. 199.)

[B 3, 4]

«Los adornos de flores a base de grandes lilas blancas o de nenúfares junto con largas cañas, que tan graciosos resultan en cualquier peinado, recuerdan sin querer a dulces y cimbreantes sílfides y náyades; tampoco la morena apasionada se puede adornar con más gracia que con los frutos que van unidos a estas ramas encantadoras: cerezas, grosellas, incluso racimos de uvas con hiedra y flores silvestres; o bien con las largas fucsias de un ardiente rojo aterciopelado, cuyas hojas, como humedecidas por el rocío, veteadas en rojo, se juntan en una corona; también tiene a su disposición el bellísimo *cactus speciosus*, con largos estambres blancos en forma de pluma; las flores elegidas para los peinados son en general muy grandes: vimos un peinado confeccionado con hojas de acanto blanco (*única*), entrelazado pintorescamente con grandes pensamientos y ramas de hiedra que imitaban de forma tan engañosa el ramaje nudoso y esbelto, que parecía obra de la naturaleza misma: largas ramas con brotes y tallos se mecían a los lados al menor contacto.» *Der Bazar*, año III, Berlín, 1857, p. 11 (Veronika von G., «Die Mode» [La moda]).

[B 3, 5]

La impresión de estar pasado de moda sólo puede surgir cuando se toca lo más actual de alguna manera. Si en los pasajes se encuentran anticipaciones de la arquitectura más moderna, la impresión que le causan al hombre actual de ser algo pasado de moda es tan significativa como la que le causa un padre a su hijo de estar anticuado.

[B 3, 6]

Escribí «que lo eterno en todo caso es más bien un volante en un vestido que una idea». ■ Imagen dialéctica ■

[B 3, 7]

En el fetichismo, el sexo abate las barreras entre el mundo orgánico e inorgánico. El vestido y el adorno son sus aliados. Está en su casa tanto en lo muerto como en la carne. Incluso esta última le indica por sí misma el modo de instalarse en lo primero. El cabello es un confin extendido entre estos dos reinos del sexo. Hay otro que se le abre en el vértigo de la pasión: los paisajes del cuerpo. Ya no están animados, pero aún son accesibles a la vista, aunque ciertamente cuanto más se aleja, más cede al tacto o al olfato la guía a través de este reino de la muerte. En los sueños, sin embargo, no pocas

veces aparecen pechos henchidos, cubiertos por completo –como la tierra– de bosques y peñas, y las miradas han hundido su vida en el fondo de los espejos de agua que dormitan en los valles. Atraviesan estos paisajes caminos que acompañan al sexo por el mundo de lo inorgánico. La moda misma es sólo otro medio que lo atrae aún más profundamente al mundo de la materia.

[B 3, 8]

«Este año, dijo Tristouse, la moda es extraña y familiar, es sencilla y está llena de fantasía. Todas las materias de los diferentes reinos de la naturaleza pueden ahora entrar en la composición de un traje de mujer. He visto un vestido encantador hecho de topones de corcho... Un gran modisto medita lanzar los trajes sastre en lomos de viejos libros, encuadernados en piel... Las rasas de pescada se llevan mucho sobre los sombreros. Se suelen ver deliciosas muchachas vestidas como peregrinos de Santiago de Compostela; su traje está constelado de conchas de Santiago. La porcelana, el gris y la loza han aparecido bruscamente en el arte de la vestimenta... Las plumas decoran ahora no solamente los sombreros, sino los zopotos, los guantes, y el próximo año se pondrán sobre los paraguas. Se hacen botas en cristal de Venecia y sombreros en cristal de Baccarat... Olvidaba decirle que el miércoles pasado vi en los bulevares una gachil vestida con pequeños espejos aplicados y pegados sobre un tejido. Al sol el efecto era suntuoso. Diríase una mina de oro de paseo. Más tarde se puso a llover y la dama pareció una mina de plata... la moda se vuelve práctica y no desprecia nada, lo ennoblece todo. Hace en cuanto a las materias lo que los románticos hicieron para con las palabras.» Guillaume Apollinaire, *El poeta asesinado*, nueva edición, París, 1927, pp. 75-77.

[B 3 a, 1]

Un caricaturista representa –hacia 1867– el amazón del mirñaque como una jaula en la que una chica joven ha encerrado varias gallinas y un papagayo. S. Louis Sonolet, *La vie parisienne sous le second empire* [La vida parisina bajo el Segundo Imperio], París, 1929, p. 245.

[B 3 a, 2]

«Los baños en el mar... dieron el primer golpe al solemne y enojoso mirñaque.» Louis Sonolet, *La vida parisina bajo el Segundo Imperio*, París, 1929, p. 247.

[B 3 a, 3]

«La moda se hace únicamente de extremos. Dado que busca por naturaleza los extremos, cuando prescinde de una determinada forma no le queda más remedio que entregarse a la contraria.» 70 años de moda alemana, 1925, p. 51. Sus extremos más radicales: la frivolidad y la muerte.

[B 3 a, 4]

«Consideremos al mirñaque el símbolo del Segundo Imperio en Francia, de sus mentiras arrogantes, de su huerza ostentación de nuevos ricos. Se derrumbó... pero... el mundo parisino, poco antes de la caída del Imperio, tuvo aún tiempo para resaltar en la moda femenina otra faceta de su ánimo, y la República no fue tan magnánima como para apreciarla y conservarla.» F. Th. Vischer, *Moda y cristismo*, Stuttgart, 1879, p. 6. La nueva moda que refiere Vischer es descrita así por él: «El vestido estaba cortado en sentido transversal al cuerpo, y ceñido sobre... el vientre» (p. 6). Más adelante califica a las mujeres así ataviadas como «desnudas en vestidos» (p. 8).

[B 3 a, 5]

Friedell afirma en relación con la mujer «que la historia de su vestido muestra sorprendentemente escasas variaciones, no siendo más que la alternancia de unos pocos matices que desaparecen tan rápidamente como vuelven a aparecer: el largo de la cola, la altura del peinado, la longitud de las mangas, el abombamiento de la falda, la amplitud del escote, la altura de la cintura. Incluso las revoluciones radicales de hoy, como el pelo cortado a *la garçon*, son sólo el «eterno retorno de lo mismo». Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit* [Historia de la cultura contemporánea], III, München, 1931, p. 88. La moda femenina se distingue así, según el autor, de la moda masculina, mucho más va(r)riada y decidida.

[B 4, 1]

«De entre todas las promesas que hace la novela de Cabet *Viaje a Icaria*, hay una que en cualquier caso se ha cumplido. Pues en esta novela, que contiene su sistema, Cabet se esforzó por demostrar que el futuro Estado comunista no podía contener ningún producto de la fantasía, y no podía experimentar cambio alguno en nada; por eso desterró de Icaria todas las modas, y en particular las caprichosas sacerdotisas de la moda, las modistas, junto con los joyeros y todas las profesiones que sirven al lujo, exigiendo que los trajes y los utensilios jamás habían de cambiar.» Sigmund Engländer, *Geschichte der französischen Arbeiter-Assoziationen* [Historia de las asociaciones obreras de Francia], II, Hamburgo, 1864, pp. 165-166.

[B 4, 2]

En 1828 tuvo lugar la primera representación de *Los mudos de Portici*. Se trata de una música ondulante, una ópera de cortinajes que se alzan y descienden sobre las palabras. Debió de tener éxito en una época en la que los cortinajes emprendían su marcha triunfal (primero en la moda, como chales turcos). Esta revuelta, cuya primera tarea es proteger al rey de sí misma, aparece como preludio de la de 1830 –de una revolución que ciertamente sólo fue cortinaje ante un cambio de rumbo en los círculos del poder–.

[B 4, 3]

¿Muere quizá la moda, en Rusia, p. ej., por el hecho de que ya no puede seguir el ritmo –al menos en ciertos terrenos–?

[B 4, 4]

Las obras de Grandville son verdaderas cosmogonías de la moda. Parte de sus obras podría titularse: la lucha de la moda con la naturaleza. Comparación entre Hogarth y Grandville. Grandville y Lautréamont. – ¿Qué significa la hipertrofia del lema en Grandville?

[B 4, 5]

«La moda... es un testigo, pero un testigo de la historia del gran mundo solamente, pues en todos los pueblos... la gente pobre no tiene más modas que historia, y ni sus ideas ni sus gustos ni siquiera su vida cambian apenas. Sin duda... la vida pública comienza a penetrar en las pequeñas familias, pero hará falta tiempo.» Eugène Montreux, *Le XIX^e siècle vécu par deux français* [El siglo XIX vivido por dos franceses], París, p. 241.

[B 4, 6]

La siguiente observación permite conocer el significado de la moda como velo de unos deseos muy concretos de la clase dirigente. «Los poderosos tienen una gran aversión a los cambios bruscos. Quieren que todo siga igual, preferiblemente mil años. ¡Lo mejor sería que la Luna se quedara parada y

que el Sol no avanza! Entonces nadie tendría hambre ni querría cenar por la noche. Si ellos han disparado, querrían que su tiro fuese el último, que el contrario ya no tuviera derecho a disparar.» Bertolt Brecht, *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* [Cinco dificultades a la hora de escribir la verdad] (*Unsere Zeit* VIII, 2-3 de abril de 1935, París/Basilea/Praga, p. 32).

[B 4 a, 1]

Mac-Orlan, que destaca las analogías con el surrealismo que se encuentran (en) Grandville, llama la atención en este contexto sobre Walt Disney, del que dice: «No contiene el más mínimo germen de mortificación. En esto se aleja del humor de Grandville, que llevó siempre consigo la presencia de la muerte». Mac-Orlan, «Grandville le précurseur» [Grandville, el precursor] (*Arts et métiers graphiques* 44, 15 de diciembre de 1934, p. 24).

[B 4 a, 2]

«El desfile de una gran colección dura aproximadamente de dos a tres horas, según el ritmo a que estén habituadas las modelos. Al final, como dicta la tradición, aparece una novia con velo.» Helen Grund, *Vom Wesen der Mode* [Sobre la esencia de la moda], p. 19 (edición privada, Múnich, 1935). En el uso citado, la moda hace una referencia a la costumbre tradicional, pero al mismo tiempo deja claro que no se para ante ella.

[B 4 a, 3]

Una moda contemporánea y su significado. A principios de 1935, aproximadamente, aparecieron en la moda femenina placas de metal de mediano tamaño, caladas, que se llevaban en el suéter o en el abrigo, y que mostraban las iniciales del nombre de la portadora. Con ello la moda se aprovechaba del auge de las insignias, que habían sido muy frecuentes en los hombres, entre los seguidores de las ligas. Por otro lado, sin embargo, se expresa con ello la creciente restricción de la esfera privada. El apellidado, y además incluso el nombre, de la desconocida, se llevan a la esfera pública prendidos de un extremo. Que con ello se facilita el «contacto» con un desconocido es de importancia secundaria.

[B 4 a, 4]

«Los creadores de moda... se mueven por la sociedad, adquiriendo de ella una imagen, una impresión general. Participan de la vida artística, asisten a estrenos y exposiciones, leen los *best sellers*; en otras palabras, su inspiración surge... de los estímulos... que ofrece una inquieta actualidad. Pero puesto que ningún presente se desprende por completo del pasado, también el pasado les proporciona un estímulo... Ahora bien, sólo se puede utilizar lo que encaja con la armonía del tono de moda. El sombrerito calado en la frente, que debemos a la exposición de Manet, no demuestra sino que poseemos una nueva disposición para enfrentarnos al final del siglo pasado.» Helen Grund, *Sobre la esencia de la moda*, (Múnich, 1935), p. 13.

[B 4 a, 5]

Sobre la guerra publicitaria entre las casas de moda y los periodistas. «Facilita la tarea de ellas el hecho de que nuestros deseos (esto es, los de los periodistas de la moda) coinciden.» Pero también la dificulta, porque ningún periódico ni revista puede considerar novedad lo que otro ya ha publicado. De este dilema sólo pueden salvarnos los fotógrafos y dibujantes, que obtienen de un vestido, variando las posturas y la iluminación, múltiples

aspectos. Las revistas más importantes... tienen laboratorios fotográficos propios, dotados con todos los avances técnicos y artísticos, dirigidos por fotógrafos expertos y capacitados... Pero a todos les está prohibido publicar ese material antes de que la clienta haya hecho su elección, es decir, en un plazo de entre 4 y 6 semanas desde el primer pase. ¿El motivo de esta medida? «La mujer no quiere verse privada del efecto sorpresa al aparecer en sociedad con esas nuevas prendas.» Helen Grund, *Sobre la esencia de la moda*, pp. 21-22 (edición privada, Múnich, 1935).

[B 5, 1]

En el sumario de los seis primeros números de la revista *La dernière mode*, dirigida por Stéphane Mallarmé, París, 1874, se lee: «un encantador esbozo deportivo, resultado de una conversación con el marviloso naturalista Tausenel». Reedición de este sumario en *Minotaure* (II 6, invierno de 1935, p. 27).

[B 5, 2]

Una teoría biológica de la moda en conexión con la evolución del caballo a partir de la cebra, tal como se expone en *Kleinen Brehm*, p. 771, evolución «que duró millones de años... La tendencia presente en los caballos, llevó a crear ejemplares de curenas de primera categoría... Los animales más primitivos de la actualidad llevan un dibujo rayado que llama poderosamente la atención. Resulta muy notable que las rayas exteriores de las cebra muestran cierta correspondencia con la disposición interna de sus costillas y vértebras. También se puede determinar el lugar de los cuartos delanteros y traseros por la peculiar disposición de las rayas en esas zonas. ¿Qué significan estas rayas? Es seguro que no actúan como protección... Las rayas... se conservan a pesar de ser «contrarias a la finalidad», y de ahí que hayan de tener... algún significado especial. ¿No topamos aquí con estímulos exteriorizados de tendencias internas, especialmente intensas en la época de apareamiento? ¿Qué podríamos aprovechar de esta teoría para nuestro tema? Creo que algo de fundamental importancia.— Desde que la humanidad dejó la desnudez por el vestido, la moda, «contraria al sentido», ha retomado el papel de la sabia naturaleza... El cambio continuo de la moda... que decreta una revisión constante de todas las partes de la figura... obliga a la mujer a preocuparse permanentemente de la belleza.» Helen Grund, *Sobre la esencia de la moda*, (Múnich, 1935), pp. 7-8.

[B 5, 3]

En la exposición universal de París de 1900, había un Palacio del Vestido, donde figuras de cera sobre distintos decorados representaban los trajes de los distintos pueblos y las modas de otros tiempos.

[B 5 a, 1]

«Nosotros observamos a nuestro alrededor... los efectos de confusión y de desazón que nos inflige el movimiento desordenado del mundo moderno. Las artes no se acomodan a la prisa. [Nuestros ideales duran diez años] la absurda superstición de lo nuevo [nouveau] —que ha reemplazado fastidiosamente a la antigua y excelente creencia en el juicio de la posteridad— asigna a los esfuerzos el objetivo más ilusorio y los orienta a crear lo más perecedero que hay; lo perecedero por esencia: la sensación de lo nuevo [neuf]... Ahora bien, todo lo que aquí se ve ha sido degustado, ha seducido, ha arrebatado, durante siglos, y toda esta gloria nos dice con serenidad: NO SOY NADA NUEVO [neuf]. El Tiempo bien puede estropear la materia que he utilizado, pero si él no me ha destruido en absoluto, no puedo tampoco serlo por la indiferencia o el desdén de ningún hombre digno de tal nombre.» Paul Valéry, *Préambule* [Préambulo] [Exposición del arte italiano. De Cimabue a Tiepolo, Petit Palais, 1935], pp. IV, VII.

[B 5 a, 2]

«El triunfo de la burguesía modifica el traje femenino. La vestimenta y el peinado se desarrollan en amplitud... los hombros se alargan gracias a mangas de jamón, y... no se tardó en volver a apreciar las antiguas crinolinas ni en hacerse enaguas ahuecadas. Ridículamente así vestidas, las mujeres parecían destinadas a la vida sedentaria, a la vida de familia, porque su manera de vestir no tenía nada que diese la idea del movimiento o que pareciese favorecerlo. Todo lo contrario sucedió con el advenimiento del Segundo Imperio; los vínculos de familia se aflojaron; un lujo siempre creciente corrompió los costumbres, hasta el punto de que llegó a ser difícil distinguir, únicamente por el vestido, a una mujer honrada de una cortesana. Mientras, el vestido femenino se transformó de los pies a la cabeza... las crinolinas se echaron hacia atrás y se agruparon en una grupa acentuada. Se desarrolló todo aquello que pudiese impedir que las mujeres estuvieran sentadas; se desechó todo lo que hubiera podido estorbar su camino. Se peinaron y se vistieron como para ser vistas de perfil. Ahora bien, el perfil es la silueta de una persona... que pasa, que huye de nosotros. El vestido se convirtió en una imagen del movimiento rápido que lleva el mundo.» Charles Blanc, *Considérations sur le vêtement des femmes* [Consideraciones sobre la ropa de las mujeres] [Instituto de Francia, 25 de octubre de 1872], pp. 12-13. [B 5 a, 3]

«Para captar la esencia de la moda actual no se puede recurrir a motivaciones individuales, como... son el afán de cambio, el sentido de la belleza, la búsqueda de lo decoroso o el impulso mimético. No hay duda de que estas motivaciones han intervenido... en la formación del vestido... desde las épocas más diversas... Pero la moda, en el sentido que tiene hoy para nosotros, no posee una motivación individual, sino social, y de comprenderlo como es debido depende entender toda su esencia. Es el intento de las clases altas por separarse de las bajas, o más bien de las medias... La moda es esa barrera, que constantemente se vuelve a levantar porque constantemente se abate, mediante la que el mundo distinguido intenta aislarse de la zona media de la sociedad; es la encarnizada persecución de la vanidad de clase, en la que se repite sin cesar el mismo fenómeno: el afán de unos por ganar aunque sea una minúscula distancia que les separe de sus perseguidores, y el de otros por anularla, adoptando rápidamente la nueva moda. Esto explica los rasgos que caracterizan la moda de hoy. En primer lugar, su origen en los círculos sociales elevados, y su imitación por parte de las clases medias. La moda va de arriba abajo, y no de abajo arriba... Un intento de las clases medias por crear una nueva moda... jamás tendría éxito, las clases altas nada podrían desear más que el que las medias tuvieran su propia moda. ([Nota:] Lo que por otra parte no impide que busquen en la cloaca del submundo parisino nuevos modelos y modas que llevan grabado en la frente el sello de su origen deshonroso, como contundentemente ha mostrado Fr. Vischer en un ensayo sobre la moda muy criticado y, sin embargo, a juicio mío... sumamente meritorio.) En segundo lugar, el cambio continuo de la moda. Una vez adoptada la nueva moda por las clases medias... pierde su valor para las altas... Por eso la novedad es la condición imprescindible de la moda... La duración de una moda está en proporción inversa a la rapidez de su difusión; su fugacidad ha aumentado en nuestro tiempo en la misma medida en que han progresado los medios de su difusión debido al perfeccionamiento de los medios de comunicación... De la motivación social aquí expuesta se desprende finalmente el tercer rasgo característico de la moda actual: su... tiranía. La moda lleva implícito el criterio externo de que "se forma parte de la sociedad". Quien no quiera renunciar a ello, debe participar de la moda, incluso aunque... rechace enérgicamente alguna de sus innovaciones... Con ello hemos formulado un juicio sobre la moda... Si las clases sociales lo suficientemente débiles y necias como para seguirla, alcanzaran a sentir su propia dignidad y consideración... la moda se habrá acabado, y la belleza podría ocupar de nuevo

su lugar, como lo ha hecho en todos los pueblos que... no sintieron la necesidad de acentuar las diferencias de clase por medio del vestido o, cuando así ocurrió, mostraron bastante entendimiento como para respetarlas.» Rudolph von Jhering, *Der Zweck im Recht* [La finalidad bien entendida], II, Leipzig, 1883, pp. 234-238. [B 6; B 6 a, 1]

Sobre la época de Napoleón III: «Ganar dinero se convierte en objeto de una pasión casi sensual, y el amor, en una cuestión monetaria. En la época del romanticismo francés el ideal erótico era la modétille [grisette], que se entrega; ahora es la cortesana [lorette], que se vende... Surgió en la moda un aire pícaro: las damas llevaban cuellos almidonados y corbatas, gabanes, faldas cortadas como un frac..., chaquetillas suaves, corpiños de oficial, bastones de paseo, monóculos. Se prefieren los colores chillones de mucho contraste, también para el pelo: los cabellos rojo vivo son muy apreciados... El prototipo de la moda es la gran dama que juega a ser cocotte. Egon Friedell, *Historia de la cultura contemporánea*, III, Múnich, 1931, p. 203. El «carácter plebeyo» de esta moda se le presenta al autor como «invasión... desde abajo» por parte de los nuevos ricos. [B 6 a, 2]

«Los tejidos de algodón sustituyen a los brocados, los rasos... y pronto, gracias... al espíritu revolucionario, el traje de las clases inferiores llegó a ser más correcto y más agradable a la vista.» Édouard Foucaud, *Paris inventeur. Physiologie de l'industrie française* [Paris inventor. Fisiología de la industria francesa], París, 1844, p. 64 (se refiere a la gran Revolución). [B 6 a, 3]

Un grupo que al verlo de cerca está compuesto de retales y algunas cabezas de muñecas. Título: «Muñecas sobre sillas, maniqués recargados con cuellos positivos, con falsos cabellos, con falsos encantos... ¡ése es Longchamps! S(ola) d(e) las (E)stampas. [B 6 a, 4]

«Si en 1829 entramos en los almacenes de Delisle, encontramos multitud de tejidos diversos: japoneses, ahambros, orientales, estokolines, meóidos, silenios, cinzollines, bagazinkov chino... Gracias a la revolución de 1830... el caso de la moda había atravesado el Sena y la Chaussée d'Antin sustituyó al noble faubourg.» Paul D'Ariste, *La vie et le monde du boulevard* [1830-1870] [La vida y el mundo del boulevard (1830-1870)], (París, 1930), p. 227. [B 6 a, 5]

«El burgués acomodado, como amante del orden, paga a sus suministradores al menos una vez al año; el hombre a la moda, sin embargo, el así llamado león, paga a su sastre cada diez años, si es que alguna vez le paga.» *Acht Tage in Paris* [Ocho días en París], París, julio de 1855, p. 125. [B 7, 1]

«Soy yo quien ha inventado los fics. En este momento los fentes los han sustituido... El fic consistía en cerrar el ojo con cierto movimiento de boca y cierto movimiento de traje... Un rostro de hombre siegare debe tener siempre... algo de convulsivo y de crispado. Es posible atribuir esas agitaciones faciales, bien a un satanismo natural, bien a la fiebre de las pasiones, o en fin a todo lo que se quiera.» Paris-Vivier [Paris-Vivier], Por los autores de las memorias de Bilbaquet [Taxile Delord], París, 1854, pp. 25-26. [B 7, 2]

«La moda de vestirse en Londres nunca alcanzó más que a los hombres: la moda femenina, incluso para las extranjeras, fue siempre vestirse en París.» Charles Seignobos, *Histoire sincère de la nation française* [Historia sincera de la nación francesa], París, 1932, p. 402. [B 7, 3]

Marcelin, el fundador de la *Vie Parisienne*, expuso «las cuatro épocas del miriñaque».

[B 7, 4]

El miriñaque «es el símbolo inconfundible de la reacción por parte del imperialismo, que se expande amplia y vaciamente... el cual... ha hecho tronar su poder como una campana sobre lo bueno y lo malo, lo justificable y lo injustificable de la Revolución... Pareció ser una manía momentánea, pero se impuso por cierto tiempo, como el período del 2 de diciembre». F. Th. Vischer, cit. en Eduard Fuchs, *Die Karikatur der europäischen Völker* [La caricatura de los pueblos europeos], II, Múnich, p. 156.

[B 7, 5]

A principios de los años cuarenta se halla un centro de modistas en la calle Vivienne.

[B 7, 6]

Simmel señala que «hoy día, las creaciones de la moda se integran cada vez más en la concepción objetiva de la actividad económica». «No surge un artículo por las buenas, que luego se pone de moda, sino que se introducen artículos con el objeto de que se pongan de moda.» El contraste evidenciado en la última frase podría ser en cierta medida el que existe entre la época burguesa y la feudal. Georg Simmel, *Philosophische Kultur* [Cultura filosófica], Leipzig, 1911, p. 34 («La moda»).

[B 7, 7]

Simmel explica «por qué las mujeres, en general, están sumamente pendientes de la moda. A causa de la débil posición social a la que fueron condenadas durante la mayor parte de la historia, se concluye su estrecha relación con todo lo que sean «buenas maneras». Georg Simmel, *Cultura filosófica*, Leipzig, 1911, p. 47 («La moda»).

[B 7, 8]

El siguiente análisis de la moda arroja además luz sobre el significado de los viajes, que se pusieron de moda en la burguesía durante la segunda mitad del siglo. «En creciente medida, el acento de los estímulos se traslada de su centro sustancial a su principio y a su fin. Esto comienza con los síntomas más insignificantes, como... la sustitución del cigarro por el cigarrillo, y se manifiesta en el afán por viajar, que divide el ritmo de la vida anual en los períodos más cortos posibles, acentuando fuertemente la despedida y la llegada. El... ritmo de la vida moderna no sólo expresa el anhelo por un rápido cambio en los contenidos cualitativos de la vida, sino también el poder del estímulo formal del límite, del principio y del fin.» Georg Simmel, *Cultura filosófica*, Leipzig, 1911, p. 41 («La moda»).

[B 7 a, 1]

Simmel afirma «que las modas son siempre modas de clase, que las modas de la clase superior se diferencian de las modas de las inferiores, siendo abandonadas en el momento en que estas últimas comienzan a apropiárselas». Georg Simmel, *Cultura filosófica*, Leipzig, 1911, p. 32 («La moda»).

[B 7 a, 2]

El rápido cambio de la moda provoca «que las modas ya no puedan ser... tan caras como lo eran antes... Surge aquí... un verdadero círculo vicioso: cuanto más rápido cambia la

moda, tanto más baratas tienen que ser las cosas; y cuanto más baratas resultan, tanto más incitan a los consumidores a un cambio rápido de la moda, forzando a los fabricantes a ello». Georg Simmel, *Cultura filosófica*, Leipzig, 1911, pp. 58-59 («La moda»).

[B 7 a, 3]

Fuchs en torno a las afirmaciones de Jhering sobre la moda: «Es necesario... decir una vez más que los intereses de la separación de clases son sólo una de las causas del frecuente cambio de la moda, y que hay una segunda... que también se ha de tener en cuenta: el cambio frecuente de la moda como consecuencia del modo de producción del capitalismo privado, que en interés de su tasa de beneficios se ve obligado a aumentar constantemente su cifra de ventas. Esta segunda causa le pasa por completo desapercibida a Jhering. Y lo mismo con una tercera: los fines de estimulación erótica que persigue la moda, y que se cumplen inmejorablemente cuando el atractivo erótico del portador o de la portadora se realiza continuamente de distintas maneras... Fr. Vischer, que escribió sobre... la moda veinte años antes que Jhering, aún no conocía las fuerzas de la separación de clases en la formación de la moda... pero en cambio tuvo conciencia de los problemas eróticos del vestido». Eduard Fuchs, *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Das bürgerliche Zeitalter* [Historia ilustrada de la moral desde la Edad Media hasta nuestros días. La época burguesa], volumen complementario, Múnich, pp. 53-54.

[B 7 a, 4]

Eduard Fuchs (*Historia ilustrada de la moral desde la Edad Media hasta nuestros días. La época burguesa*, volumen complementario, pp. 56-57) cita «sin localizarla» una observación de F. Th. Vischer que considera el color gris de la vestimenta masculina como un símbolo de «la completa indolencia» del mundo masculino, de su languidez y molición.

[B 8, 1]

«La idea boba y funesta de oponer el conocimiento profundo de los medios de ejecución... el trabajo sabiamente sostenido... al acto impulsivo de la sensibilidad singular, es uno de los rasgos más ciertos y más deplorables de la ligereza y de la debilidad de carácter que han marcado la edad romántica. La inquietud por la duración de las obras se debilitaba ya y cedía, en los espíritus, ante el deseo de sorprender: el arte se vio condenado a un régimen de rupturas sucesivas. Nació un automatismo de la audacia. Ésta se convirtió en imperativo, tal como lo había sido la tradición. Por último, la Moda, que es el cambio muy frecuente del gusto de una clientela, sustituyó las lentas formaciones de los estilos, las escuelas y las lamas, por su movilidad esencial. Pero decir que la Moda carga con el destino de las Bellas Artes es tanto como decir que el comercio se mezcla en ello.» Paul Valéry, *Œuvres sur l'art* [Obras sobre el arte], París, pp. 187-188 («En torno a Corot»).

[B 8, 2]

«La gran y capital revolución ha sido la hindú. Fue preciso el esfuerzo combinado de la ciencia y del arte para obligar a un tejido rebelde, ingrato: el algodón, a sufrir cada día tantas transformaciones brillantes y, así transformado... ponerlo al alcance de los pobres. Cualquiera mujer llevaba antiguamente una falda azul o negra que conservaba durante diez años sin lavarla, por miedo a que no se fuera en jirones. Actualmente, su marido, un pobre obrero, al precio de una jornada de trabajo, la cubre con un vestido de flores. Todo ese pueblo de mujeres que presenta sobre nuestros paseos un deslumbrador arco iris de colores, no ha mucho estaba de duelo.» J. Michelet, *Le peuple* [El pueblo], París, 1846, pp. 80-81.

[B 8, 3]

«El comercio del vestido, y no el arte como en otras ocasiones, es quien creó el prototipo del hombre y de la mujer modernas... Se imita a los maniqués y el alma es la imagen del cuerpo.» Henri Polès, «L'art du commerce» [«El arte del comercio»] (*Vendredi*, 12) de febrero de 1937. Cfr. la moda señorial inglesa y los ties. [B 8, 4]

«Se calcula que, en Armonía, los cambios de moda... y la confección imperfecta, causarían una pérdida anual de 500 francos por individuo, pues el más pobre de los armonierres tiene un guardarropa con ropa para todas las estaciones... Armonía... quiere, en ropa y en mobiliario, infinita variedad, pero el mínimo consumo... La excelencia de los productos de la industria societaria... eleva cada objeto manufacturado a la extrema perfección, de manera que el mobiliario y la ropa... se vuelven eternos.» (Fourier), cit. en Armand y Maublanc, *Fourier*, II, París, 1937, pp. 196 y 198. [B 8 a, 1]

«Ese gusto de la modernidad llega tan lejos que tanto Baudelaire como Balzac lo extienden hasta los más sencillos detalles de la moda y del vestir. Ambos los estudian en sí mismos y hacen de ello cuestiones morales y filosóficas, pues representan la realidad inmediata en su aspecto más agudo, más agresivo y tal vez más irritante, pero también el más generalmente vivido.» [Nota] «Además, para Baudelaire, estas preocupaciones se suman a su importante teoría del dandismo, de la cual precisamente hace una cuestión de moral y de modernidad.» Roger Cailliot, «Paris, mythe moderne» [«París, mito moderno»] (*Nouvelle Revue Française* XXV, 284, 1 de mayo de 1937, p. 692). [B 8 a, 2]

«¡Gran acontecimiento! Las bellas damas experimentan un día la necesidad de hincharse el trasero. Rápidamente, a millares, (fábricas de amazonas!... Pero ¡qué es un simple polsón sobre ilustres coxas! En verdad una fruslería... "¡Abajo los rabadillos! (Vivan los mirriques!)". Y de repente, el universo civilizado se convierte en manufactura de campanas ambulantes. ¿Por qué el bello sexo ha olvidado los aderezos de campanillas?... Tener sitio no lo es todo, hay que hacer ruido aquí abajo... El barrio de Bréda y el faubourg Saint-Germain rivalizan en piedad tanto como en plañería y en moñas. ¡Que no tomen a la Iglesia por modelo! En vísperas, el órgano y el clero declaman alternativamente un versículo de los salmos. Las bellas damas y sus campanillas podrían tomarse según este ejemplo, palabras y tintineos retomando alternativamente la continuación de la conversación.» A. Blanqui, *Critique sociale* [Crítica social], I, París, 1885, pp. 83-84 («El lujo»). - «El lujo» es una polémica contra la industria del lujo. [B 8 a, 3]

Toda generación vive las modas de la generación que acaba de pasar como el más potente antiafrodisíaco que se pueda concebir. Este juicio no resulta tan desacertado, contra lo que pudiera suponerse. En toda moda hay algo de amarga sátira sobre el amor, en toda moda se hallan trazadas sin compasión todas las perversiones. Toda moda está en conflicto con lo orgánico. Toda moda conecta el cuerpo vivo con el mundo inorgánico. En el viviente percibe la moda los derechos del cadáver. El fetichismo, que sucumbe al *sex-appeal* de lo inorgánico, es su nervio vital. [B 9, 1]

El nacimiento y la muerte —el primero por circunstancias naturales, el segundo por circunstancias sociales— limitan considerablemente, cuando devienen actuales, el campo de juego de la moda. Dos circunstancias hacen

aparecer bajo una luz correcta este hecho. La primera concierne al nacimiento, y muestra que, en el campo de la moda, la creación natural de nueva vida está «superada» por la novedad. La segunda se refiere a la muerte. En lo que a ella toca, aparece no menos «superada» en la moda, y precisamente en el *sex appeal* de lo inorgánico, que ella misma desata. [B 9, 2]

La enumeración detallada de las bellezas femeninas, realzando cada una de ellas mediante la comparación, procedimiento tan querido de la poesía barroca, se atiene ocultamente a la imagen del cadáver. Este desmembramiento de la belleza femenina en sus laudables componentes se asemeja a una autopsia. Las tan queridas comparaciones de las partes del cuerpo con el alabastro, la nieve, las piedras preciosas y otros motivos en su mayoría inorgánicos, hacen el resto. (Desmembramientos así se encuentran también en Baudelaire, «El bello novio».) [B 9, 3]

Lipps sobre el color oscuro en la vestimenta masculina: piensa «que en nuestro rechazo generalizado a los colores vivos, sobre todo en la vestimenta masculina, se expresa del modo más claro una peculiaridad muy comentada de nuestro carácter. Gris es la teoría, pero verde y no sólo verde, sino rojo, amarillo, azul es el árbol dorado de la vida. Por eso en nuestra predilección por todos los tonos del gris... hasta llegar al negro, se muestra claramente nuestra particular tendencia social a apreciar por encima de todo la idea del cultivo del intelecto, incluso no queriendo ante todo gozar de lo bello... sino queriendo criticarlo, de modo que... nuestra vida espiritual se vuelve más y más fría e incolora.» Theodor Lipps, «Über die Symbolik unserer Kleidung» [Sobre el simbolismo de nuestros vestidos] (*Nord und Süd* XXXIII (1885), Breslau/Berlin, p. 352). [B 9, 4]

Las modas son un medicamento, tomado a escala colectiva, dirigido a compensar los efectos nocivos del olvido. Cuanto más breve es una época, tanto más se encuentra remitida a la moda. Cfr. K 2 a, 3. [B 9 a, 1]

Facillon sobre la fantasmagoría de la moda: «La mayoría de las veces... crea... híbridos, impone al ser humano el perfil de la bestia... la moda inventa así una humanidad artificial que no es la decoración pasiva del medio formal, sino ese medio mismo. Esta humanidad alternativamente heráldica, teatral, mágica, arquitectónica, tiene... como regla... la poética del ornamento, y lo que llama línea... quizá no sea sino un sutil compromiso entre cierto canon fisiológico... y la fantasía de las figuras.» Henri Facillon, *Vie des formes* [Vida de las formas], París, 1934, p. 41. [B 9 a, 2]

Difícilmente hay una parte del vestuario que pueda tanto expresar como disimular más variedad de tendencias eróticas que (el) sombrero femenino. Si el significado del sombrero masculino en su ámbito —la política— está rígidamente unido a unos pocos modelos fijos, los matices del significado erótico en el tocado femenino son inabarcables. No interesan aquí tanto las distintas posibilidades de aludir simbólicamente a los órganos genitales. Puede resultar sorprendente la conclusión que, por ejemplo, se puede obtener del vestido a partir del sombrero. H(elen) Grund supuso agudamente que el *Sebutte*, sombrero

de ala ancha contemporáneo de la crinolina, representa en realidad las instrucciones de uso de esta última, dirigidas al hombre. Las alas anchas del *Schute* están curvadas hacia arriba –indicando cómo ha de abrirse la crinolina para facilitarle al hombre el acceso sexual a la mujer–.

[B 10, 1]

La posición horizontal tuvo grandes ventajas para la hembra de la especie *homo sapiens*, si se piensa en los más antiguos ejemplares. Les ayudaba a sobrellevar el embarazo, como por otra parte se puede deducir de los cinturones y fajas a los que suelen recurrir hoy las mujeres embarazadas. Partiendo de aquí se podría aventurar quizá una pregunta: ¿no apareció el bipedismo, en general, antes en el hombre que en la mujer? En ese caso la mujer hubiera sido durante un tiempo la compañera a cuatro patas del hombre, como hoy lo es el perro o el gato. Más aún, es posible que sólo haya un paso de esta suposición a concebir el encuentro frontal durante la cópula como una especie de pervisión primitiva, y quizá esta aberración haya tenido mucho que ver con el hecho de que a la mujer se le haya enseñado a caminar sobre dos pies. (Cfr. nota en (el) ensayo *Eduard Fuchs der Sammler und (der) Historiker* [Eduard Fuchs, coleccionista e historiador]).

[B 10, 2]

«Sería... interesante investigar qué ulteriores repercusiones de la posición vertical se dan en la constitución y en las funciones del resto del cuerpo. No ignoramos que existe una relación muy estrecha entre todas las partes de la estructura corporal, pero en el actual estado de nuestra ciencia hay que decir claramente que los extraordinarios efectos que se atribuyen en este sentido al bipedismo no están completamente probados... No se ha podido comprobar su influencia en la arquitectura y función de los órganos internos, y la hipótesis de Herder, según la cual todas las fuerzas actuarían de otra manera con la posición vertical, estimulando la sangre a los nervios de un modo distinto, etc., carece, si ha de implicar diferencias considerables y comprobadamente esenciales en el modo de vida, de todo fundamento.» Hermann Lotze, *Mikrokosmos* [Microcosmos], vol. II, Leipzig, 1858, p. 90.

[B 10 a, 1]

Un fragmento del prospecto de un cosmético, que resulta característico de la moda del Segundo Imperio. El fabricante recomienda «una cosmética... gracias a la cual las damas pueden, si lo desean, dar a su tez el reflejo del tofetón rosa». Cit. en Ludwig Börne, *Gesammelte Schriften* [Obras completas], III, Hamburgo/Frankfurt a. M., 1862, p. 282 (*Die Industrie-Ausstellung im Louvre* [Exposición de la industria en el Louvre]).

[B 10 a, 2]

C

[PARÍS ARCAICO, CATACUMBAS, DEMOLICIONES, OCASO DE PARÍS]

«Facilis descensus Averno.»

Virgilio

«Aquí hasta los automóviles parecen antiguos.»

Guillaume Apollinaire

Cómo las rejas –en cuanto alegorías– se instalan en el infierno. En el pasaje Vivienne hay esculturas a la entrada que representan alegorías del comercio.

[C 1, 1]

El surrealismo nació en un pasaje. ¡Y bajo el protectorado de qué musas!

[C 1, 2]

El padre del surrealismo fue Dada, su madre fue un pasaje. Dada era ya viejo cuando la conoció. A fines de 1919 Aragon y Breton, por antipatía hacia Montparnasse y Montmartre, trasladaron su lugar de encuentro con sus amigos a un café del pasaje de l'Opéra. La irrupción del boulevard Haussmann supuso su fin. Louis Aragon escribió 135 páginas sobre él, un número que, sumadas sus cifras, esconde el número de las 9 musas que habían ofrecido al pequeño surrealismo sus regalos. Sus nombres son: Luna, la condesa Geschwitz, Kate Greenaway, Mors, Cléo de Mérode, Dulcinea, Libido, Baby Cadum y Friederike Kempner. (¿En lugar de la condesa Geschwitz, Tipse?)

[C 1, 3]

Cojea como Dánue.

[C 1, 4]

Pausanias escribió su *Topografía de Grecia* el 200 d.C., cuando los lugares de culto y otros muchos monumentos empezaban a quedarse en ruinas.

[C 1, 5]

Pocas cosas hay en la historia de la humanidad de las que sepamos tanto como de la historia de la ciudad de París. Miles y decenas de miles de volúmenes están exclusivamente dedicados a investigar este minúsculo punto de la Tierra. Las primeras verdaderas guías de antigüedades de la vieja *Lutetia Parisiorum* provienen ya del siglo XVI. El catálogo de la Biblioteca Imperial, editado en tiempos de Napoleón III, contiene casi cien páginas bajo la entrada «París», y esta colección está lejos de ser exhaustiva. Muchas de sus principales calles tienen su propia literatura, y poseemos noticia escrita de miles de edificios, por discretos que sean. Con una bella expresión, Hoffmannsthal llamó a esta ciudad «un paisaje hecho de pura vida». Y en la atracción que ejerce sobre la gente, opera cierta belleza propia del gran paisaje, en concreto del paisaje volcánico. París es en el orden social lo que es el Vesubio en el geográfico. Una masa amenazante y peligrosa, un foco siempre activo de la revolución. Pero al igual que las pendientes del Vesubio se convirtieron en huertas paradisíacas gracias a las capas de lava que las cubrían, así florecen sobre la lava de las revoluciones, como en ningún otro lugar, el arte, la vida festiva y la moda. ■ Moda ■

[C 1, 6]

Balzac aseguró la constitución mítica de su mundo perfilando en detalle su contorno topográfico. París es el suelo de su mitología: París con sus dos o tres grandes banqueros (Nucingen, du Tillet), París con su gran médico Horace Bianchon, con su empresario César Birotteau, con sus cuatro o cinco grandes *cocottes*, con su usurero Gobseck, con su puñado de abogados y militares. Pero, por encima de todo, son siempre las mismas calles y rincones, sótanos y esquinas, de donde surgen las figuras de este círculo. Qué otra cosa significa esto, sino que la topografía traza el plano del espacio mítico de esta —como de cualquier otra— tradición; más aún, que puede llegar a ser la clave del mismo, como lo fue para Pausanias en relación con Grecia, y como la historia y circunstancias de los pasajes parisinos han de acabar siendo en relación con este siglo, submundo en el que se hundió París.

[C 1, 7]

Erigir topográficamente la ciudad diez y cien veces a partir de sus pasajes y puertas, de sus cementerios y burdeles, de sus estaciones y de sus... exactamente igual que antes lo fue a partir de sus iglesias y mercados. Y las secretas y profundamente escondidas figuras de la ciudad: asesinatos y rebeliones, las zonas sangrientas del callejero, los nidos de amor y los incendios. ■ *Flâneur* ■

[C 1, 8]

¿No se obtendría una película apasionante a partir del plano de París, del desarrollo cronológico de sus distintas imágenes, de condensar el movimiento de calles, bulevares, pasajes y plazas durante un siglo en un espacio de tiempo de media hora? ¿Y qué otra cosa hace el *flâneur*? ■ *Flâneur* ■

[C 1, 9]

«A dos pasos del Palais-Royal —entre la cour des Fontaines y la calle Neuve-des-Bons-Enfants— hay un pequeño pasaje oscuro y tortuoso, que cuenta con un escritor público y una frutera.

Puede parecer el antro de Coco o de Trafalgar, pero nunca podrá parecer un pasaje —ni siquiera con buena voluntad y mecheros de gas— Deveau, *Les dessous de Paris* [Los bajos fondos de París], París, 1860, pp. 105-106. [C 1 a, 1]

En la antigua Grecia se enseñaban ciertos lugares que descendían al submundo. Nuestra existencia despierta también es una tierra en la que por lugares ocultos se desciende al submundo, una tierra repleta de discretos lugares donde desembocan los sueños. Todos los días pasamos por ellos sin darnos cuenta pero, apenas nos dormimos, recurrimos a ellos con rápidos movimientos, perdiéndonos en los oscuros corredores. El laberinto de casas de las ciudades equivale durante el día a la conciencia; los pasajes (que son las galerías que conducen a su pasada existencia) desembocan de día, inadvertidamente, en las calles. Pero a la noche, bajo las oscuras masas de edificios surge, infundiendo pavor, su compacta oscuridad, y el tardío paseante se afana por dejarlos atrás, si acaso le habíamos animado a un viaje a través del estrecho callejón.

Pero hay otro sistema de galerías que recorre París bajo tierra: el metro, donde al atardecer brillan unas luces rojas que señalan el camino al Hades de los nombres. Combat — Elysée — Georges V — Étienne Marcel — Solferino — Invalides — Vaugirard se han arrancado las ignominiosas cadenas de calle o plaza para convertirse aquí, en una oscuridad atravesada de relámpagos y pitidos, en deformes dioses de las alcantarillas, en hadas de las catacumbas. Este laberinto no acoge en su interior a un toro, sino a docenas de toros ciegos y furiosos que exigen como venganza no que se les arroje una doncella tebana al año, sino que se les arrojen todas las mañanas miles de modistillas cloróticas y dependientes insomnes. ■ Nombres de las calles ■ Aquí abajo no queda ya nada de los choques y entrecruzamiento de nombres que forman la trama lingüística de la ciudad superior. Cada uno habita aquí separadamente, siendo el infierno su corte y Amer, Picon y Dubonet los guardianes del umbral.

[C 1 a, 2]

«No tiene todo barrio su verdadera época de prosperidad un poco antes de quedar completamente edificado? Después su planeta describe una curva, acercándose al comercio, primero al grande, luego al pequeño. Mientras la calle aún es nueva, pertenece a la gente humilde, pero se deshará de ella en cuanto la moda le sonría. Sin reparar en gastos, los interesados se disputarán entre ellos las casas y las viviendas, eso sí, mientras que bellas mujeres, de cuya elegancia esplendorosa no sólo hace gala el salón, sino también el edificio e incluso la calle, organicen aquí sus visitas y sean visitadas. Y una vez que la bella dama se haya convertido en paseante, querrá también tiendas, lo que le puede salir caro a una calle si se adapta con demasiada rapidez a este deseo. Comienzan entonces a estrecharse los patios —desapareciendo algunos—, a juntarse las casas, y al final llega un día en que ya no es de buen tono tener es(a) dirección en la tarjeta de visita, pues la mayoría de los inquilinos son sólo comerciantes, y los portales no pierden mucho si de vez en cuando acogen a alguno de esos pequeños artesanos cuyas miserables barracas han ocupado el lugar de las tiendas.» Lefeuve, *Les anciennes maisons de Paris sous Napoléon III* [Las antiguas casas de París bajo Napoleón III], I, París/Bruselas, 1873, p. 482. ■ Moda ■

[C 1 a, 3]

Un triste testimonio del escaso amor propio de la mayor parte de las grandes urbes europeas es que tan pocas, y entre ellas ninguna alemana, posean un mapa tan manejable, minucioso y resistente como el que existe para París. Se trata del excelente mapa Taride, con sus 22 planos de todos los distritos parisinos además del parque de Boulogne y de Vincennes. Quien alguna vez haya tenido que luchar en cualquier esquina de una ciudad extranjera, bajo mal tiempo, con uno de esos enormes mapas urbanos que se levantan a cada golpe de viento como una vela y se rasgan por todos los dobleces para convertirse en un pequeño montón de hojas sueltas con las que uno se tortura como con un rompecabezas, que aprenda del mapa Taride lo que puede ser un mapa urbano. A quienes al sumergirse en él no se les despierte la fantasía, sino que prefieren revivir sus experiencias parisinas con fotos o apuntes de viaje antes que con un mapa urbano, es inútil ayudarles.

[C 1 a, 4]

París se alza sobre una red de cavidades subterráneas desde donde retumban los ruidos del metro o del ferrocarril, en donde cada tranvía o camión despierta un largo eco. Y este gran sistema técnico de calles y tuberías se entrecruza con las antiquísimas bóvedas subterráneas, cavernas calcáreas, grutas y catacumbas que desde la Alta Edad Media se han multiplicado con el paso de los siglos. Aún hoy por 2 francos se puede adquirir el billete para visitar este nocturnísimo París, mucho más barato y menos peligroso que el de la superficie. La Edad Media lo vio de otra manera. Sabemos por las fuentes que a menudo había gente dispuesta a enseñarles allá abajo a sus conciudadanos el demonio en medio de su infernal majestad, a cambio de una suma considerable y el voto de silencio. Una empresa menos arriesgada para los estafados que para el pícaro de turno. ¿No tuvo la Iglesia que equiparar prácticamente las falsas apariciones diabólicas con las blasfemias a Dios? Esta ciudad subterránea, por lo demás, también producía beneficios tangibles a los que se movían en ella. Pues sus calles cruzaban el gran muro aduanero con el que los antiguos recaudadores de impuestos se aseguraban el derecho de percibir el tributo sobre toda mercancía que entrara en la ciudad. El contrabando del siglo XVI y XVII se desarrolló en gran parte bajo tierra. También sabemos que en tiempos de excitación general circulaban muy rápido por las catacumbas los rumores más inquietantes, por no hablar de los espíritus proféticos y de las sibilas, que tienen allí sus competencias por derecho propio. El día siguiente a la fuga de Luis XVI, el gobierno revolucionario difundió un bando en el que se ordenaba examinar palmo a palmo estas vías subterráneas. Y un par de años más tarde se extendió involuntariamente entre las masas el rumor de que algunos barrios de la ciudad estaban a punto de hundirse.

[C 2, 1]

Edificar también la ciudad a partir de sus «fuentes». «Algunas calles han conservado el nombre de éstas, aunque el más célebre de todas, le Puits d'Amour, que no estaba lejos de las lonjas, en la calle de la Truanderie, lo hayan secado, cegado, arrasado, sin dejar huellas. No es, sin embargo, por ese pozo por lo que se le ha dado el apodo a la calle du Puits-qui-Parle, ni

tampoco por el pozo que el curtidor Adam-Hermite hizo excavar en el barrio de Saint-Victor; hemos conocido las calles du Puits-Mauconseil, du Puit-de-Fer, du Puits-du-Chapitre, du Puits-Certain, du Bon-Puits, y finalmente la calle du Puits, que, después de haber sido la calle du Bout-du-Monde, se convirtió en el callejón Saint-Claude-Montmartre. Las fuentes comerciales, las fuentes al hombre, los cargadores de agua irán a reunirse a los pozos públicos, y nuestros hijos, que tendrán agua incluso en los pisos de las casas más elevadas de París, se sorprenderán de que hoyamos conservado durante tanto tiempo esos medios primitivos de proveer a una de las más imperiosas necesidades del hombre.» Maxime Du Camp, *Paris. Ses organes, ses fonctions et sa vie* [París. Sus órganos, sus funciones y su vida], V, París, 1875, p. 263.

[C 2, 2]

Otra topografía, concebida no arquitectónica sino antropológicamente, nos mostraría de golpe en su verdadera luz la zona más tranquila, el distrito catorce. Así lo vio al menos Jules Janin hace cien años. Quien allí viniera al mundo podía llevar una vida de lo más movida y arriesgada sin tener que abandonarlo jamás. Pues en él se encuentran, uno tras otro, todos los edificios de la miseria pública y de la penuria obrera en sucesión ininterrumpida: la maternidad, la inclusa, el hospital, la famosa Santé: la gran prisión parisina, y el patíbulo. Por las noches se ven en bancos ocultos y estrechos —no precisamente en los cómodos de las plazoletas— a hombres tendidos para dormir como en la sala de espera de una de las estaciones intermedias de este horrible viaje.

[C 2, 3]

Hay emblemas arquitectónicos del comercio: los escalones llevan a la farmacia, el estanco se ha adueñado de la esquina. El comercio sabe aprovechar los umbrales: delante del pasaje, de la pista de patinaje, de la piscina pública, de(l) andén, se encuentra como protectora del umbral una gallina que pone automáticamente huevos de hojalata con caramelos en su interior; hay junto a ella una adivina automática, y una grabadora automática con la que estampamos nuestro nombre en una chapa de hojalata que nos sujeta el destino al collar.

[C 2, 4]

En el viejo París había ejecuciones en la vía pública (p. ej.: mediante la horca).

[C 2, 5]

Rodenberg habla de la «existencia fantasmal» de ciertos papeles sin valor —p. ej., las acciones de la Caja Mirès— que vendía la «pequeña molin» de la Bolsa con la esperanza de una «futura resurrección según las oportunidades del momento». Julius Rodenberg, *Paris bei Sonnenschein und Lampenlicht* [París a la luz del sol y a la luz de las lámparas], Leipzig, 1867, pp. 102-103.

[C 2 a, 1]

Tendencia conservadora de la vida parisina: en el año 1867 un empresario concibe aún el plan de hacer circular por París quinientas sillas de mano.

[C 2 a, 2]

Sobre la topografía mitológica de París: el carácter que le confieren las puertas monumentales. Es importante su duplicidad: puertas fronterizas y puertas triunfales. Misterio del mojón que ha quedado situado hoy en el centro

urbano, y antaño marcaba el lugar donde acababa la ciudad. — Por otra parte, el Arco del Triunfo, que hoy se ha convertido en una zona peatonal rodeada de tráfico. La puerta monumental, que transforma a quien la cruza, se desarrolló a partir del ámbito de la experiencia del umbral. El arco del triunfo romano convierte en triunfador al general que regresa. (¿Contrasentido de los relieves del intradós del arco? ¿Una equivocación clasicista?) [C 2 a, 3]

La galería que conduce al seno de la tierra es de madera. La madera aparece también transitoriamente una y otra vez en la imagen de la gran urbe durante sus enormes transformaciones. En medio del tráfico moderno, las vallas y armazones de madera en torno a los solares excavados a cielo abierto forman la imagen del poblado prehistórico que fue la gran ciudad. ■ Hierro ■ [C 2 a, 4]

«Es el sueño que comienza entre tinieblas de las calles del norte de la gran ciudad, no sólo París, quizá también Berlín, y la fugazmente conocida Londres, que comienza entre tinieblas, amanecer sin lluvia y sin embargo humedad. La calle se estrecha, los edificios se juntan más y más a uno y otro lado, hasta que se forma al final un pasaje con turbias paredes de vidrio, un corredor de cristal, a un lado y otro: ¿son inmundas tabernas con camareras acechantes en blusas de seda blanca y negra? Huele a vino malo derramado. ¿O son pasillos de burdel con sus luces multicolores? Sin embargo, cuando avanzo, son pequeñas puertas de verde intenso a ambos lados, y postigos rústicos, rolets, y se sientan viejecitas menudas que hilan, y tras las ventanas, al lado de macetas algo marchitas como en las casas de los labradores, y sin embargo en un aposento encantador, una alegre doncella, y canta: "Una hilada seda..."» Manuscrito de Franz Hessel; cfr. Strindberg, *Las tribulaciones del navegante*. [C 2 a, 5]

Delante de la entrada, un buzón: última oportunidad de enviar una señal al mundo que se abandona. [C 2 a, 6]

Paseo subterráneo por la canalización. Recorrido preferido: Châtelet-Madeleine. [C 2 a, 7]

«Las ruinas de la Iglesia y de la Nobleza, las de la Feudalidad y de la Edad Media, son sublimes y llenan hoy de admiración a los sorprendidos y asombrados vencedores; pero las de la Burguesía serán un innoble déntus de cartón piedra, de escayolas y de colorines». *Le diable à Paris* [El diablo en París], II, París, 1845, p. 18 [Balzac, *Ce qui disparait de Paris* [Lo que desaparece de París]]. ■ Coleccionista ■ [C 2 a, 8]

... todo esto son los pasajes a nuestros ojos. Y nada de todo esto fueron. «Porque solamente hoy es cuando los amenaza el pico, cuando se han convertido efectivamente en los santuarios de un culto de lo efímero, cuando se han convertido en el paisaje fantasmal de los placeres y de las profesiones malditas, ayer incomprensibles y que el mañana no conocerá nunca.» Louis Aragon, *Le paysan de Paris* [El campesino de París], París, 1926, p. 19. ■ Coleccionista ■ [C 2 a, 9]

Pasado súbito de una ciudad: las ventanas iluminadas en Navidad lucen como si estuvieran encendidas desde 1880. [C 2 a, 10]

Los sueños son la tierra donde se localizan los hallazgos que testimonian la prehistoria del siglo XIX. ■ Sueños ■ [C 2 a, 11]

Razones del ocaso de los pasajes: aceras ensanchadas, luz eléctrica, prohibición para las prostitutas, cultura del aire libre. [C 2 a, 12]

Renacimiento del drama griego arcaico en las casetas de feria. En estos escenarios, el prefecto de policía sólo permite diálogos. «Este tercer personaje es mudo, en nombre del señor prefecto de policía, que sólo permite el diálogo en los teatros llamados foróneos.» Gérard de Nerval, *Le cabaret de la Mère Soguel* [La taberna de la Mère Soguel], París, (1927), pp. 259-260 («El boulevard du Temple. Antigüamente y en la actualidad»). [C 3, 1]

Delante de la entrada del pasaje, un buzón: una última oportunidad de enviar una señal al mundo que se abandona. [C 3, 2]

Sólo en apariencia es uniforme la ciudad. Incluso su nombre suena de distinta forma en sus distintos sectores. En ningún sitio, a no ser en los sueños, se experimenta todavía del modo más primigenio el fenómeno del límite como en las ciudades. Conocerlas supone saber de esas líneas que a lo largo del tendido ferroviario, a través de las casas, dentro de los parques o siguiendo la orilla del río, corren como líneas divisorias; supone conocer tanto esos límites como también los enclaves de los distintos sectores. Como umbral discurre el límite por las calles; una nueva sección comienza como un paso en falso, como si nos encontráramos en un escalón más bajo que antes nos pasó desapercibido. [C 3, 3]

Antes de entrar en el pasaje, en la pista de patinaje, en la cervecería, en la pista de tenis: penates. La gallina que pone dorados huevos de praliné, la máquina que graba nuestro nombre y aquella otra que nos pesa —el moderno *γινωσκ σαυτον*—, máquinas de azar, la adivina mecánica, guardan el umbral. Se hallan, curiosamente, con mucha menos frecuencia en el interior o en el exterior. Protegen y señalan las transiciones, y los domingos por la tarde la excursión no sólo es al campo, sino también a estos penates llenos de misterio. ■ Construcción onírica ■ Amor ■ [C 3, 4]

El despótico sobresalto del timbre, que domina toda la vivienda, también obtiene su fuerza de la magia del umbral. Con estridencia, algo se apresta a traspasar el umbral. Pero es extraño cómo este timbre se vuelve melancólico y acampanado al anunciar la despedida, como ocurre en el Panorama Imperial, donde suena cuando comienza a temblar levemente la imagen desvaída, anunciando así la siguiente imagen. ■ Construcción onírica ■ Amor ■ [C 3, 5]

Estas puertas —la entrada a los pasajes— son umbrales. Ningún escalón de piedra los señala. Pero eso lo hace la actitud de espera de las pocas personas presentes. Sus pasos lentos y medidos reflejan, sin que ellas mismas lo sepan, que se está ante una decisión. ■ Construcción onírica ■ Amor ■ [C 3, 6]

Otros patios de Monipodio además del situado en el pasaje du Caire, famoso por *Notre-Dame de Paris*. «En la calle des Tournelles, en el Marais, encontramos el pasaje y el patio de Monipodio; había también otros patios de Monipodio en las calles Saint-Denis, du Bac, de Neuilly, des Coquilles, de la Jussienne, Saint-Nicolas y la colina Saint-Roch.» Labedollière, *Histoire du nouveau Paris* [Historia del nuevo París], París, p. 31. [Los nombres de estos patios se toman de la 26, 4-5 e la 27.]

[C 3, 7]

En relación al éxito de Haussmann en el campo del abastecimiento de agua y drenaje de París: «Los parisienses podían decir que Haussmann estuvo más inspirado por las divinidades de abajo que por los dioses superiores». Dubouché-D'Espezel, *Histoire de Paris* [Historia de París], París, 1926, p. 418.

[C 3, 8]

Metó. «A la mayoría de las estaciones se les ha puesto unos nombres absurdos, y el peor de todos parece corresponderle a la que, en el ángulo de las calles Bréguet y Saint-Sabin, ha terminado reuniendo en la abreviatura "Bréguet-Sabin" el nombre de un relojero y el nombre de un santo.» Dubouché-D'Espezel, *loc. cit.*, p. 463.

[C 3, 9]

La madera es un elemento arcaico en la imagen de la ciudad: barricadas de madera.

[C 3, 10]

Insurrección de junio. «La mayoría de los presos eran conducidos a las canteras y pasadizos subterráneos que se hallan bajo los fuertes de París, tan extensos que la mitad de los parisinos cabrían en ellos. Hacía tanto frío en estas galerías subterráneas, que muchos sólo podían mantener el calor corporal corriendo continuamente, o moviendo los brazos, y nadie se atrevía a tumbarse sobre las piedras heladas... Los presos dieron a todos los pasadizos los nombres de las calles de París, y se daban unos a otros su dirección cuando se encontraban.» Engländer, *loc. cit.* (*Geschichte der französischen Arbeiter-Assoziationen* [Historia de las asociaciones obreras de Francia], II, Hamburgo, 1864), pp. 314-315.

[C 3 a, 1]

«Las cavidades de París están todas intercomunicadas... En muchos lugares se han plantado postes para que el techo no se derrumbe. En otras se han colocado muros de contención. Estos muros forman largos corredores subterráneos, como si fueran calles estrechas. Al final de muchos de ellos se han escrito números para evitar la desorientación, pero aun con eso nadie debe aventurarse sin guía... en esta mina calcárea apuntalada... si no quiere... exponerse a morir de hambre.» «La leyenda de que en los sótanos de las cavidades de París se pueden ver las estrellas durante el día surgió de un antiguo pozo cuya boca fue cubierta por una piedra a la que se le practicó un pequeño agujero de unos seis milímetros de diámetro. A través de él, el día aparece abajo, en las tinieblas, como una estrella pálida.» J. F. Benzenberg, *Briefe geschrieben auf einer Reise nach Paris* [Cartas escritas en un viaje a París], I, Dortmund, 1805, pp. 207-208.

[C 3 a, 2]

«... una cosa que humeaba y chapoteaba por el Sena con el ruido de un perro nadando, yendo y viniendo bajo los ventos de las Tullerías, desde el Pont Royal al puente Luis XV: tenía una mecánica que no valía para mucho, una especie de juguete, un ensueño de inventor visionario, una utopía: un barco de vapor. Los parisinos miraban esta inutilidad con indiferencia.» Victor Hugo, *Les Misérables* [Los miserables], I, cit. en Nadar, *Quand j'étais photographe* [Cuando era fotógrafo], París, (1900), p. 280.

[C 3 a, 3]

«Como si se tratara de un encantador o de un tramoyista de teatro, el primer toque de silbato de la primera locomotora dio la señal de despertar, de despegar a todas las cosas.» Nadar, *Quando era fotógrafo*, París, p. 281.

[C 3 a, 4]

Es significativa la historia de la génesis de uno de los grandes manuales sobre París, a saber: *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle* [París, sus órganos, sus funciones y su vida en la segunda mitad del siglo XIX], 6 vols., París, 1893-1896, de Maxime Du Camp. Sobre esta obra escribe un catálogo de libros antiguos: «Obra de un vivo interés por su documentación tan exacta como minuciosa. Du Camp, en efecto, no vaciló en ejercer los más diversos oficios, haciéndose conductor de autobús, barrendero, alcantarillero, para procurarse los materiales de su libro. Esta tenacidad le había valido el sobrenombre de "prefecto del Sena in partibus" y no fue desde luego ajena a su elevación a la dignidad de senador.» Paul Bourget, en su *Discurso académico del 13 de junio de 1895. Sucesión de Maxime Du Camp* (*L'Antologie de l'Académie Française* [La Antología de la Academia Francesa], París, 1921, pp. 191-193), relata la génesis del libro. En 1862, cuenta Bourget, se habían manifestado en Du Camp los primeros síntomas de una enfermedad ocular; fue al óptico Secrétan, que le recetó unas gafas para la presbicia. Du Camp toma ahora la palabra: «La edad me afectaba. No le di un recibimiento amable. Pero me sometí. Pedí unas lentes y unos quevedos». Y sigue Bourget: «El óptico no tenía los cristales solicitados. Le faltaba una media hora para prepararlos. M. Maxime Du Camp salió para matar esta media hora, deambulando al azar. Se encontró en el Pont-Neuf... El escritor se encontraba en uno de esos momentos en que el hombre, que va a dejar de ser joven, piensa en la vida, con una resignada gravedad que le hace recuperar en todas partes la imagen de sus propias melancolías. La pequeña decadencia fisiológica por la que se visita al óptico acababa de convencerle y le había recordado eso que tan deprisa se olvida, la ley de la inevitable destrucción que gobierna todas las cosas humanas... Y de repente, él, el viajero de Oriente, el peregrino de las mudas soledades donde la arena está hecha del polvo de los muertos, se puso a soñar que también un día esta ciudad, cuyo enorme jadeo escuchaba, moriría, como han muerto tantas capitales de tantos imperios. La idea le vino del prodigioso interés que presentaría hoy un cuadro exacto y completo de una Atenas en tiempos de Pericles, de una Cartago en tiempos de los Barca, de una Alejandría en tiempos de los Ptolomeos, de una Roma en tiempos de los Césares... Gracias a una de esas intuiciones fulgurantes en que un magnífico tema de trabajo surge ante nuestro espíritu, percibió netamente la posibilidad de escribir sobre París ese libro que los historiadores de la antigüedad no escribieron sobre sus ciudades. Miró de nuevo el espectáculo del puente, del Sena y del muelle... la obra de su madurez acababa de aparecersele». Esta inspiración clásica de la gran obra moderna de técnica administrativa sobre París es enormemente significativa. Cfr. además el capítulo sobre el Sacré Cœur de Léon Daudet, París vivido, en torno al ocaso de París.

[C 4]

Notable frase en el brillante capítulo «París subterráneo» de Nadar, *Quando era fotógrafo*, París, (1900), (p. 124): «En la historia de las alcantarillas, escrita con la pluma genial del poeta

y del filósofo, después de esta descripción que él supo hacer más emocionante que un drama, Hugo cuenta que en China no hay un campesino que vuelva de vender sus legumbres en la ciudad que no traiga la pesada carga de un doble cubo lleno de esos preciosos fermentos».

[C 4 a, 1]

Sobre las puertas monumentales de París: «Hasta el momento en que entre dos columnas se veía aparecer al empleado de arbitrios, podría creerse una en los puentes de Roma o de Atenas». *Biographie universelle ancienne et moderne* [Biografía universal antigua y moderna], nueva edición publicada bajo la dirección de M. Michaud, XIV, París, 1856, p. 321 (artículo P. F. L. Fontaine). [C 4 a, 2]

«En un libro de Théophile Gautier, *Caprichos y zigzags*, encuentro una página curiosa. "Un gran peligro nos acecha", se dice allí... "La moderna Babilonia no será destruida como la torre de Babel, anegada por un mar de asfalto como la Pentápolis, o sepultada bajo la arena como Tebas; simplemente será despoblada y destruida por las ratas de Montfaucon". ¡Notable visión de un soñador confuso pero profético! Se ha confirmado en esencia... Las ratas de Montfaucon... no han acabado siendo un peligro para París; las habilidades embellecedoras de Haussmann las han dispensado... Pero de las alturas de Montfaucon bajaron los proletarios, iniciando la destrucción de París con la pólvora y el petróleo que Gautier había predicho.» Max Nordau, *Aus dem wahren Milliardenlande Pariser Studien und Bilder* [Desde la verdadera tierra de los millones. Estudios y estampas parisienses], I, Leipzig, 1878, pp. 75-76 (Belleville).

[C 4 a, 3]

En 1899, durante las obras del metro en la calle Saint-Antoine, se encontraron los cimientos de una torre de la Bastilla. *S(olo) d(e) las E(stampas)*.

[C 4 a, 4]

Mercados de vinos. «El almacén, constituido en parte por bóvedas para los licores, y en parte por bodegas excavadas en la roca para los vinos, forma... por decirlo así una ciudad, cuyas calles tienen por nombre las más importantes zonas vinícolas de Francia». *Acht Tage in Paris* [Ocho días en París], París, julio de 1855, pp. 37-38.

[C 4 a, 5]

«Las cuevas del café Anglais... se extienden muy lejos bajo los bulevares, y forman desfiladeros muy complicados. Se tuvo el cuidado de dividirlos en calles... Tiene usted la calle du Bourgogne, la calle du Bordeaux, la calle du Beaune, la calle de l'Ermitage, la calle du Chamberlin, el cruce des... Tonneaux. llega a una gruta fresca... llena de conchas... es la gruta de los vinos de Champagne... Los grandes señores de la antigüedad habían soñado con cenar en sus caballerizas... (Vivan las cuevas para comer de una manera realmente excéntrica!) Tasse Delord, *Paris-vivier* [París vividor], París, 1854, pp. 79-81, 83-84.

[C 4 a, 6]

«Persuádase de que cuando Hugo veía al mendigo en la calle... lo veía tal como es, tal como realmente es, el viejo mendigo, el viejo suplicante... en la vieja calle. Cuando miraba la placa de mármol de una de nuestras chimeneas, o el ladrillo cimentado de una de nuestras modernas chimeneas, veía lo que ella es; la piedra del hogar. La antigua piedra del hogar. Cuando miraba la puerta de la calle, y el paso de la puerta, que normalmente es una piedra tallada, sobre esta piedra tallada distinguía con nitidez la vieja línea, el umbral sagrado, pues es la misma línea.» Charles Péguy, *Œuvres complètes, 1873-1914. Œuvres de prose* [Obras completas. 1873-1914. Obras en prosa], París, 1916, pp. 388-389 (Victor-Marie, Conte Hugo).

[C 5, 1]

«Las tabernas del faubourg Antoine se parecen a esas tabernas del monte Aventino construidas sobre el antro de la sibila y que comunican con los profundos alientos sagrados; tabernas cuyas mesas eran casi tripodes y donde se bebía lo que Ennio llama el vino sibilino.» Victor Hugo, *Œuvres complètes. Roman 8* [Obras completas. Novela 8], París, 1881, pp. 55-56 (Los miserables, IV).

[C 5, 2]

«Los que han recorrido Sicilia se acordarán de aquel célebre convento donde, por disfrutar la tierra de la propiedad de secar y de conservar los cuerpos, los monjes, en cierta época del año, revisten con sus antiguos trajes a todos los grandes hombres a los que han concedido la hospitalidad de la tumba, ministros, papas, cardenales, guerreros y reyes; y, colocándolos en dos filas en sus vastas catacumbas, hacen que el pueblo pase a través de esta hilera de esqueletos... (Pues bien, ese convento siciliano es la imagen de nuestro estado social. Bajo esos hábitos aparatosos con los que se adornan las artes y la literatura, no hay corazón que lata, y son muertos quienes clavan sobre usted sus ojos fijos, apagados y fríos, cuando pregunte al siglo dónde están las inspiraciones, dónde las artes, dónde la literatura.» Nettement, *Les ruines morales et intellectuelles* [Las ruinas morales e intelectuales], París, octubre de 1836, p. 32. A este respecto, cfr. Hugo, «Al arco de triunfo», de 1837.

[C 5, 3]

Los dos últimos capítulos de Léo Claretie en: *Paris depuis ses origines jusqu'en l'an 3000* [París desde sus orígenes hasta el año 3000], París, 1886, se titulan «Las ruinas de París» y «El año 3000». El primero hace una paráfrasis de los versos de Victor Hugo «Al arco de triunfo». El segundo contiene una conferencia sobre las antigüedades de París que tuvo lugar en la famosa «Academia de Florencia... situada en Cenépio. Se trata de un nuevo continente... descubierto en el año 2500 entre el cabo de Hornos y las tierras australes» [p. 347].

[C 5, 4]

«En el Châtelet de París había una cueva grande y larga. Esta cueva estaba a ocho pies por debajo del nivel del Sena: no tenía ni ventanas ni respiraderos...; los hombres podían entrar en ella, el aire no. Esta cueva tenía como techo una bóveda de piedra y como suelo diez dedos de nada... Ocho pies por debajo del suelo, una larga viga maciza atravesaba ese subterráneo de parte a parte; de esa viga colgaban de vez en cuando cadenas... y en el extremo de esas cadenas había argollas. Se metía en estas cuevas a los hombres condenados a las galeras hasta el día de la partida desde Toulon. Se les ponía sobre esta viga donde cada uno tenía su hemoje oscilando en las tinieblas... Para comer, hacían subir con sus talones a lo largo de su fibra hasta la mano el pan que se les arrojaba en el barro... ¿Qué hacían en este sepulcro infernal? Lo que se puede hacer en un sepulcro, organizar, y lo que se puede hacer en un infierno, cantar... En esta cueva es donde nacieron casi todas las canciones de argot. Del calabozo del Grand Châtelet de París es de donde viene el melancólico estribillo de la galera de Montgomery, Timaloumisme, timaloumison. La mayoría de estas canciones son lúgubres; algunas son alegres.» Victor Hugo, *Obras completas. Novela 8*, París, 1881 (Los miserables), pp. 297-298. ■ París subterráneo ■

[C 5 a, 1]

Para un saber del umbral: «En París, entre los que van a pie y los que van en coche, no hay más diferencia que la acera», como decía un filósofo a pie. (Ah, la acera... Es el punto de partida de un país a otro, de la miseria al lujo, de la despreocupación a la preocupación. Es el lazo de unión de quien no es nada con quien lo es todo. La cuestión es poner los pies en ella.) Théophile Gautier, *Études philosophiques* [Estudios filosóficos] [Paris et les parisiens au xix^e siècle] [París y los parisinos en el siglo XIX], París, 1856, p. 26.

[C 5 a, 2]

Pequeño presagio del metro en la descripción de las casas modelo del futuro: «Los subsuelos, muy espaciosos y bien iluminados, se comunican todos entre sí. Forman largas galerías que siguen el trayecto de las calles y en las que se ha establecido un ferrocarril subterráneo. Este ferrocarril no está destinado a los viajeros, sino solamente a las mercancías más pesadas, al vino, la madera, el carbón, etc., que transporta hasta el interior de las casas... Esas vías férreas subterráneas adquirieron una importancia cada vez mayor». Tony Mailin, *París en l'air 2000* [París en el año 2000], París, 1869, pp. 14-15 («Casas modelo»). [C 5 a, 3]

Fragmentos de «Al arco de triunfo» de Victor Hugo:

II

«París siempre grita y ruge,
¡Nadie sabe, cuestión profunda,
Lo que perdería el ruido del mundo
El día en que París callorata».

III

«¡No obstante se callará! Tras muchas auroras,
Muchos meses, muchos años, muchos siglos caídos,
Cuando este río donde el agua rompe contra los sonoros puentes
Haya vuelto a los juncos murmurantes e inclinados;
Cuando el Sena haya huido obstinado por las piedras,
Desgastando alguna vieja iglesia hundida en sus aguas,
Atenta al suave viento, que a la nube lleva
El temblor del follaje y el canto de los pájaros;

Quando discreta, la noche, blanca en la sombra;
Feliz, durmiendo su mareo tiempo ha turbulenta,
Por poder escuchar finalmente esas voces infinitas
Que vagamente pasan bajo el cielo estrellado;

Quando de esta ciudad, abierta boca y nido,
Que, acelerando los destinos reservados a sus muros,
Bajo su propio martillo yéndose en polvo,
Pone su bronce en moneda y su mármol en adoquinado;

Quando, tejados, campanarios, calmenas tortuosas,
Pórticos, frontones, iglesias llenas de agullo,
Que hacían de esta ciudad, de tumultuosas voces,
Manojo, inextricable y hormigueante ante el ojo,

Sólo quedarán en la inmensa campiña,
Por toda pirámide y por todo panteón,
Dos torres de granito hechas por Carlomagno,
Y un pilar de bronce hecho por Napoleón;

(Tú, tú completarás el triángulo sublime!)

IV

«¡Arcot, ¡serás eterno y completo,
Cuando todo lo que el Sena en su ola refleja
Haya huido para siempre,
Cuando de esta ciudad que fue igual a flama
No quede más que un ángel, un águila, un hombre,
En pie sobre tres cumbres!»

V

«No, el tiempo nada quita a las cosas.
Más de un pórtico injustamente alabado
En sus lentas metamorfosis
Llega finalmente a la belleza.
Sobre los monumentos que se reverencian
El tiempo arroja un severo encanto
Desde su fachada a su cabecera.
Nunca, rompa lo que rompa y oxide lo que oxide,
El vestido del que los despoja
Equivale a eso con lo que los reviste.

El tiempo es quien excava una aruga
En una clave demasiado indigente;
El cual sobre el ángulo de un árido mármol
Pasa su dedo inteligente;
Él es quien, para corregir la obra,
Mezcla una viviente culebra
Con los nudos de una hidra de granito.
Creo ver que ríe un tejado gótico
Cuando el tiempo en su friso antiguo
Quita una piedra y pone un nido.»

VIII

«Pero no, tú estarás muerto. En este lleno nada más
Que un pueblo desvanecido del que ella aún está llena,
Que el ojo extinto del hombre y el ojo vivo de Dios;

Un arco, una columna, y abajo, en medio
De ese río plateado del que se escucha la espuma,
Una iglesia medio varada en la bruma.»

2 de febrero de 1837

Victor Hugo, Obras completas. Poesía 3, París, 1880, pp. 233-245.

[C 6; C 6 a, 1]

Demoliciones: fuentes de la enseñanza teórica de la construcción. «Nunca las circunstancias han sido más favorables para este género de estudio, que en la época en que vivimos. Desde hace doce años, multitud de edificios, entre ellos iglesias y claustros, han sido demolidos hasta los primeros cimientos de su fundación; todos han proporcionado... útiles instrucciones.» Charles-François Viel, *De l'impuissance des mathématiques pour assurer la solidité des bâtiments* [De la incapacidad de las matemáticas para garantizar la estabilidad de los edificios], París, 1805, pp. 43-44.

[C 6 a, 2]

Demoliciones: «Altas mirallas, rayadas con listas de bistre por los tubos de las chimeneas derribadas, descubren, como si fuera la sección de un plano de arquitectura, el misterio de las distribuciones íntimas... Es un espectáculo curioso el de esas casas abiertas con sus pisos suspendidos sobre el abismo, sus papeles de colar o con flores que marcan todavía la forma de las habitaciones, sus escaleras que ya no conducen a ningún sitio, sus sótanos abiertos a la luz, sus escombros extraños y sus ruinas violentas; diríase, excepto por el tono ennegrecido, que se trata de esos edificios hundidos, esas arquitecturas inhabitables que Piranesi esbozó en sus febriles aguafuertes.» Théophile Gautier, *Mosaïque de ruines* [Mosaico de ruinas] (*Paris et les parisiens au XIX^e siècle* [París y los parisinos en el siglo XIX], por M. M. Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Arsène Houssaye, Paul de Musset, Louis Enault y Du Fayl, París, 1856, pp. 38-39).

[C 7, 1]

Final del artículo de Lurine «Los bulevares»: «Los bulevares morirán de un aneurisma: la explosión del gas.» *Paris chez soi* [París en casa], París, (1854) [Miscelánea publicada por Paul Boizard], p. 62.

[C 7, 2]

Baudelaire el 8 de enero de 1860 a Poulet-Malassis sobre Meryon: «En una de sus grandes planchas, sustituyó un pequeño globo por una bandada de pájaros de presa, y al hacerle observar que era inverosímil poner tantas águilas en un cielo parisino, me respondió que no estaba desprovisto de fundamento, ya que esa gente [el gobierno del emperador] había solado a menudo águilas para estudiar los presagios según el rito -y que eso había sido impreso en los periódicos, incluso en el *Moniteur*-.» Cit. en Gustave Gelfroy, *Charles Meryon*, París, 1926, pp. 126-127.

[C 7, 3]

Sobre el arco triunfal: «El triunfo era una institución del Estado romano condicionada al mando en el ejército, el *imperium* militar, que por otra parte espiraba el día de la celebración del triunfo... Entre los diversos requiebros ligados a él, el más importante era no sobrepasar prematuramente... los límites de la ciudad. En caso contrario, el general echaría a perder los auspicios de la guerra -que sólo tenían validez para las acciones bélicas

fuera del territorio de Roma- y con ello el derecho al triunfo... Toda mancha o culpa a causa de la guerra asesina -¿o quizá también primitivamente por la amenaza del espíritu de los caídos?- era borrada del general y del ejército, quedando a las afueras de la ciudad, frente a la puerta sagrada... A raíz de esta concepción salta a la vista... que la *porta triumphalis* no ha sido en absoluto un monumento para la exaltación del triunfo». Ferdinand Noack, *Triumph und Triumphbogen* [El triunfo y los arcos de triunfo] (*Conferencias de la Bibliotheca Warburg*, V, Leipzig, 1928, pp. 150-151, 154).

[C 7, 4]

«Edgar Poe hizo pasar por las calles de las capitales el personaje que designó como el Hombre de las multitudes. El grabador inquieto e investigador es el Hombre de las piedras... He ahí... un... artista, que no ha solado ni trabajado como Piranesi, ante los restos de la vida abolida, y cuya obra da una sensación de persistente nostalgia... Se trata de Charles Meryon. Su obra de grabador es uno de los poemas más profundos que se hayan escrito sobre una ciudad, y la originalidad singular de esas páginas penetrantes reside en haber tenido de una forma inmediata, aunque hayan sido directamente trazadas según aspectos vivos, una vida cumplida, que está muerta o que va a morir... Ese sentimiento existe independientemente de las reproducciones más escrupulosas, más reales, de los temas que habían llamado la atención del artista. Tenía algo de vidente, y sin duda adivinaba que esas formas tan rígidas eran efímeras, que esas curiosas bellezas se irían adonde todo va, y escuchaba el lenguaje que hablan las calles y las callejuelas continuamente ajeteadas, destruidas, rehechas, desde los primeros días de la ciudad; a ello se debe que su poesía evocadora se acerque a la Edad Media a través de la ciudad del siglo XIX, que desprenda la melancolía de siempre a través de la visión de las apariencias inmediatas.

El viejo París ya no existe. La forma de una ciudad

Cambia más de prisa, ¡ay!, que el corazón de un mortal.

Estos dos versos de Baudelaire podrían ponerse como epígrafe de la recopilación de las obras de Meryon. Gustave Gelfroy, *Charles Meryon*, París, 1926, pp. 1-3.

[C 7 a, 1]

«No hay ninguna necesidad de representarse la antigua *porta triumphalis* como un arco monumental. Al contrario, originariamente, puesto que sólo servía para un acto simbólico, se habría erigido con los medios más simples, esto es, dos postes y un travesaño.» Ferdinand Noack, *El triunfo y los arcos de triunfo* (*Conferencias de la Bibliotheca Warburg*, V, Leipzig, 1928, p. 168).

[C 7 a, 2]

La marcha a través del arco del triunfo como rito de paso: «La marcha de los ejércitos, apestandose contra el estrecho vano de la puerta, se ha comparado a "pasar a través de una estrecha hendidura", dándole el significado de un nuevo nacimiento.» Ferdinand Noack, *El triunfo y los arcos de triunfo* (*Conferencias de la Bibliotheca Warburg*, V, Leipzig, 1928, p. 153).

[C 7 a, 3]

Las fantasías sobre el ocaso de París son indicio de que no hubo recepción de la técnica. En ellas se expresa la oscura conciencia de que con las grandes ciudades surgieron también los medios para convertirlas en polvo.

[C 7 a, 4]

Noack comenta «que el arco de Escipión no se levantaba sobre la vía pública, sino frente a ella -*adversus viam, quia in Capitolium ascenditur*-. Con ello se determina el carácter

puramente monumental de estas construcciones, carentes de significado práctico. Por otra parte, el sentido cívico de estas construcciones se expresa tan perceptiblemente en su aislamiento como en su oportuno emplazamiento: «También ahí, donde... se alzan muchos arcos posteriores, al principio y al final de la calle, junto a los puentes y sobre ellos, a la entrada de los foros, en los límites de la ciudad... ha actuado por doquier para el romano un concepto que se concibe sagrado: el de límite o umbral». Ferdinand Noack, *El triunfo y los arcos de triunfo* (Conferencias de la Biblioteca Warburg, V, Leipzig, 1928, pp. 162 y 169). [C 8, 1]

Sobre la bicicleta: «No hay que engañarse, en efecto, acerca del alcance real de la nueva cabalgadura de moda, que un poeta llamaba, recientemente, el caballo del Apocalipsis». *La Ilustración*, 12 de junio de 1869, cit. en *Vendredi*, 9 de octubre de 1936 (Louis Chéronet, «Le coin des Vieux» [«El rincón de los Viejos»]). [C 8, 2]

Sobre el incendio que destruyó el hipódromo: «Los comedores del barrio ven en ese sinistro la cólera del Cielo castigando el culpable espectáculo de los velocipedistas». *Le Gaulois*, 2 (232) de octubre de 1869, cit. en *Vendredi*, 9 de octubre de 1936 (Louis Chéronet, «El rincón de los Viejos»). En el hipódromo se organizaban carreras ciclistas para mujeres. [C 8, 3]

Caillais quiere apoyarse en la novela negra, sobre todo en los *Misterios del castillo de Udolfo*, para explicar los *Misterios de París* y otras obras semejantes, en especial a causa de la «importancia preponderante de las cuevas y subterráneos». Roger Caillais, «Paris, mythe moderne» [«París, mito moderno»] (*N(ouvelle) R(evue) F(rançaise)* XXV, 284, 1 de mayo de 1937, p. 686). [C 8, 4]

«Toda la orilla izquierda desde la Tour de Nesle... hasta la Torre Issore... no es más que una trampa de arriba abajo. Y si las modernas demoliciones revelan los misterios de la superficie de París, tal vez un día los habitantes de la orilla izquierda se despierten horrorizados al descubrir los misterios de debajo». Alexandre Dumas, *Les Mohicans de París* [Los mohicanos de París], III, París, 1863. [C 8, 5]

«Esta inteligencia de Blanqui... esta táctica de silencio, esta política de catacumbas debían de hacer vacilar a veces a Barbès como ante... unas escaleras que se abren súbitamente y que se hunden en los sótanos de una casa mal conocida». Gustave Geffroy, *L'enfermé* [El alor a cerrado], I, París, 1926, p. 72. [C 8, 6]

Messac cita ((*Le «Detective Novel» et l'influence de la pensée scientifique* [El «Detective Novel» y la influencia del pensamiento científico], París, 1929), p. 419) de Vidocq, *Mémoires* [Memorias], XLV: «París es un punto en el globo, pero ese punto es una cloaca: en ese punto desembocan todas las alcantarillas». [C 8 a, 1]

En su último número, 1, 3, de 25 de febrero de 1840, *Le Panorama*, Revista crítica y literaria que sale cada cinco días, dice bajo el título «Cuestiones difíciles de resolver»: «¿Se acaba mañana el universo? ¿Verá su duración eterna la ruina de nuestro planeta? ¿O acaso este último, que tiene el honor de llevarnos, sobrevivirá

al resto de los mundos?». Muy significativo que se pudiera escribir así en una revista. (Confiesan además en el primer número «A nuestros lectores» que han editado la revista para ganar dinero.) El fundador fue el autor de vodeviles Hippolyte Lucas. [C 8 a, 2]

«Santo que iras contigo todas las tardes al redil
El rebaño completo, diligente pastor,
Cuando el mundo y París lleguen al final del arriando,
Ojalá puedas con paso firme y mano ligera
En el último corral y por el último pósito
Conducir por la bóveda y el doble batiente
Al rebaño entero a la derecha del padre.»

Charles Péguy, *La lapissière de Sainte-Geneviève* [El lapiz de santa Genoveva], cit. en Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme* [De Baudelaire al surrealismo], París, 1933, p. 219. [C 8 a, 3]

Suspectos sobre los conventos y los clérigos durante la Comuna: «Más aún que con ocasión de la calle de Picpus, todo se puso en práctica para excitar, gracias a las cuevas de Saint-Laurent, la pasión popular. A la voz de la prensa se añadió la publicidad mediante la imagen. Étienne Carjat fotografió, "con la ayuda de la luz eléctrica", los esqueletos... Después de Picpus, después de Saint-Laurent, con algunos días de intervalo, el convento de la Asunción y la iglesia de Notre-Dame-des-Victoires. Un viento de locura soplaba sobre la capital. En todas partes se creía encontrar cuevas y esqueletos». Georges Laronze, *Histoire de la Commune de 1871* [Historia de la Comuna de 1871], París, 1928, p. 370. [C 8 a, 4]

1871(?) «La imaginación popular podía darse rienda suelta. Y bien que lo hizo. No hay jefe de servicio que no haya pensado en descubrir el medio de traición decididamente de moda, el subterráneo. En la prisión de Saint-Lazare se buscó el subterráneo que, desde la capilla, debía comunicar con Argenteuil, es decir, franquear los brazos del Sena y una decena de kilómetros en línea recta. En Saint-Sulpice, el subterráneo desembocaba en el castillo de Versailles». Georges Laronze, *Histoire de la Commune de 1871*, París, 1928, p. 399. [C 8 a, 5]

«De hecho, los hombres habían reemplazado al agua prehistórica. Muchos siglos después de que ella se hubiera retirado, habían comenzado un derramamiento semejante. Se habían desplegado en los mismos huecos, alojados según los mismos cauces. Ahí abajo, por el lado de Saint-Merri, del Temple, del Hôtel de Ville, por les Halles, cerca del cementerio de los Inocentes y de la Ópera, en los sitios de donde al agua le había costado más salir y que habían quedado rezumantes de infiltraciones o de arroyos subterráneos, es donde los hombres más completamente habían saturado el suelo. Las barrias más densas y los más activos se asentaban todavía sobre antiguas ciénogras». Jules Romains, *Les hommes de bonne volonté* [Los hombres de buena voluntad], I. Le 6 octobre [El 6 de octubre], París, (1932), p. 191. [C 9, 1]

Baudelaire y los cementerios: «Tras los altos muros de las casas, hacia Montmartre, hacia Ménilmontant, hacia Montparnasse, imagina, al caer la noche, los cementerios urbanos, esas tres ciudades dentro de la grande, ciudades más pequeñas, en apariencia, que la ciudad de los vivos, pues ésta parece contenerlas, pero cuánto más vastas, en realidad, cuánto más populosas, con sus compartimientos apretados, escalonados en profundidad; y, en los mismos lugares

por donde la multitud circula actualmente, plaza des Innocents, por ejemplo, evoca los antiguos osarios nivelados o desaparecidos, tragados por las olas del tiempo con todos sus muertos, como los barcos hundidos con su equipaje». François Pouché, *La vie douloureuse de Charles Baudelaire* [La vida dolorosa de Charles Baudelaire] [Le roman des grandes existences [La novela de las grandes existencias], 6], París, (1926), pp. 186-187. [C 9, 2]

Pasaje paralelo a la oda «Al arco de triunfo». Se dirige al hombre:

«Y en cuanto a tus ciudades, Babels de monumentos,
Donde hablan a la vez todas las acontecimientos,
¿Qué pesa eso? Arcos, torres, pirámides,
Me sorprendería muy poco que en sus húmedos rayos
El alba los arrojara mezclados una mañana
Con las gotas de agua de la salvia y del tomillo.
Y tu arquitectura escalonada y soberbia
Acaba por no ser sino un montón de piedra y de hierba
Donde, con la cabeza al sol, silbe el áspid suelto».

Victor Hugo, *La fin de Satan Dieu* [El final de Satán Dios], París, 1911 («Dios El Ángel»), pp. 475-476. [C 9, 3]

Léon Daudet sobre la vista de París desde el Sacré-Cœur: «Miramos desde arriba ese pueblo de palacios, de monumentos, de casas, de chabolas, que parece formado con vistas a un cataclismo, o a muchos cataclismos, ya sean meteorológicos o sociales... Alucinado a los santuarios situados en alto, que me azoten el espíritu y los nervios en el rigor salubre del viento, he pasado horas en Fourvières, mirando Lyon; en Notre-Dame de la Garde, mirando Marsella; en el Sacré-Cœur mirando París... Pues bien, en un momento dado, escuché en mí como un rebato, como una rara advertencia, y veía esas tres magníficas ciudades... amenazadas de hundimiento, de devastación por agua y fuego, de carnicería, de usura repentina, semejantes a bosques fulminados en bloque. Otras veces las veía corroidas por un oscuro mal, subterráneo, que hacía sucumbir tales o cuales monumentos o barrios, fochadas enteras de altas residencias... Desde estos promontorios lo que mejor aparece es la amenaza. La aglomeración es amenazante, el trabajo enorme es amenazante; porque el hombre necesita trabajar, claro está, pero también tiene otras necesidades... Tiene necesidad de aislarse y de agruparse, de gritar y de sublevarse, de apaciguarse y de someterse... Finalmente se encuentra en él la necesidad suicida, y, en la sociedad que forma, más viva que el llamado instinto de conservación. Lo que también sorprende cuando se visita París, Lyon o Marsella, desde lo alto del Sacré-Cœur, de Fourvières, de Notre-Dame de la Garde, es que París, Lyon y Marsella hayan durado.» Léon Daudet, *Paris vécu* [París vivido], t. Rive droite [Orilla derecha], París, (1930), pp. 220-221. [C 9 a, 1]

«Desde Polibio poseemos una larga serie de antiguas descripciones de viejas ciudades célebres cuyas hileras de casas vacías se han derrumbado lentamente, mientras que en sus foros y sus gimnasios pastan los rebaños, y sus anfiteatros están cubiertos de mies de donde aún emergen estatuas y Hermes. En el siglo V, Roma tenía la población de una aldea, pero los palacios de sus emperadores eran todavía habitables.» Oswald Spengler, *Le déclin de l'Occident* [El ocaso de Occidente], II, 1, París, 1933, p. 151. [C 9 a, 2]

D

[EL TEDIO, ETERNO RETORNO]

«Quiere acuso el sol matar todos los sueños,
los pálidos niños de mi gozoso rincón?
Los días se han vuelto tranquilos y deslumbrantes.
La plenitud seduce con rostros ennuclados.
Me sobrecoge la angustia de perder mi salvación.
Como si marchara a ajusticiar a mi Dios.»

Jakob van Hoddis

«El tedio aguarda a la muerte.»

Johann Peter Hebel

«La vida es esperar.»

Victor Hugo

Un niño con su madre en el panorama. El panorama representa la batalla de Sedan, el niño encuentra todo muy bonito: «La única pena es que el cielo esté tan oscuro». — «Así es el tiempo en la guerra», le contesta la madre. ■ Dioramas ■ De modo que, en el fondo, los panoramas también son cómplices de este mundo de niebla, y la luz de sus imágenes despunta por él como a través de una cortina de lluvia. [D 1, 1]

«Este París [sc. de Baudelaire] es muy diferente del París de Verlaine, el cual, no obstante, ya ha cambiado mucho. Uno es sombrío y lluvioso, como un París al que se le hubiera superpuesto la imagen de Lyon; el otro es blanquecino y polvoriento como un pastel de Raffaelli. Uno es asfixiante; el otro aéreo, con nuevas construcciones, aisladas en terrenos baldíos, y la barrera, no

lejos, de cenadores marchitos.» François Porché, *La vie douloureuse de Charles Baudelaire* [La vida dolorosa de Charles Baudelaire], París, 1926, p. 119.

[ID 1, 2]

Que precisamente sobre el hombre vacío y frágil las potencias cósmicas sólo actúan como un narcótico, lo muestra la relación de éste con una de las más altas y suaves manifestaciones de esas potencias: el clima. Nada es más significativo que el hecho de que precisamente esta influencia profunda y misteriosa que ejerce el clima sobre los hombres haya tenido que venir a ser el trasfondo de sus más vacías conversaciones. Nada aburre más al hombre común que el cosmos. De ahí que para él exista la más estrecha relación entre el clima y el tedio. Qué bella es la superación irónica de esta conducta en la historia del inglés melancólico que, al despertarse una mañana, se pega un tiro porque está lloviendo. O en Goethe; cómo supo explicar el clima en sus estudios meteorológicos, hasta el punto de que uno está tentado a decir que emprendió este trabajo con el único objeto de poder integrar en su vida lúcida y creativa incluso el clima.

[ID 1, 3]

Baudelaire como poeta del Spleen de París: «Uno de las características esenciales de esta poesía es, en efecto, el tedio en la bruma, tedio y niebla mezclados [niebla de las ciudades]; en una palabra, es el spleen». François Porché, *La vida dolorosa de Charles Baudelaire*, París, 1926, p. 184.

[ID 1, 4]

Émile Tardieu publicó en 1903 en París un libro titulado *El tedio*, en el que demostraba que toda actividad humana es una tentativa inútil de evitar el tedio, pero al mismo tiempo todo lo que fue, es y será, no hace más que alimentar inagotablemente este mismo sentimiento. Escuchando esto, uno se creería (ante algún) gigantesco monumento literario, un monumento *aere perennius* en honor del *taedium vitae* de los romanos. Sin embargo, se trata únicamente de la ciencia arrogante y mezquina de un nuevo Homais, que hace de toda grandeza, desde la valentía de los héroes hasta la ascesis de los santos, una confirmación de su malestar pequeñoburgués y ayuno de ideas.

[ID 1, 5]

«Cuando los franceses fueron a Italia a defender los derechos de la corona de Francia sobre el ducado de Milán y sobre el reino de Nápoles, volvieron maravillados por las precauciones que el genio italiano había encontrado contra el excesivo calor; y, de la admiración por las galerías, pasaron a la imitación. El clima lluvioso de ese París, tan célebre por sus baños, sugirió los pilares, que fueron una maravilla de los viejos tiempos. Se tuvo así, más tarde, la Place Royale. ¡Cosa extraña! Fue por los mismos motivos por los que, bajo Napoleón, se construyeron las calles de Rivoli, de Castiglione, y la famosa calle des Colonnes.» Así vino también el turbante de Egipto. Le diable à Paris [El diablo en París], II, París, 1845, pp. 11-12 [Balzac, Ce qui disparaît de Paris [Lo que desaparece de París]].

¿Cuántos años separan la primera guerra citada, de la expedición napoleónica a Egipto? ¿Y dónde está la calle des Colonnes?

[ID 1, 6]

«Los chaparrones han dado nacimiento a lugares de aventuras.» Decreciente potencia mágica de la lluvia. Impermeable.

[ID 1, 7]

En forma de polvo, la lluvia se toma la revancha sobre los pasajes. Hasta las revoluciones criaron polvo bajo Luis Felipe. Cuando el joven duque de Orléans «se casó con la princesa de Mecklenburg, se celebró una gran fiesta en el famoso salón de baile donde se habían producido las primeras señales de la Revolución. Al ir a arreglar la sala para la fiesta de la joven pareja, se la halló tal y como la Revolución la había dejado. Aún se veían en el suelo los restos del banquete militar, cabos de vela, vasos rotos, corchos de champán, las escarapelas pisoteadas de la guardia real y las fajas de gala de los oficiales del regimiento de Flandes». Karl Gutzkow, *Briefe aus Paris* [Cartas de París], II, Leipzig, 1842, p. 87. Una escena histórica se convierte en componente de un panóptico. ■ Diorama ■ Polvo y perspectiva cerrada ■ [ID 1 a, 1]

«Él explica que la calle Grange-Batelière es particularmente polvorienta, que uno se ensucia terriblemente en la calle Réaumur.» Louis Aragon, *Le paysan de Paris* [El campesino de París], París, 1926, p. 88.

[ID 1 a, 2]

La felpa como criadero de polvo. Misterio del polvo jugando a la luz del sol. El polvo y la «habitación noble». «Poco después de 1840 aparecen los muebles franceses completamente acolchados, y con ellos alcanza una hegemonía exclusiva el estilo tapicero.» Max von Boehn, *Die Mode im XIX. Jahrhundert* [La moda en el siglo XIX], II, Múnich, 1907, p. 131. Otros dispositivos para levantar polvo: la cola de los vestidos. «Últimamente ha vuelto a aparecer, también al mismo tiempo, la auténtica cola, sólo que ahora, para evitar la suciedad de la vía pública, se recoge con ayuda de un gancho y un cordón a la hora de andar.» Friedrich Theodor Vischer, *Mode und Zynismus* [Moda y cinismo], Stuttgart, 1879, p. 12. ■ Polvo y perspectiva cerrada ■

[ID 1 a, 3]

La galería du thermomètre y la galería du baromètre en el pasaje de l'Opéra. [ID 1 a, 4]

Un folletínista de los años cuarenta, comentando el clima de París, constata que Corneille sólo ha hablado una vez de las estrellas (en el Cid), lo mismo que Racine del «sol», y afirma que las estrellas y las flores se descubrieron por primera vez para la literatura en América, gracias a Chateaubriand, haciéndose luego completamente parisinas. (Según Victor Méry, *Le climat de Paris* [El clima de París], en *El diablo en París*, (vol. I, París, 1845, p. 245).)

[ID 1 a, 5]

A propósito de algunas imágenes lascivas: «No es el abanico, sino el paraguas, la invención digna de la época del rey guardián-nacional. (El paraguas propicio a las fantasías amorosas) El paraguas que sirve de discreto abrigo. La cubierta, el techo de la isla de Robinson». John Grand-Carteret, *Le décolleté et le retroussé* [El escote y el arremangado], II, París, (1910), p. 56.

[ID 1 a, 6]

«Sólo aquí», ha dicho Chirico, «se puede pintar. Las calles tienen tal escala de grises...»

[ID 1 a, 7]

La atmósfera de París le recuerda a Carus el aspecto de la costa napolitana cuando sopla el siroco.

[ID 1 a, 8]

Sólo el niño de la gran urbe puede entender esos días de lluvia en la ciudad, que llevan astutamente, con toda su carga de seducción, a soñarse de vuelta a pasados años de infancia. Pues la lluvia es lo que más cosas mantiene ocultas por todas partes, haciendo que los días no sólo sean grises, sino uniformes. Se puede hacer lo mismo de la mañana a la noche: jugar al ajedrez, leer o pelearse, mientras que con el sol es completamente distinto, porque matiza las horas y no favorece al soñador. Por eso tiene éste que sortear los días resplandecientes empleando la astucia, levantándose muy temprano, como los grandes ociosos, los paseantes de puerto y los vagabundos: tiene que estar en su puesto antes que el sol. En la «Oda a la radiante mañana», que reguló hace muchos años a Emmy Hennings, Ferdinand Hardekopf, el único verdadero decadente que ha dado Alemania, le confió al soñador las mejores medidas de protección para los días soleados. (D 1 a, 9)

«dar a este polvo un aspecto de consistencia bañándolo en sangre.» Louis Vuellot, *Les odeurs de Paris* [Los olores de París], París, 1914, p. 12. (D 1 a, 10)

En otras ciudades europeas, las columnatas forman parte de su imagen; en Berlín marcan sobre todo el estilo de las puertas monumentales. Especialmente significativa es la puerta de Halle, y me resulta inolvidable en una postal azul que representaba la plaza de Belle-Alliance por la noche. Era transparente, y al sostenerla a contraluz se iluminaban todas sus ventanas con el mismo resplandor que tenía allí la luna llena en lo alto del cielo. (D 2, 1)

«Las construcciones del nuevo París muestran todos los estilos; el conjunto no carece de cierta unidad, pues todos esos estilos son del género tedioso, y del más tedioso de los géneros tediosos, que es el enfático y el alineado. ¡Alineación! ¡Firmes! Parece que el Amphion de esta ciudad sea cabo primero... / Impulsa cantidad de cosas fastuosas, pomposas, colosales: son tediosas; impulsa cantidad de odefesios: son también tediosos. / De esas grandes calles, de esos grandes muelles, de esos grandes edificios, de esas grandes alcantarillas, su fisonomía mal copiada o mal soñada guarda no sé qué que huele a fortuna súbita e irregular. Exhalan el tedio.» Louis Vuellot, *Los olores de París*, (París, 1914), p. 9. ■ Hausmann ■ (D 2, 2)

Pelletan describe su visita a un rey de la Bolsa, un multimillonario: «Al entrar en el patio de la mansión, un grupo de mozos con chalecos rojos se afanaban en cepillar media docena de caballos ingleses. Subí una escalera de mármol sobre la que pendía una gigantesca lámpara dorada, y encontré en el vestíbulo a un criado de corbata blanca y gruesas pectorillas que me condujo a una gran galería acristalada cuyas paredes estaban completamente decoradas con camelias y plantas de invernadero. Algo como un secreto aburrimiento flotaba en el aire; al primer paso se respiraba una fragancia que recordaba al opio. Se continuaba por una doble fila de postes sobre los que había papagayos de diversos países. Eran rojos, azules, verdes, grises, amarillos y blancos; todos parecían anhelar su tierra. Al fondo de la galería se encontraba una pequeña mesa frente a una chimenea renacentista: es que a esta hora desayunaba el señor de la casa... Después de un cuarto de hora,

se dignó aparecer... Bostezaba, somnoliento, y parecía a punto de quedarse dormido en cualquier instante; caminaba como un sonámbulo. Su cansancio había impregnado los muros de su mansión. Los papagayos eran como sus pensamientos dispersos, encarnados y sujetos a un poste...» ■ Interior ■ Rodenberg, *Paris bei Sonnenschein und Lampenlicht* [París a la luz del sol y a la luz de las lámparas], (Leipzig, 1867), pp. 104-105. (D 2, 3)

Rougemont y Gentil escenifican en las *Variétés* las Fiestas francesas o París en miniatura. Se trata de la boda de Napoleón I con María Luisa, y se discuten las fiestas planeadas para la ocasión. «Sin embargo», dice uno de los personajes, «el tiempo no parece demasiado seguro.» Respuesta: «Amigo mío, tranquilízate, ese día lo ha elegido nuestro soberano.» Y a continuación entona una copla que comienza así:

«Sabemos que ante su mirada penetrante
El porvenir siempre se desvela,
Y cuando necesitamos buen tiempo
Lo esperamos de su estrellita».

Cit. en Théodore Muret, *L'histoire par le théâtre, 1789-1851* [La historia a través del teatro, 1789-1851], I, París, 1865, p. 262. (D 2, 4)

«esta tristeza disenta y plana que se llama tedio.» Louis Vuellot, *Los olores de París*, París, 1914, p. 177. (D 2, 5)

«Toda moda se reserva algunas piezas que causan un efecto especialmente rumboso, es decir, que cuestan mucho dinero, porque enseguida se estropean, por ejemplo con la lluvia.» Esto con motivo del sombrero de copa. ■ Moda ■ F. Th. Vischer, «Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode» [Pensamientos racionales sobre la moda de hoy], (en *Kritische Gänge* [Disquisiciones críticas], nueva serie, n.º 3, Stuttgart, 1861), p. 124. (D 2, 6)

Nos llega el tedio cuando no sabemos a qué aguardamos. Que lo sepamos o creamos saber, no es casi nunca sino la expresión de nuestra superficialidad o de nuestra desorientación. El tedio es el umbral de grandes hechos. — Y ahora sería importante saber cuál es el polo opuesto dialéctico del tedio. (D 2, 7)

El libro, sumamente extravagante, de Émile Tardieu, *El tedio*, París, 1903, cuya tesis principal es que la vida no tiene objeto ni fundamento, esforzándose inútilmente por alcanzar un estado de felicidad y equilibrio, cuenta también el clima entre las múltiples causas del tedio. — Se podría calificar este libro como una especie de breviario del siglo xx. (D 2, 8)

El tedio es un paño cálido y gris forrado por dentro con la seda más ardiente y coloreada. En este paño nos envolvemos al soñar. En los arabescos de su forro nos encontramos entonces en casa. Pero el durmiente tiene bajo todo ello una apariencia gris y aburrida. Y cuando luego despierta y quiere contar lo que soñó, apenas consigue sino comunicar este aburrimiento. Pues ¿quién podría volver hacia fuera, de un golpe, el forro del tiempo? Y sin embargo, contar sueños no quiere decir otra cosa. Y no se pueden abordar

de otra manera los pasajes, construcciones en las que volvemos a vivir como en un sueño la vida de nuestros padres y abuelos, igual que el embrión, en el seno de la madre, vuelve a vivir la vida de los animales. Pues la existencia de estos espacios discurre también como los acontecimientos en los sueños: sin acentos. Callejear es el ritmo de este adormecimiento. En 1839 llegó a París la moda de las tortugas. Es fácil imaginar cómo los elegantes imitaban en los pasajes, mejor aún que en los bulevares, el ritmo de estas criaturas. ■ *Flâneur* ■

[D 2 a, 1]

El tedio es siempre la cara externa del acontecimiento inconsciente. Por eso les pareció tan elegante a los grandes dandis. Ornamento y tedio.

[D 2 a, 2]

Sobre el doble significado de «tiempo» en francés.

[D 2 a, 3]

El trabajo industrial como base económica del tedio ideológico de las clases superiores. «La desconocida rutina de una tortura laboral inacabable, en la que una y otra vez se realiza siempre el mismo proceso mecánico, se parece al trabajo de Sísifo; la carga del trabajo, como la roca, recae siempre una y otra vez sobre los exhaustos trabajadores.» Friedrich Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* [La situación de la clase trabajadora en Inglaterra], (Leipzig, 1848), p. 217 (cit. en Marx, *Kapital* [El capital], I, Hamburgo, 1922, p. 388).

[D 2 a, 4]

El sentimiento de una «imperfección incurable» (cfr. Los placeres y los días, cit. en Homenaje de Gide) «en la esencia misma del presente» quizá fuera para Proust la razón principal que le llevó a indagar la sociabilidad mundana hasta en sus últimos repliegues, y es quizá uno de los principales motivos de las reuniones sociales de todos los hombres.

[D 2 a, 5]

Sobre los salones: «En todas las fisonomías se mostraban las huellas inequívocas del tedio, y las conversaciones eran en general serias, escasas y poco animadas. La mayoría veían el baile como una obligación que había que cumplir por ser de buen tono». Y además la afirmación de que «quizá en ninguna reunión social de una ciudad europea se descubran rostros menos alegres, risueños y animados que en los salones de París... más aún, en ningún lugar de la sociedad se oyen más quejas que aquí —en parte porque está de moda, en parte por convicción— sobre el tedio insuperable». «Una consecuencia natural de ello es que en las reuniones predomina una calma y tranquilidad como no se aprecia, salvo en casos de excepción, en las grandes reuniones sociales de otras ciudades.» Ferdinand von Gall, *Paris und seine Salons* [París y sus salones], I, Oldenburg, 1844, pp. 151-153 y 158.

[D 2 a, 6]

Se debería reflexionar sobre los relojes de péndulo en las casas bajo la impresión de estas líneas: «Cierta frivolidad, mirar tranquila y despreocupadamente el tiempo que se apresura por alejarse, emplear con indiferencia las horas que con tanta celeridad desaparecen: éstas son las cualidades que

favorecen la superficial vida de salón». Ferdinand von Gall, *Paris und seine Salons*, II, Oldenburg, 1845, p. 171.

[D 2 a, 7]

El tedio de las escenas ceremoniales representadas en los cuadros históricos y el *dolce far niente* de los cuadros de batallas, con tod(o) lo que se agita entre nubes de pólvora. Desde las estampitas litografiadas hasta *El fusilamiento del Emperador Maximiliano de México*, de Manet, es siempre el mismo y nuevo espejismo, siempre la nube en la que Mogreby (?) o el genio de la lámpara aparecen ante el aficionado al arte, soñador y ausente. ■ Construcción onírica, museos ■

[D 2 a, 8]

Jugador de ajedrez en el Café de la Régence: «Se veían allí algunos hábiles jugadores que jugaban su partida de espaldas al tablero: les bastaba que se les nombrara a cada jugada la pieza que el adversario había tocado, para que estuvieran seguros de ganar». Histoire des Cafés de Paris [Historia de los cafés de París], París, 1857, p. 87.

[D 2 a, 9]

«En suma, el arte clásico urbano, después de haber dado sus obras maestras, se había esterilizado en la época de los filósofos y de los productores de sistemas; el siglo XVIII declinante había alumbrado innumerables proyectos; la Comisión de los Artistas los había reunido formando cuerpo de doctrina, el Imperio los aplicaba sin originalidad creadora. Al estilo clásico flexible y vivo le sucedió el pseudoclásico, sistemático y rígido... El Arco del Triunfo reproduce la puerta Louis XIV, la Colonne está copiada de Roma, la Madeleine, la Bolsa y el Palais-Bourbon son templos antiguos.» Lucien Dubech, Pierre d'Espezel, Histoire de Paris [Historia de París], París, 1926, p. 345. ■ Interior ■

[D 3, 1]

«El primer Imperio copió los arcos de triunfo y los monumentos de los dos siglos clásicos. Después, creyeron reinventar reanimando modelos más alejados: el Segundo Imperio imitó el Renacimiento, el gótico, el pompeyano. Después, caemos en la época de la vulgaridad sin estilo.» Lucien Dubech, Pierre d'Espezel, Histoire de Paris, París, 1926, p. 464. ■ Interior ■

[D 3, 2]

Anuncio del libro de Benjamin Gastineau *La vida en ferrocarril*. «La vida en ferrocarril es un arrebatador poema en prosa. Es la epopeya de la vida moderna, siempre apresurada y turbulenta, el panorama de la alegría y de las lágrimas que pasan como el polvo de los railes cerca de los toldos del vagón». Por Benjamin Gastineau, Paris en rose [París en rosa], París, 1866, p. 4.

[D 3, 3]

Uno no debe dejar pasar el tiempo, sino que debe cargar tiempo, invitarlo a que venga a uno mismo. Dejar pasar el tiempo (expulsarlo, rechazarlo): el jugador. El tiempo le sale por todos los poros. — Cargar tiempo, como una batería carga electricidad: el *flâneur*. Finalmente el tercero: carga el tiempo y lo vuelve a dar en otra forma —en la de la expectativa—: el que aguarda.

[D 3, 4]

«Los estratos calcáreos recientes sobre los que se asienta París se convierten muy fácilmente en un polvo que, como todo polvo calizo, es muy doloroso para los ojos y para el pecho. La lluvia no lo remedia en absoluto, porque absorbe rápidamente el agua, y la superficie

se vuelve a quedar seca enseguida.» «A ello hay que añadir el gris desteñido de los edificios, contruidos todos de la misma frágil caliza que se agrieta en París; las tejas amarillentas, que se vuelven de un negro sucio con los años; las chimeneas altas y anchas, que desfiguran incluso los edificios públicos... y que en algunas zonas del casco antiguo se amontonan de tal manera que apenas se puede ver entre ellas.» J. P. Benzenberg, *Briefe geschrieben auf einer Reise nach Paris* [Cartas escritas en un viaje a París], I, Dortmund, 1805, pp. 112 y 111. [D 3, 5]

«Engels me contó que Marx le explicó por primera vez el determinismo económico de su teoría del materialismo histórico en 1848, en el Café de la Régence de París, uno de los primeros focos de la Revolución de 1789.» Paul Lafargue, «Persönliche Erinnerungen an Friedrich Engels» [Mis recuerdos de Friedrich Engels], *Die Neue Zeit* XXIII, 2 (1905), Stuttgart, p. 558. [D 3, 6]

Tedio: como índice de participación en el dormir del colectivo. ¿Es por eso elegante, hasta el punto de que el dandi procura exhibirlo? [D 3, 7]

En 1757 sólo había tres cafés en París. [D 3 a, 1]

Máximas de la pintura estilo imperio: «Los nuevos artistas no admitían más que "el estilo heroico, lo sublime", y lo sublime sólo podía ser alcanzado con "el desnudo y el ropaje"... Los pintores debían buscar sus inspiraciones en Plutarco o en Homero, en Tito Livio o en Virgilio, y escoger preferentemente, según la recomendación de David o Gros..., "temas conocidos por todo el mundo"... Los temas sacados de la vida contemporánea eran, a causa de los trajes, indignos del "gran arte".» A. Malet y P. Gillet, *xix^e siècle* [Siglo XIX], París, 1919, p. 158. ■ Moda ■ [D 3 a, 2]

«¡Hombre feliz, el observador! Para él el tedio es una palabra carente de sentido.» Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* [Lo que se ve en las calles de París], París, 1858, p. 271. [D 3 a, 3]

En los años cuarenta, el tedio comenzó a considerarse algo epidémico. Habría de ser Lamartine el primero en dar expresión a esta dolencia, que desempeña un papel en aquella anécdota sobre el famoso cómico Deburau. Un prestigioso psiquiatra parisino recibió un día la visita de un paciente al que veía por vez primera. El paciente se quejó de la enfermedad de la época, la desgana vital, la profunda desazón, el tedio. «No le falta nada, dijo el médico después de una exploración detallada. Solamente debería descansar y hacer algo para distraerse. Vaya una tarde a Deburau y enseguida verá la vida de otra manera.» «Pero, estimado señor —respondió el paciente—, yo soy Deburau.» [D 3 a, 4]

Vuelta de las Courmes de la Marche: «El polvo ha superado todas las esperanzas. Las elegancias envejecidas de la Marche están casi sepultadas, o la manera de Pompeya, y hay que desenterrarlas a golpe de cepillo, por no decir a golpe de pico.» H. de Pène, *Paris intime* [París íntimo], París, 1859, p. 320. [D 3 a, 5]

«La introducción del sistema Mac Adam para el pavimento de los bulevares dio nacimiento a numerosas caricaturas. Cham muestra a los parisinos cegados por el polvo y propone levantar... una estatua, con esta inscripción: "A Macadam, los oculistas y los vendedores de lentes, agradecidos!" Otros representan a los paseantes encaramados a zancos, recorriendo de ese modo las ciénagas y los terrenos pantanosos.» *Paris sous la République de 1848* [París bajo la República de 1848], Exposición de la Biblioteca y de los trabajos históricos de la ciudad de París, 1909 [Poëte, Beaurepaire, Clouzot, Hennot], p. 25. [D 3 a, 6]

«Únicamente Inglaterra podía producir el dandismo; Francia es tan incapaz de producir su equivalente como lo es su vecina de obsecar el equivalente de nuestros... leones, tan solícitos en agradar como desdenosos los dandis... D'Orsay... agradaba natural y opionadamente a todo el mundo, incluso a los hombres, mientras que los dandis sólo agradaban desagradando... Del león al pisaverde hay un abismo; pero ¡qué abismo tan distinto entre el pisaverde y el pequeño colateral!» Larousse, *Grand dictionnaire universel du dix-neuvième siècle* [Larousse, Gran diccionario universal del siglo XIX], (VI, París, 1870 [arte dandi], p. 63). [D 4, 1]

En el antepenúltimo capítulo de su libro París desde sus orígenes hasta el año 3000, París, 1886, Léon Claretie habla de una cubierta protectora de planchas de vidrio que se alza sobre la ciudad cuando llueve —en el año 1987—. «En 1987» reza el título de este capítulo. [D 4, 2]

En relación con Chodruc-Duclos: «Era tal vez el vestigio de algún viejo y áspero ciudadano de Herculano que, habiendo escapado de su lecho subterráneo, regresaba acibillado por mil cóleras volcánicas y vivía en la muerte.» *Mémoires de Chodruc-Duclos, recueillis et publiés par J. Arago et Édouard Gouin* [Memorias de Chodruc-Duclos, Recogidas y publicadas por J. Arago y Édouard Gouin], I, París, 1843, p. 6 (Prelacio). El primer flâneur de entre los desclasados. [D 4, 3]

El mundo en que nos aburrimos. «Pero si uno se aburre en él, ¿qué influencia puede tener?» — «¡Qué influencia!... ¿Qué influencia, del tedio, en nosotros?... ¡pues enorme!... ¡considerable! El francés, velo tú mismo, siente hacia el tedio un horror que llega a la veneración. Para él, el tedio es un dios terrible cuyo culto es la manera de vivir. Sólo comprende lo serio bajo esta forma.» Édouard Pailleron, *Le monde où l'on s'ennuie* [El mundo en que nos aburrimos] (1881), I, 2 (Édouard Pailleron, *Théâtre complet* [Teatro completo], III, París, (1911), p. 279(1)). [D 4, 4]

Michelet «hace una descripción, llena de inteligencia y de piedad, de la condición, hacia 1840, de las primeras maniobras especializadas. He aquí "el infierno del tedio" en los tejidos: "Siempre, siempre, siempre, es la palabra invariable con que atruena nuestro oído el rodar automática con que tiemblan las planchas. Nunca se acostumbra uno a él". A veces las observaciones de Michelet (por ejemplo, sobre la ilusión y los ritmos de los oficios) aventajan intuitivamente a los análisis experimentales de los psicólogos modernos.» Georges Friedmann, *La crise du progrès* [La crisis del progreso], París, (1936), p. 244. La cita de Michelet procede de su libro *El pueblo*, París, 1846, p. 83. [D 4, 5]

«dar plantón» en el sentido de «hacer esperar» pertenece al argot del ejército revolucionario y del imperial. (Según Brunot, *Histoire de la langue française* [Historia de la lengua francesa], IX, *La Révolution et l'Empire* [La Revolución y el Imperio], París, 1937, (p. 997).) [D 4, 6]

Vida parisina.) «Como un *souvenir* tras el cristal aparece París en aquella carta de recomendación que el harón Stanislas de Frascata entrega a Gondremarck para Metella. El remitente, ligado al suelo patrio, se queja de añorar desde su «fría tierra» los festines de champán, el *boudoir* azul celeste de Metella, las cenas, las canciones, la ebriedad. A sus ojos, París resplandece: es un lugar en el que se han abolido las diferencias de clase, una ciudad llena de calor meridional y de frenética vida. Metella lee la carta de Frascata, y mientras la lee, la música ilustra la imagen esplendorosa de este pequeño recuerdo con enorme melancolía, como si París fuese el paraíso perdido, y con tal felicidad, que lo hace equivalente al paraíso prometido. Cuando luego continúa la trama, surge la impresión inevitable de que esta imagen empieza a cobrar vida». S. Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (Jacques Offenbach y el París de su tiempo, Amsterdam, 1937, pp. 348-349.

[D 4 a, 1]

«El Romanticismo desemboca en una teoría del tedio, el sentimiento moderno de la vida en una teoría del poder o, por lo menos, de la energía... El Romanticismo, en efecto, marca la toma de conciencia por el hombre de un conjunto de instintos en cuya represión la sociedad está muy interesada, pero, para una gran parte, pone de manifiesto el abandono de la lucha... El escritor romántico... se vuelve hacia... una poesía de refugio y de evasión. La tentativa de Balzac y de Baudelaire es exactamente la inversa y tiende a integrar en la vida los postulados que los románticos se resignaban a satisfacer sólo en el terriblo del arte... Por eso, esta empresa está muy entroncada con el mito que significa siempre un aumento del papel de la imaginación en la vida». Roger Caillois, «Paris mythe moderne» («París, mito moderno») [Nouvelle Revue Française, XV, 284, 1 de mayo de 1937, pp. 695 y 697].

[D 4 a, 2]

1839, «Francia se aburre», Lamartine.

[D 4 a, 3]

Baudelaire en el ensayo sobre Guy de Maupassant: «El dandismo es una vaga institución, tan rara como el duelo; muy antigua, puesto que César, Catilina, Alcibiades nos proporcionan ejemplos brillantes; muy general, puesto que Chateaubriand lo ha encontrado en los bosques y al borde de los lagos del Nuevo Mundo». Baudelaire, *L'art romantique* [El arte romántico], París, p. 91.

[D 4 a, 4]

El capítulo sobre Guy de Maupassant en *El arte romántico* a propósito de los dandis: «Todos son representantes... de esta necesidad, demasiado rara en la actualidad, de combatir y destruir la trivialidad... El dandismo es el último estallido del heroísmo en las decadencias; y el tipo del dandi encontrado por el viajero en América del Norte no invalida de ninguna manera esta idea; pues nada impide suponer que las tribus que llamamos salvajes sean los vestigios de grandes civilizaciones desaparecidas... ¿Necesita decir que M. G., cuando esboza uno de sus dandis sobre el papel, le da siempre su carácter histórico, legendario incluso? ¿Me atrevería a decirlo, si no fuera cuestión del tiempo presente y de cosas generalmente consideradas como juguetes?». Baudelaire, *El arte romántico*, (tomo III, ed. Hachette), París, pp. 94-95.

[D 5, 1]

Así formula Baudelaire la impresión que debe despertar el perfecto dandi: «He aquí tal vez un hombre rico, pero con más certeza un Hércules sin empleo». Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 96.

[D 5, 2]

La multitud como remedio supremo contra el tedio aparece en el ensayo sobre Guy de Maupassant: «Todo hombre, decía un día M. G. en una de esas conversaciones que él ilumina con una mirada intensa y un gesto evocador, todo hombre... que se aburre dentro de la multitud ¡es un necio!, ¡un necio!, ¡y lo desprecio!». Baudelaire, *El arte romántico*, p. 65.

[D 5, 3]

De entre todos los motivos que Baudelaire ha conquistado por vez primera para la expresión lírica, hay uno que podría preceder a todos: el mal tiempo.

[D 5, 4]

La conocida anécdota del actor Deburau, enfermo de tedio, atribuida a un tal «Carlin», constituye el plato fuerte del «Elogio del tedio», composición en verso de Charles Boissière de la société philotechnique, París, 1860. — Carlin es un nombre de perro basado en el nombre de pila de un arlequín italiano.

[D 5, 5]

«La monotonía se alimenta de lo nuevo». Jean Vaudol, *El cuadro negro* (cit. en E. Jaloux, «L'esprit des livres» [«El espíritu de los libros»], *Nouvelles Littéraires*, 20 de noviembre de 1937). [D 5, 6]

Contrapartida a la visión del mundo de Blanqui: el universo es un lugar de catástrofes permanentes.

[D 5, 7]

Sobre *La eternidad por los astros*: Blanqui, que a un paso de la tumba sabe que el Fort du Taureau es su última prisión, escribe este libro para abrirse las puertas de nuevas mazmorras.

[D 5 a, 1]

Sobre *La eternidad por los astros*: Blanqui se arrodilla, sometándose a la sociedad burguesa. Pero es una genuflexión de tal violencia, que hace temblar el trono de ésta.

[D 5 a, 2]

Sobre *La eternidad por los astros*: este escrito despliega el cielo en el que los hombres del siglo XIX ven detenerse a las estrellas.

[D 5 a, 3]

En las *Letanías de Satán* ((Baudelaire, *Œuvres* [Obras]), (vol. 1, París), ed. Le Dantec, (1931), p. 138), podría aparecer en Baudelaire la figura de Blanqui: «Tú que le das al proscrito esa mirada tranquila y alta». De hecho hay un dibujo realizado de memoria por Baudelaire que representa la cabeza de Blanqui.

[D 5 a, 4]

Para comprender el significado de la novedad es preciso recurrir a la novedad en la vida diaria. ¿Por qué cada uno transmite al otro la última novedad? Es probable que para triunfar sobre los muertos. De modo que sólo cuando no hay nada realmente nuevo.

[D 5 a, 5]

El escrito que Blanqui compuso en su última prisión, que es también su último texto, ha pasado hasta hoy, por lo que yo sé, completamente desapercibido. Es una especulación cosmológica. Hay que admitir que en una primera ojeada resulta disparatado y banal. Sin embargo, las torpes reflexio-

nes de un autodidacta sólo sirven para preparar una especulación que de nadie podría pensarse menos propia que de este revolucionario. En tanto que el infierno es un objeto teológico, se la puede calificar de hecho como teológica. La visión cósmica del mundo que allí desarrolla Blanqui tomando sus datos de la ciencia natural mecanicista propia de la sociedad burguesa, es una visión infernal. Pero es al mismo tiempo un complemento de la sociedad que B(lanqui), al final de su vida, se vio obligado a reconocer como triunfadora. Lo que resulta estremecedor es que este proyecto carece por completo de ironía. Es una sumisión sin reservas, pero al mismo tiempo la acusación más terrible contra una sociedad que refleja en el cielo, como proyección suya, esta imagen del cosmos. La obra, de una enorme rotundidad en su lenguaje, posee notabilísimas relaciones tanto con Baudelaire como con Nietzsche. (Carta del 6.1.1938 a Horkheimer.)

[D 5 a, 6]

De *La eternidad por los astros* de Blanqui: «¿Qué hombre no se encuentra a veces ante dos caminos? Aquél del que se desvía le produciría una vida muy diferente, aunque dejándole la misma individualidad. Uno conduce a la miseria, a la vergüenza, a la servidumbre. Otro lleva a la gloria, a la libertad. Aquí una mujer encantadora y la felicidad; allí una furia y la desolación. Hablo para los dos sexos. Se escoja al azar o por elección, poco importa: no se escapa a la fatalidad. Pero la fatalidad no tiene sitio en el infinito, que no conoce en absoluto la alternativa y tiene lugar para todo. Existe una tierra donde el hombre sigue la vía desierta en la otra por el saso. Su existencia se desdobla, un globo para cada uno, después se bifurca por segunda, por tercera vez, miles de veces. Así posee sosias completas e innumerables variantes de sosias, que multiplican y representan siempre su persona, pero que sólo toman jirones de su destino. Todo lo que aquí abajo se había podido ser se es en alguna otra parte. Además de su existencia entera, desde el nacimiento hasta la muerte, que vivimos sobre multitud de tierras, las vivimos bajo otras diez mil ediciones diferentes». Cit. en Gustave Gellroy, *El olor a cerrado*, París, 1897, p. 399.

[D 6, 1]

De la conclusión de *La eternidad por los astros*: «Lo que escribo en este momento en un calabozo del Fort du Taureau lo he escrito y lo escribiré durante la eternidad, sobre una mesa, con una pluma, con estas ropas, en circunstancias completamente semejantes». Cit. Gustave Gellroy, *El olor a cerrado*, París, 1897, p. 401. Comenta a continuación Gellroy: «Escribe así su suerte en el número sin fin de los astros y en todos los instantes del tiempo. Su calabozo se multiplica hasta lo incalculable. En el universo entero, él está encerrado lo mismo que lo está en la tierra, con su fuerza rebelde y su pensamiento libre».

[D 6, 2]

De la conclusión de *La eternidad por los astros*: «A esta hora la vida entera de nuestro planeta, desde el nacimiento hasta la muerte, se trocea, día a día, en milladas de astros hermanos, con todos sus crímenes y sus desdichas. Lo que llamamos progreso está encerrado entre cuatro paredes en cada tierra y se desvanece con ella. Siempre y en todas partes, en el campo terrestre, el mismo drama, la misma decoración, en el mismo angosto escenario, una humanidad reidosa, engreída con su grandeza, creyéndose el universo y viviendo en su prisión como en una inmensidad, para hundirse enseguida con el globo que ha llevado con el más profundo desdén, al lado de su orgullo. La misma monotonía, el mismo inmovilismo en los astros extranjeros. El universo se repite sin fin y plata sin moverse del sitio». Cit. en Gustave Gellroy, *El olor a cerrado*, París, 1897, p. 402.

[D 6 a, 1]

Blanqui subraya explícitamente el carácter científico de sus tesis, que no tendrían nada que ver con las fantasías de Fourier. («Hay que llegar a admitir que cada combinación particular de lo material y de lo personal "debe repetirse miles de millones de veces para hacer frente a las necesidades del infinito"»). Cit. en Gustave Gellroy, *El olor a cerrado*, París, 1897, p. 400.

[D 6 a, 2]

Misantropía de Blanqui: «Las variaciones comienzan con los seres animados que tienen deseos, dicho de otro modo, caprichos. Desde que los hombres intervienen en todo, la fantasía interviene con ellos. No es que puedan afectar mucho al planeta... Su turbulencia no perturba nunca seriamente la marcha natural de los fenómenos físicos, pero ella trastorna a la humanidad. Hay que prever, pues, esta influencia subversiva que... desgasta a las naciones y derroca a los imperios. Claro es que esas brutalidades se realizan sin ni siquiera añadir la epidemia terrestre, la desaparición de los perturbadores no dejaría huella de su presencia supuestamente soberana, y bastaría para devolver a la naturaleza su virginidad apenas ligeramente rozada». Blanqui, *L'éternité (par les astres) (La eternidad por los astros)*, pp. 63-64.

[D 6 a, 3]

Capítulo final (VIII Resumen) de *La eternidad por los astros* de Blanqui: «El universo entero está compuesto por sistemas estelares. Para crearlos la naturaleza sólo tiene cien cuerpos simples a su disposición. Pese al prodigioso partido que ella sabe sacar de sus recursos y el número incalculable de combinaciones que permiten a su fecundidad, el resultado es necesariamente un número finito, como el de los propios elementos, y para llenar la extensión, la naturaleza debe repetir hasta el infinito cada una de sus combinaciones originales o tipos. / Todo astro, sea cual fuere, existe un número infinito de veces en el tiempo y en el espacio, no solamente bajo uno de sus aspectos, sino tal como se encuentra en cada uno de los segundos de su duración, desde el nacimiento hasta la muerte. Todos los seres repartidos por su superficie, grandes o pequeños, vivos o inanimados, comparten el privilegio de esta perennidad. / La Tierra es uno de esos astros. Cualquier ser humano es, por tanto, eterno en cada uno de los segundos de su existencia. Lo que escribo en este momento en un calabozo del Fort du Taureau lo he escrito y lo escribiré durante la eternidad, sobre una mesa, con una pluma, con estas ropas, en circunstancias completamente semejantes. / Todas estas tierras se abisman una tras otra en las llamas renovadoras, para volver a renacer y recaer en ellas de nuevo, flujo monótono de un reloj de arena que se invierte y se vacía él mismo eternamente. Es de nuevo siempre viejo, y de viejo siempre nuevo. / ¿Podrán, no obstante, los curiosos de vida ultraterrestre sonreír ante una conclusión matemática que les otorga no solamente la inmortalidad, sino la eternidad? El número de nuestros sosias es infinito en el tiempo y en el espacio. En conciencia no se puede apenas exigir más. Estos sosias lo son en carne y hueso, e incluso en pantalón y gabán, en mirriñaque y en moño. No son fantasmas, sino la actualidad eternizada. / Sin embargo, ahí tenemos un gran defecto: no hay progreso. Desgraciadamente, no. Son vulgares reediciones, repeticiones. Eso fueron los ejemplares de los mundos pasados, y eso serán los de los mundos futuros. Únicamente el capítulo de las bifurcaciones permanece abierto a la esperanza. No olvidemos que todo lo que se podría haber sido aquí abajo, se es en algún otro lugar distinto. / El progreso sólo está aquí abajo para nuestros sobrinos. Tienen más suerte que nosotros. Todas las cosas hermosas que verá nuestro globo ya las han visto nuestros futuros descendientes, las ven en este momento y las verán siempre, por supuesto bajo la forma de sosias que les han precedido y que les seguirán. Hijos de una humanidad mejor, ellos ya se han molado bien de nosotros y nos han abucheado sobre las tierras muertas, pasando por ellas después de nos».

otros. Continúan hurgándonos en las tierras vivas de las que hemos desaparecido, y nos perseguirán para siempre con su desprecio en las tierras que están por nacer. / Ellos y nosotros, y todos los huéspedes de nuestro planeta, renacemos prisioneros del momento y del lugar que los destinos nos asignan en la serie de sus avatares. Nuestra perennidad es un apéndice de la suya. No somos sino fenómenos parciales de sus resurrecciones. Hombres del siglo XIX, la hora de nuestras apariciones está fijada para siempre y nos trae siempre a los mismos, todo lo más con la perspectiva de felices variantes. No hay nada ahí para halagar mucho la sed de lo mejor. ¿Qué hacer? No he buscado mi placer, he buscado la verdad. No hay aquí revelación, ni profeta, sino una simple deducción del análisis espectral y de la cosmogonía de Laplace. Esos dos descubrimientos nos hacen eternos. ¿Es una ganga? Aprovechémosla. ¿Es una mistificación? Resignémonos. / ... / En el fondo esta eternidad del hombre por los astros es melancólica, y más triste aún este secuestro de los mundos hermanos mediante la inexorable barrera del espacio. ¡Pongan tantas poblaciones idénticas sin haber sospechado su mutua existencia! Se la descubre finalmente en el siglo XIX. Pero ¿quién querrá creerlo? / Y además, ¡hasta aquí el pasado representaba para nosotros la barbarie, y el porvenir significaba progreso, ciencia, felicidad, ilusión! Ese pasado ha visto desaparecer en todos nuestros globos-socios las más brillantes civilizaciones, sin dejar una huella, y seguirán desapareciendo sin dejarlas tampoco. ¡El porvenir volverá a ver en los miles de millones de tierras las ignorancias, las estupideces, las crueldades de nuestros antiguas edades! / A esta hora la vida entera de nuestro planeta, desde el nacimiento hasta la muerte, se tocap, día a día, en miríadas de astros hermanos, con todos sus crímenes y sus desdichas. Lo que llamamos progreso está encerrado entre cuatro paredes en cada tierra y se desvanece con ella. Siempre y en todas partes, en el campo terrestre, el mismo drama, la misma decoración, en el mismo angosto escenario, una humanidad ruidosa, engreída con su grandeza, creyéndose el universo y viviendo en su prisión como en una inmensidad, para hundirse pronto con el globo que ha llevado con el más profundo desdén, el fardo de su orgullo. La misma monotonía, el mismo inmovilismo en los astros extranjeros. El universo se repite sin fin y pifa sin moverse del sitio». A. Blanqui, *La eternidad por los astros. Hipótesis astronómica*, París, 1872, pp. 73-76. El pasaje que falta se recrea en la «consolación» con la idea de que los seres queridos que ya no están en la tierra acompañan en otra estrella y en este momento, en cuanto dobles, a nuestro doble.

[D 7; D 7 a]

«Pensemos este pensamiento en su forma más terrible: la existencia, tal como es, sin sentido ni meta, pero retornando inevitablemente, sin un final en la nada: «el eterno retorno». [p. 45]. Nosotro negamos las metas finales: si la existencia tuviera una, ya se habría alcanzado». Friedrich Nietzsche, *Gesammelte Werke* [Obras completas], XVIII, Múnich, (1926), p. 46 (*Der Wille zur Macht* [La voluntad de poder], libro primero).

[D 8, 1]

«La doctrina del eterno retorno tendría presupuestos *eruditos*». Nietzsche, *Obras completas*, XVIII, Múnich, p. 49 (*La voluntad de poder*, libro primero).

[D 8, 2]

«Pero la vieja costumbre de imaginar metas en todo lo que sucede..., es tan poderosa que el pensador tiene que esforzarse para no volver a pensar como intención la falta de meta del mundo. En esta trampa —la de que el mundo *está* intencionadamente una meta— caerán todos aquellos que buscan conferirle al mundo la capacidad de la eterna novedad [p. 369]. El mundo, en cuanto fuerza, no puede pensarse ilimitado, pues no puede

ser pensado así... Por tanto: al mundo le falta la capacidad de la eterna novedad». Nietzsche, *Obras completas*, XIX, Múnich, (1926), p. 370 (*La voluntad de poder*, libro cuarto).

[D 8, 3]

«El mundo... vive de sí mismo: sus excrementos son su alimento». Nietzsche, *Obras completas*, XIX, p. 371 (*La voluntad de poder*, libro cuarto).

[D 8, 4]

El mundo «sin meta, si es que en la felicidad del círculo no hay una meta, sin voluntad, si es que un anillo no tiene para sí mismo buena voluntad». Nietzsche, *Obras completas*, XIX, Múnich, p. 374 (*La voluntad de poder*, libro cuarto).

[D 8, 5]

Sobre el eterno retorno: «El gran pensamiento como *cabeza de medusa*: todos los impulsos del mundo se inmovilizan, una agonía helada». Friedrich Nietzsche, *Obras completas*, XIV, Múnich, (1925), del *Nachlaß* [Fragmentos póstumos], 1882-1888, p. 188.

[D 8, 6]

«Hemos creado el más pesado pensamiento: ¡creemos ahora el ser para el que resulte liviano y dichoso!». Nietzsche, *Obras completas*, XIV, Múnich, del *Fragmentos póstumos*, 1882-1888, p. 179.

[D 8, 7]

Analogía en la remisión tardía a las ciencias naturales por parte de Engels y de Blanqui.

[D 8, 8]

«Si se puede pensar el mundo como una cantidad determinada de fuerza y como un número determinado de centros de fuerza —y cualquier otra concepción resulta... *insertible*—, se deduce de ello que en el gran juego de dados de su existencia tiene que pasar por un número calculable de combinaciones. En un tiempo infinito, se habría obtenido en algún momento cualquier posible combinación; más aún: se habría obtenido infinitas veces. Y puesto que entre cada combinación y su próximo retorno tendrían que haberse dado todas las demás combinaciones posibles..., se habría demostrado con ello que hay un ciclo de series absolutamente idénticas... Esta concepción no es mecanicista sin más, pues si lo fuera, no tendría por consecuencia un infinito retorno de casos idénticos, sino un estado final. Debido a que el mundo no lo ha alcanzado, el mecanicismo sólo debe valer como hipótesis imperfecta y provisional». Nietzsche, *Obras completas*, XIX, Múnich, (1926), p. 373 (*La voluntad de poder*, libro cuarto).

[D 8 a, 1]

En la idea del eterno retorno, el historicismo del siglo XIX tropieza consigo mismo. Según esta idea, toda tradición, incluida la más reciente, se convierte en algo que ya se ha dado en la impensable noche de los tiempos. La tradición adquiere con ello los rasgos de una fantasmagoría en la que la prehistoria sale a escena vestida con las más modernas galas.

[D 8 a, 2]

La observación de Nietzsche, según la cual la doctrina del eterno retorno no presupone el mecanicismo, parece invocar el fenómeno del *perpetuum*

Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales

mobile (el mundo no sería otra cosa, según su doctrina) como instancia contra la concepción mecanicista del mundo. [D 8 a, 3]

Sobre el problema Modernidad-Antigüedad. «Esa existencia que ya no tiene sostén ni sentido, y este mundo que se ha vuelto inconcebible y absurdo, convergen en la voluntad del eterno retorno de lo mismo como el intento, en la cumbre de la modernidad, de repetir simbólicamente la vida griega en el cosmos viviente del mundo visible.» Karl Löwith, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen* [La filosofía nietzscheana del eterno retorno de lo mismo], Berlín, 1935, p. 83. [D 8 a, 4]

La eternidad por los astros se escribió cuatro o a lo sumo cinco años después de la muerte de Baudelaire (¿por la misma época que la Comuna de París?). Se muestra en este escrito lo que las estrellas ocasionan en ese mundo del que Baudelaire, fundadamente, las excluyó. [D 9, 1]

La idea del eterno retorno extrae mágicamente de la miseria del período de la revolución industrial en Alemania, la fantasmagoría de la felicidad. Esta doctrina es un intento de armonizar las dos tendencias contradictorias del placer: la repetición y la eternidad. Este heroísmo se corresponde con el heroísmo de Baudelaire, que desde la miseria del Segundo Imperio extrae mágicamente la fantasmagoría de la modernidad. [D 9, 2]

El pensamiento del eterno retorno surgió cuando la burguesía ya no se atrevió a encarar el desarrollo inminente del orden productivo que ella misma había puesto en marcha. El pensamiento de Zaratustra y el del eterno retorno, y ese lema bordado en la almohada —sólo un cuartito de hora— son parte de lo mismo. [D 9, 3]

Crítica de la doctrina del eterno retorno: «Como científico de la naturaleza... Nietzsche es un diletante que filosofa y, como fundador de religión, un "híbrido de enfermedad y voluntad de poder"». [Prólogo a *Ecce Homo*] (p. 83). «La doctrina entera no parece ser con ello otra cosa que un experimento de la voluntad humana y, en cuanto intento de eternizar nuestras acciones y omisiones, un sustituto ateo de la religión. Le corresponde el estilo del sermón y la composición del Zaratustra, que a menudo imita hasta el detalle el Nuevo Testamento.» (Pp. 86-87). Karl Löwith, *La filosofía nietzscheana del eterno retorno de lo mismo*, Berlín, 1935. [D 9, 4]

Hay un proyecto en el que César, en lugar de Zaratustra, es el portador de la doctrina de Nietzsche (Löwith, p. 73). Esto tiene su importancia. Indica que Nietzsche presagiaba la complicidad de su doctrina con el imperialismo. [D 9, 5]

Löwith califica la «nueva adivinación» de Nietzsche como «... la unidad... en primer lugar, de la adivinación mediante las estrellas del cielo y, en segundo lugar, mediante la nada, que es la última verdad en el deseno de la libertad del propio poder». Löwith, p. 81. [D 9, 6]

De «los estellos» de Lamartine:

«Entonces esos globos de oro, esas islas de luz,
Que por instinto busca el párpado soñador,
Beatan a millares de la sombra que huye,
Como un polvo de oro sobre los pasos de la noche;
Y el aliento de la tarde que vuela sobre su huella
Los propaga en torbellinos dentro del espacio brillante.»

«Todo lo que buscamos, el amor, la verdad
Esos frutos caídos del cielo, que la tierra ha degustado,
En vuestros brillantes atmósferas que la mirada envidia
Alimentan para siempre a los hijos de la vida;
Y el hombre tal vez un día, rendido a sus destinos,
Reencontrará en vosotros todo lo que ha perdido.»

Lamartine, *Œuvres complètes* [Obras completas], I, París, 1850, pp. 221 y 224 (*Méditations* [Meditaciones]). La meditación concluye con una ensoñación en la que Lamartine quiere saberse él mismo estrella entre las estrellas. [D 9 a, 1]

De «El inruido en los cielos» de Lamartine:

«Y sin embargo el hombre, insecto invisible,
Reptando en los surcos de un globo imperceptible,
Mide de esos fuegos los tamaños y los pesos,
Les asigna su sitio, y su trayecto, y su ley,
Como si, con sus manos que el compás abruma,
Hiciera rodar esos soles como granos de arena.»

«Y Saturno se oscurece con su anillo lejano!»
Lamartine, *Obras completas*, I, París, 1850, pp. 81-82 y 82 (*Harmonies poétiques et religieuses* [Armonías poéticas y religiosas]). [D 9 a, 2]

Dislocación del infierno: «¿Y cuál es finalmente el lugar de las penas? Todas las regiones del universo de una condición análoga a la tierra y peores incluso». Jean Reynaud, *Terre et Ciel* [Tierra y cielo], París, 1854, p. 377. Este libro, de una necesidad desacomodada, hace pasar su sincretismo teológico, su filosofía religiosa, como si fuera la nueva teología. La eternidad de las penas del infierno es una creencia herética: «la antigua trilogía Tierra, Cielo e Infierno se halla, pues, finalmente reducida a la dualidad druidica Tierra y Cielo». P. XIII. [D 9 a, 3]

Aguardar constituye en cierto modo el forro acolchado del tedio. (Hebel: el tedio aguarda a la muerte.) [D 9 a, 4]

«Llegué el primero; yo estaba hecho para esperar.» J.-J. Rousseau, *Les confessions* [Las confesiones], III, París, ed. Hâssum, (1931), p. 115. [D 9 a, 5]

Primer anuncio de la doctrina del eterno retorno al final del cuarto libro de *La gaya ciencia*. «¿Qué pasaría si un día o una noche se escurriese un demonio en tu soledad más soli-»

taria y te dijera: "Esta vida, tal como la vives ahora y la has vivido, la tendrás que vivir otra vez, y aún incontables veces; y nada en ella será nuevo, sino que volverán de nuevo a ti todos los dolores, placeres, pensamientos y suspiros, todo lo indeciblemente pequeño y grande de tu vida, y todo en el mismo orden y sucesión; también esta araña y esta luz de luna entre los árboles, y también este instante y yo mismo. Al eterno reloj de arena de la existencia se le da una y otra vez la vuelta -y tú con él, polvo del polvo". ¿No... maldecirías al demonio que habló así? ¿O has vivido alguna vez un instante inmenso en el que le responderías: "¡eres un dios y jamás escuché nada más divino!"». (Cit. en Löwith, *La filosofía nietzscheana del eterno retorno (de lo mismo)*, Berlín, 1935), pp. 57-58.) [D 10, 1]

La teoría de Blanqui como una repetición del mito: un ejemplo fundamental de la prehistoria del siglo xx. En cada siglo, la humanidad tiene que repetir curso. Cfr. la formulación fundamental de la prehistoria del siglo xix en N 3 a, 2, y también N 4, 1. [D 10, 2]

El «eterno retorno» es la forma *fundamental* de la conciencia prehistórica, mítica. (Precisamente por eso es mítica, porque no reflexiona.) [D 10, 3]

Hay que confrontar la eternidad por los astros con e(1) espíritu del 48, tal como está presente en *Tierra y cielo* de Reynaud. Sobre e(1), Cassou: «El hombre, al descubrir su destino terrenal, siente una especie de vértigo, y no puede conformarse inmediatamente a este único destino terrenal. Es preciso que le asocie la más vasta inmensidad posible de tiempo y de espacio. Y es bajo su dimensión más extensa como quiere embriagarse de ser, de movimiento, de progreso. Solamente entonces puede con toda confianza y con todo orgullo pronunciar estas sublimes palabras del propio Jean Reynaud: "Durante mucho tiempo he practicado el universo". «No encontramos nada en el universo que no pueda servir para elevarnos, y solamente podemos elevarnos realmente ayudándonos con lo que nos ofrece el universo. Los astros mismos, en su sublime jerarquía, no son sino grados superpuestos, gracias a los cuales ascendemos progresivamente hacia el infinito.» (Jean) Cassou, *Quarante-huit* [Cuarenta y ocho], (París, 1939), pp. 49 y 48. [D 10, 4]

La vida en el círculo encantado del eterno retorno confiere una existencia que no sale de lo aurático. [D 10 a, 1]

Cuanto más se reglamenta administrativamente la vida, tanto más necesita la gente aprender a aguardar. El juego de azar posee el gran estímulo de que libra a la gente de aguardar. [D 10 a, 2]

El *boulevardier* (folletinista) aguarda a lo que él realmente debe aguardar. «La vida es esperar» de Hugo vale antes que nada para él. [D 10 a, 3]

La esencia del acontecer mítico es retorno. En él, como figura oculta, se inscribe la inutilidad que llevan escrita en la frente algunos héroes del submundo (Tántalo, Sísifo o las Danaides). Volviendo a pensar en el siglo xix el pensamiento del eterno retorno, Nietzsche representa a aquel en quien la fatalidad mítica se cumple de nuevo. (La eternidad de los castigos del

infierno quizá haya suavizado en la Antigüedad el aspecto más terrible de la idea del eterno retorno. Pues se pone así la eternidad de las penas en el lugar que ocupaba la eternidad de un proceso circular.) [D 10 a, 4]

La creencia en el progreso, en una infinita perfectibilidad -tarea infinita en la moral- y la idea del eterno retorno, son complementarias. Son las antinomias irresolubles frente a las cuales hay que desplegar el concepto dialéctico del tiempo histórico. Ante él, la idea del eterno retorno aparece como ese mismo «chato racionalismo» por el que tiene mala fama la creencia en el progreso, que pertenece al modo de pensamiento mítico tanto como la idea del eterno retorno. [D 10 a, 5]

E

[HAUSSMANNIZACIÓN, LUCHA DE BARRICADAS]

«La flor de todos los decorados,
Del paisaje, de la arquitectura,
Del efecto escénico descansa
En la ley de perspectiva pura.»

Franz Böhle, Theater-Catechismus oder humoristische Erklärung verschiedener vorzüglich im Bühnenleben üblicher Fremdwörter [Catecismo teatral o explicación humorística de diversos extranjerismos usados preferentemente en la vida teatral], Múnich, p. 74.

«Soy devoto de lo Bueno, del Bien, de las grandes cosas,
De la bella naturaleza que inspira al gran arte,
Ya embrujo el oído o encante la mirada;
Ama la primavera en flor: mujeres y rosas.»

Confession d'un lion devenu vieux [Confesión de un león llegado a viejo] [Barón Haussmann, 1888].

«Los capitales palpitantes
Se han abierto con el cañón.»

Pierre Dupont, Le chant des étudiants [El canto de los estudiantes], París, 1849.

El verdadero y, en sentido estricto, único, ornamento del interior Biedermaier lo constituían las cortinas, de unas telas sumamente refinadas, preferentemente de varios colores mezclados, que eran suministradas por el tapicero; teóricamente, el interiorismo se limita durante casi un siglo a indicarle al tapicero cómo

disponer las cortinas con el mejor gusto». Max von Boehn, *Die Mode im XIX. Jahrhundert* [La moda en el siglo XIX], II, München, 1907, p. 130. Es por tanto algo así como una perspectiva del interior en dirección a la ventana. [E 1, 1]

Carácter perspectivístico del mirifaque, con sus múltiples volantes. Se llevaban bajo él como mínimo de cinco a seis enaguas. [E 1, 2]

Retórica panorámica, figuras oratorias perspectivísticas: «La figura de mayor efecto, que por lo demás utilizan todos los oradores franceses en la cátedra o en la tribuna, es algo así como: "Hubo un libro en la Edad Media que reflejó el espíritu de su tiempo como un espejo los rayos ardientes del sol, un libro que como una jungla primitiva se alzó en mayestática gloria a los cielos, un libro en el que —un libro para el que—, en fin, un libro, que —en el que, mediante el que (siguen las más proliferas designaciones)—, un libro —un libro—, este libro fue *La divina comedia*. Gran aplauso». Karl Gutzkow, *Briefe aus Paris* [Cartas de París], II, Leipzig, 1842, pp. 151-152. [E 1, 3]

Razón estratégica para despejar las perspectivas de la ciudad. Una justificación contemporánea de la construcción de grandes calles bajo Napoleón III habla de que estas calles «no se prestan a la táctica habitual de las insurrecciones locales». Marcel Poëte, *Une vie de cité* [Una vida de ciudad], París, 1925, p. 469. El barón Haussmann, en un memorándum donde exige la prolongación del boulevard Strassbourg hasta Châtelet. Émile de Labédollière, *Le nouveau Paris* [El nuevo París], p. 52. Pero ya antes: «Pavimentar París con madera para hurtarle a la revolución material de construcción. Con bloques de madera no se pueden hacer barricadas». Karl Gutzkow, *Cartas de París*, I, pp. 60-61. Lo que eso significa, se puede ver teniendo en cuenta que en 1830 hubo 6.000 barricadas. [E 1, 4]

«En París... huyen, como si oleran a cerrado, de los pasajes que durante tanto tiempo estuvieron de moda. Los pasajes mueren. De cuando en cuando se cierra uno, como aquel triste pasaje Delorme, donde, en el desierto de la galería, figuras de mujer, de una antigüedad de pacotilla, bailaban a lo largo de las tiendas en arcadas como evocaciones de una Pompeya traducida por Guérinon Hésent. El pasaje que fue para el parisino una especie de salón-paseo donde se fumaba, donde se charlaba, ya no es más que una especie de asilo del que uno se acuerda de repente cuando llueve. Algunos pasajes conservan cierta atracción a causa de tales o cuales almacenes célebres que todavía se encuentran en ellos. Pero es la fama del inquilino la que prolonga la moda o más bien la agonía del lugar. Los pasajes tienen un gran defecto para los parisinos modernos: cabe decir de ellos lo que de algunos cuadros con la perspectiva cerrada: les falta aire.» Jules Claretie, *La vie à Paris 1895* [La vida de París. 1895], París, 1896, pp. 47 s. [E 1, 5]

La transformación más radical de París se realizó bajo Napoleón III, sobre todo a lo largo de la línea que va de la plaza de la Concordia al Ayuntamiento. Por lo demás, la guerra de 1870 quizá haya sido una bendición para la imagen arquitectónica de París, porque Napoleón III tenía la intención de seguir remodelando barrios enteros. Por eso Stahr escribe en 1857 que hay que

darse prisa para poder ver todavía el viejo París, «del que el nuevo señor, a lo que parece, no desea dejar mucho, tampoco en arquitectura». (Adolf Stahr, *Nach fünf Jahren* [Después de cinco años], I, Oldenburg, 1857, p. 36.) [E 1, 6]

La perspectiva cerrada es felpa para el ojo. La felpa es el material de la era Luis Felipe. ■ Polvo y lluvia ■ [E 1, 7]

Sobre las perspectivas cerradas: «Se puede venir al panorama a hacer estudios del natural», decía David a sus alumnos. Émile de Labédollière, *El nuevo París*, París, p. 31. [E 1, 8]

Entre los testimonios más impresionantes de la inextinguible sed de perspectivas que posee la época, destaca la perspectiva pintada del escenario de la Ópera, en el museo Grévin. (Hay que describir este montaje.) [E 1, 9]

«Las obras públicas de Haussmann son la representación por completo adecuada, enclaustrada en una eternidad masiva, de los principios del gobierno absoluto imperial: represión de toda articulación individual, de todo desarrollo autónomo orgánico, "odio radical a toda individualidad".» J. J. Honegger, *Grundsteine einer allgemeinen Kulturgeschichte der neuesten Zeit* [Fundamentos de una historia cultural contemporánea], V, Leipzig, 1874, p. 326. Pero ya a Luis Felipe le llamaban «el rey masón». [E 1 a, 1]

Sobre la transformación de la ciudad bajo Napoleón III. «El subsuelo fue removido profundamente para poner tubos de gas y para la construcción de las alcantarillas... Nunca se habían removido tantos materiales de construcción en París, ni construido tantos edificios de viviendas y de hoteles, ni restaurado o levantado tantos monumentos, ni alineado tantas fachadas en piedra tallada... Había que trabajar rápido y tirar la mejor parte de un terreno comprado muy caro: doble estímulo. En París, los subsuelos ocuparon el lugar de las bodegas, que tuvieron que hundirse una planta bajo tierra; el uso del hormigón y el cemento, cuyo principio son los descubrimientos de Vicat, contribuyó a la economía y a la audacia de esas subestructuras.» E. Levasseur, *Histoire des classes ouvrières et de l'industrie en France de 1789 à 1870* [Historia de las clases obreras y de la industria en Francia de 1789 a 1870], II, París, 1904, pp. 528-529. ■ Pasajes ■ [E 1 a, 2]

«París, tal como era inmediatamente después de la revolución de 1848, iba a hacerse inhabitable, su población, singularmente incrementada y desplazada por el movimiento incesante de los ferrocarriles, cuyo radio se extendía cada día más y se unía a las vías férreas de las naciones vecinas, su población se asfixiaba en las callejuelas pútridas, estrechas, embotelladas donde estaba forzosamente encerrada.» Du Camp, *Paris* [París], VI, p. 253. [E 1 a, 3]

Expropiaciones de Haussmann. «Algunos abogados habían convertido esa clase de asuntos en un tipo de especialidad... Se litigó por la expropiación inmobiliaria, por la expropiación industrial, por la expropiación locativa, por la expropiación sentimental; se habló del techo de los padres y del origen de los niños... "¿Cómo hizo usted fortuna?", se le decía a un nuevo rico, que respondía: "Fui expropiado"... Se creó una nueva industria, la cual, bajo el pretexto de encargarse de los intereses de los expropiados, no retrocedió ante ningún fraude... Se dirigió preferentemente hacia los pequeños industriales y estaba tan preparada como para propor-

cionar libros de comercio detallados, inventarios falsos, mercancías ficticias que a menudo no eran sino trocos envueltos con papel; procuraba incluso numerosas clientas, que alestaban la tienda hasta el día en que el juado venía a hacer la visita reglamentaria; fabricaba omendimientos exagerados, prolongados, mal fechados en hojas de viejo papel timbrado, del que había encontrado el medio de proveerse; hacía pintar los almacenes como nuevos e instalaba en ellos empleados improvisados, que pagaba a tres francos diarios. Era una especie de banda negra que desvalijaba la caja de la Ciudad.» Du Camp, *París*, VI, pp. 255-256.

[E 1 a, 4]

Crítica de Engels a la táctica de barricadas: «Lo máximo a que puede llegar la insurrección en el terreno de la verdadera acción táctica es a levantar y defender sistemáticamente una sola barricada». Pero «ya en la época clásica de las luchas urbanas... la barricada tenía un efecto más moral que material. Era un modo de minar la confianza de los militares. Si aguantaba hasta conseguirlo, se alcanzaba la victoria; si no, venía la represión». Friedrich Engels en la introducción a Karl Marx, *Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850* [La lucha de clases en Francia de 1848 a 1850], Berlín, 1895, pp. 13 y 14.

[E 1 a, 5]

Tan atrasada como la táctica de la guerrilla urbana era la ideología de la lucha de clases. Marx sobre la revolución de febrero: «En la mente de los proletarios... que confundían por completo la aristocracia financiera con la burguesía; en la imaginación de los republicanos aburguesados, que negaban la existencia misma de las clases o la veían todo lo más como consecuencia de la monarquía constitucional; en las consignas hipócritas de los sectores burgueses hasta entonces excluidos del poder, con la introducción de la república había quedado abolido el dominio de la burguesía. Todos los monárquicos se volvieron entonces republicanos, y todos los millonarios de París trabajadores. La divisa que correspondió a esta imaginaria superación de las relaciones de clase fue la fraternidad». Karl Marx, *La lucha de clases en Francia de 1848 a 1850*, Berlín, 1895, p. 29.

[E 1 a, 6]

En un manifiesto en el que exige el derecho al trabajo, Lamartine habla del «advenimiento del Cristo industrial». *Journal des Économistes*, X, 1845, p. 212. ■ Industria ■

[E 1 a, 7]

«La reconstrucción de la ciudad... al obligar al obrero a alojarse en los distritos excéntricos, había roto el vínculo de vecindad que lo unía antes al burgués.» E. Levasseur, *Historia de las clases obreras y de la industria en Francia*, II, (París, 1904), p. 775.

[E 2, 11]

«París huele a cerrado.» Louis Veillot, *Les odeurs de Paris* [Los olores de París], París, 1914, p. 14.

[E 2, 2]

Sólo con Napoleón III se crean en París jardines, plazoletas y otras instalaciones. Se proyectaron de cuarenta a cincuenta.

[E 2, 3]

Brechas en el *faubourg* St. Antoine: los bulevares Prince Eugène, Mazas y Richard Lenoir como líneas estratégicas.

[E 2, 4]

La expresión acentuada de una perspectiva apática se halla en los panoramas. En realidad, lo que escribe Max Brod no va contra ellos, sino que se limita a definir su estilo: «Los interiores de iglesia, tanto como los de palacios y galerías de arte, no proporcionan bellas imágenes panorámicas. Tienen un efecto plano, muerto, enclaustrado». (Max Brod,) *Über die Schönheit hässlicher Bilder* [Sobre la belleza de las imágenes feas], Leipzig, 1913, p. 63. Esto es correcto, pero precisamente así es como los panoramas sirven a la voluntad expresiva de la época. ■ Dioramas ■

[E 2, 5]

El 9 de junio de 1810 se representa por vez primera, en el teatro de la calle Chartres, una obra de Barre, Radet y Desfontaines. Se titula *M. Durelief o los embellecimientos de París*. Recorre en una serie de escenas a modo de revista las transformaciones que Napoleón ha realizado en París. «Un arquitecto, que lleva uno de esos nombres significativos antiguamente en uso en la escena, M. Durelief, ha fabricado un París en miniatura y lo exhibe. Después de haber trabajado treinta años en esta obra, la creía efectivamente terminada; pero he aquí que un "genio creador" ha venido a aligerarle tanto y a darle para corregir y añadir sin cesar:

Esta vasta y rica capital
Que adorna con tan bellos monumentos,
La tengo en cantón en mi sala de estar,
Y sigo sus embellecimientos.
Pero siempre me hallo detrás,
A la mía que es desesperante:
Ni siquiera en pequeño es posible hacer
Lo que ese hombre hace en grande.»

La obra termina con una apoteosis de María Luisa, cuyo retrato, como si se tratara de su más bello adorno, sostiene en alto la diosa de la ciudad de París ante los espectadores. Cit. en Théodore Muret, *L'histoire par le théâtre, 1789-1851* [La historia por el teatro, 1789-1851], I, París, 1865, pp. 253-254.

[E 2, 6]

Empleo de tranvías en la construcción de barricadas. Desenganchaban los caballos, bajaban a todos, lo volcaban, y colocaban la bandera en el pèrtigo.

[E 2, 7]

Sobre las expropiaciones: «Antes de la guerra se había hablado de demoler el pasaje du Caire para construir un circo en su emplazamiento. Actualmente falta el dinero, y los propietarios [son cuarenta y cuatro] se muestran exigentes. Esperemos que el dinero falte durante mucho tiempo y que esos propietarios se muestren cada vez más exigentes. La horrible abertura del bulevar Hausmann, en la esquina con la calle Drouot, con todas las encantadoras casas que ha derribado, puede bastar por el momento para nuestra satisfacción». Paul Léautaud, «Vieux Paris» [«Viejo París»], *Mercur de France* [1927], p. 503.

[E 2, 8]

Las cámaras y Hausmann. «Y un día, en los límites del horror, ellos le acusaron de haber creado, en pleno centro de París, un desierto, el bulevar Sébastopol...» Le Corbusier, *Urbanisme* [Urbanismo], París, (1925), p. 149.

[E 2, 9]

Muy importante «Los medios de Hausmann», il(ustraciones), en Le Corbusier, *Urbanisme*, p. 150. Las diversas palas, ganchos, carretillas, etc.

[E 2, 10]

Jules Ferry, *Comptes fantastiques d'Hausmann* [Cuentos fantásticos de Hausmann], (París, 1868). Libro contra las despóticas actuaciones financieras de Hausmann. [E 2, 11]

«Los trazados de Hausmann eran completamente arbitrarios; no eran conclusiones rigurosas del urbanismo. Eran medidas de orden financiero y militar.» Le Corbusier, *Urbanismo*, París, (1925), p. 250. [E 2 a, 1]

«... La imposibilidad de obtener la autorización para fotografiar una adorable figura de cera que se puede ver en el Museo Grévin, a la izquierda, cuando se pasa de la sala de las celebridades políticas modernas a la sala en cuyo fondo, detrás de una cortina, se representa una velada en el teatro; es una mujer atándose en la sombra su liga, que es la única estatua que yo conozca que tenga ojos, los ojos de la provocación.» André Breton, *Nadja*, París, 1928, pp. 199-200. Profundiza muy agudamente en la relación de la moda con la perspectiva. ■ Moda ■

[E 2 a, 2]

Para caracterizar este asfixiante mundo afelpado hay que exponer también el papel de las flores en el interior. A la caída de Napoleón, se intentó en primer lugar volver al rococó. Sin embargo, esto sólo podía hacerse de manera muy limitada. La situación europea tras la Restauración era entonces ésta: «Resulta sintomático que se emplee por doquier casi únicamente la columna corintia... Esta pompa tiene algo de opresivo, como por otra parte la prisa incesante con la que se efectúa la transformación de la ciudad, que deja sin aliento ni sentido tanto a los forasteros como a los nativos... Cada piedra lleva el signo del poder despótico, y toda esta pompa hace de la atmósfera vital algo literalmente pesado y sofocante... Uno se marea en medio de esta nueva ostentación, se ahoga, busca aire desesperadamente, paralizado por la prisa febril con la que una actividad de siglos se condensa en un decenio.» *Die Grenzboten*, 2.º semestre, n.º 3, 1861, pp. 143-144. [Die Pariser Kunstausstellung von 1861 und die bildende Kunst des 19^{ten} Jahrhunderts in Frankreich] «La exposición de arte de París de 1861 y las artes plásticas de Francia en el siglo XIX». Probablemente el aut(ór) es Julius Meyer. Estas consideraciones se refieren a Hausmann. ■ Felpa ■

[E 2 a, 3]

Curiosa tendencia a edificios de intercambio y conexión, como también son los pasajes. Este intercambio vale tanto en sentido literal, espacial, como en sentido figurado, estilístico. Piénsese sobre todo en la conexión entre el Louvre y las Tullerías. «El gobierno imperial, por sí mismo, apenas ha construido nuevos edificios, fuera de los cuarteles. En cambio, se ha aplicado ansiosamente a completar las obras a medio terminar de siglos anteriores... A primera vista, resulta extraño que el gobierno se haya empeñado en la conservación de los monumentos existentes... Pero no quiere pasar por el pueblo como una tormenta pasajera, sino grabarse duraderamente en su existencia... Las casas antiguas pueden caer, los monumentos antiguos deben permanecer.» *Die Grenzboten*, 2.º semestre, n.º 3, 1861, pp. 139-141 [La exposición de arte de París de 1861] ■ Construcción onírica ■

[E 2 a, 4]

Relación entre los ferrocarriles y los proyectos de Hausmann. De un memorándum de Hausmann: «Las estaciones de ferrocarril son actualmente las principales entradas de París. Ponedas en relación con el corazón de la ciudad mediante largas arterias es una necesidad de primer orden». É. de Labédolère, *Historia del nuevo París*, p. 32. Esto se refiere sobre todo al denominado boulevard du Centre: prolongación del boulevard de Strasbourg hasta el Châtelet, hoy boulevard Sébastopol. [E 2 a, 5]

Inauguración del boulevard Sébastopol como si se tratase de un monumento: «Dos horas y media después, en el momento en que el cortejo [sc. imperial] se acercaba al boulevard Saint-Denis, el inmenso toldo que tapaba por ese lado la salida del boulevard Sébastopol fue corrido como una cortina. Ese toldo estaba tendido entre dos columnas mariscas, en cuyos pedestales estaban representadas las figuras de las Artes, las Ciencias, la Industria y el Comercio». Labédolère, *Historia del nuevo París*, p. 32. [E 2 a, 6]

La predilección de Hausmann por las perspectivas representa un intento de imponer formas artísticas a la técnica (urbanística). Esto siempre conduce al kitsch. [E 2 a, 7]

Hausmann sobre sí mismo: «Nacido en París, en el antiguo faubourg du Roule, unido ahora al faubourg Saint-Honoré, sobre el puente donde se termina el boulevard Hausmann y comienza la avenida de Friedland; alumno del Collège Henri IV, el antiguo Liceo Napoléon, sito en la Montaña Sainte-Genève, donde, más tarde, seguí los cursos de la Escuela de Derecho, y, a ratos perdidos, los de la Sorbona y los del Colegio de Francia, me había paseado de sobra por todos los barrios de la ciudad, y muy a menudo, durante mi juventud, me quedaba absorto en largas contemplaciones delante de un plano de ese París, tan disparatado, que me había revelado las dolencias de su red de vías públicas. / A pesar de mi larga estancia en provincias (no duró menos de veintidós años!), había conservado hasta tal punto vivos mis recuerdos y mis impresiones de antaño que, llamado de repente, desde hace unos días, a dirigir la obra de transformación de la Capital del Imperio, debatida entre las Tullerías y el Ayuntamiento, después de unos pocos días me sentía bastante mejor preparado de lo que probablemente se suponía para cumplir esta compleja misión, y listo, en cualquier caso, para entrar de lleno en el corazón de las cuestiones que había que resolver.» *Mémoires de Baron Hausmann* [Memorias del barón Hausmann], II, París, 1890, pp. 34-35. Muestra muy bien cuán a menudo la distancia que se desliza entre el proyecto y la obra es la que lleva al éxito del proyecto. [E 3, 11]

Cómo el barón Hausmann se dirigió contra la ciudad onírica que aún era en 1860 París. De un artículo de 1882: «Había montañas en París; las había incluso en los Bulevares... Carecíamos de agua, de mercados, de luz, en aquellos tiempos pasados, que no están todavía a treinta años de nosotros. Solamente algunos mecheros de gas comenzaban a aparecer. Carecíamos también de iglesias. Entre las más antiguas e incluso entre las más bellas, muchas servían de almacenes, o de cuarteles, o de oficinas. Las demás estaban cubiertas por toda una vegetación de casuchas ruinosas. Sin embargo, existían los ferrocarriles; todos los días ellos vertían en París torrentes de viajeros, que ni podían alojarse en nuestras casas ni circular por nuestras calles tortuosas. /... El [Hausmann] demolió los barrios; se podría decir: ciudades enteras. Se proclamaba a gritos que nos traería la peste; el dejaba que gritaran y nos traía, en cambio, mediante sus inteligentes aberturas, el aire, la salud y la vida. A veces era una calle lo que creaba; a veces, una Avenida o un Boulevard; a veces,

una Plaza, una Plazoleta, un Paseo. Fundaba Hospitales, Escuelas, grupos de Escuelas. Nos apor-
taba todo en río. Excavó magníficas alcantarillas». Memorias del barón Haussmann, II, París, 1890,
pp. X, XI. Extracto de un artículo de Jules Simon en *Gauche* de mayo de 1882. Las numer-
as mayúsculas se deben con toda probabilidad a la peculiar ortografía de Haussmann.

[E 3, 2]

De una tardía conversación entre Napoleón III y Haussmann. Napoleón: «¿Cuánta razón
tiene usted al sostener que el pueblo francés, que pasa por ser tan cambiante, es, en el fondo,
el más rutinario del mundo?». «Sí, Señor, mas debo añadir: (En cuanto a las cosas)... He cometi-
do el doble error de haber importunado demasiado a la población de París, trastocando,
"balealizando" casi todos los barrios de la ciudad, y de hacerle ver durante demasiado tiempo
el mismo rostro en el mismo marco». Memorias del barón Haussmann, II, París, 1890, pp. 18-19.

[E 3, 3]

De la entrevista entre Napoleón III y Haussmann, el día de la toma de posesión de su cargo
en París. Haussmann: «Añadí que si la población de París, en su conjunto, simpatizaba con los
proyectos de transformación o, como se decía entonces, de "embellecimiento" de la capital del
Imperio, la mayor parte de la burguesía, y la aristocracia casi por completo, se mostraban hostiles
hacia ellos». Pero, ¿por qué? Memorias del barón Haussmann, II, París, 1890, p. 52.

[E 3, 4]

«El 6 de febrero abandoné Múnich para pasar 10 días en los archivos del norte de Italia,
llegando a Roma bajo una fuerte lluvia. Encontré que la haussmannización de la ciudad
había avanzado mucho...» *Briefe von Ferdinand Gregorovius an den Staatssekretär Her-
mann von Thile* [Carta de Ferdinand Gregorovius al secretario de Estado Hermann von
Thile], Hermann von Petersdorff ed., Berlín, 1894, p. 110.

[E 3, 5]

Apodo de Haussmann: «el pachá turco». El mismo —refiriéndose a sus obras para el abas-
tecimiento de agua de la ciudad— propone: «Será preciso hacerse acueducto». Otra
acu(r)encia: «¿Mis títulos?... Yo he sido elegido como el artista-demolidor».

[E 3, 6]

«Para defender el régimen arbitrario de la capital, [Haussmann] adoptaba en 1864 un tono de
rara osadía. "París es para sus habitantes un gran mercado de consumo, una inmensa obra, una
arena de ambiciones, o solamente un lugar de cita de placeres. Ése no es su país...". Y ésta, la
declaración que los polemistas ataron, como una piedra, a su reputación: "Si es grande el
número de los que llegan a hacerse una situación honorable en la ciudad... otros son verdade-
ras nómadas en el seno de la sociedad parisiense, absolutamente desprovistos de sentimiento
municipal". Y, recordando que todo, ferrocarriles, administraciones, ramas de actividad nacional,
desemboca en París, concluía: "No es por tanto sorprendente que en Francia, país de concen-
tración y de orden, la capital haya estado casi siempre situada, en cuanto a su organización
municipal, bajo un régimen excepcional"». Georges Laronze, *Le baron Haussmann* [El barón
Haussmann], París, 1932, pp. 172-173. Discurso del 28-11-1864.

[E 3 a, 1]

Algunas caricaturas representaban «París limitado por los muelles de la Manche y du Midi, por los
bulevares du Rhin y d'Espagne, o, según Cham, la Ciudad que ofrece para sus esternos los casos
de los extrarodados... Una caricatura mostraba la calle de Rivoli perdiéndose en el horizonte». Geor-
ges Laronze, *Le baron Haussmann*, París, 1932, pp. 148-149.

[E 3 a, 2]

«Nuevas arterias... comunicarían el corazón de París con las estaciones, descongestionándolas. Otras
participarían en el combate emprendido contra la miseria y la revolución, serían vías estratégicas, que
perforarían los focos de epidemias, los centros de revuelta, permitiendo, con la entrada de un aire viví-
ficante, la llegada de la fuerza armada, enlazando, como la calle de Turbigo, el gobierno con los
cuarteles y, como el bulevar du Prince-Eugène, los cuarteles con los obreros.» Georges Laronze, *El
barón Haussmann*, París, 1932, pp. 137-138.

[E 3 a, 3]

«Un diputado independiente, el conde de Durtal-Civrac..., objetó que esas nuevas arterias, que
debían facilitar la represión de los motines, favorecerían también su nacimiento, porque para
abrirlos sería necesario concentrar una masa obrera.» Georges Laronze, *El barón Haussmann*,
París, 1932, p. 133.

[E 3 a, 4]

Haussmann celebra el cumpleaños —¿o santo (5 de abril)?— de Napoleón III. «De la plaza
de la Concordia a l'Étoile, ciento veinticuatro arcadas caladas que, reposando sobre una doble
hilera de columnas, festoneaban los Campos Elíseos. "Es una reminiscencia, quería explicar el
Constitutionnel, de Córdoba y de la Alhambra"... El primer vistazo era entonces sobrecogedor,
con el torbellino de las cincuenta y seis grandes lámparas de araña de la avenida, los reflejos
de las partes bajas, los quinientos mil mecheros de gas de llamas vacilantes.» Georges Laronze,
El barón Haussmann, París, 1932, p. 119. ■ *Rhôneur* ■

[E 3 a, 5]

Sobre Haussmann: «París ha dejado para siempre de ser un conglomerado de pequeñas ciu-
dades que tenían su fisonomía, su vida, donde se nacía, donde se moría, donde gustaba vivir,
que nadie soñaba con abandonar, donde la naturaleza y la historia habían colaborado para
realizar la variedad en la unidad. La centralización, la megalomanía han creado una ciudad arti-
ficial donde el parisiense, rasgo esencial, ya no se siente en casa. Por eso, cuando puede, se va
de ella, y ésta es una nueva necesidad, la manía del veraneo. A la inversa, en la ciudad desierta de
sus habitantes, el extranjero llega en fecha fija: es la "estación". El parisiense, en su ciudad con-
vertida en encrucijada cosmopolita, parece un desarraigado». Dubouché D'Espezel, (*Histoire de
Paris* [Historia de París], París, 1926), pp. 427-428.

[E 3 a, 6]

«La mayoría de las veces, fue preciso recurrir al juego de expropiación. Sus miembros, pen-
dencieros por naturaleza, opositores por principio, se mostraban generosos con un dinero que,
pensaban, no les costaba nada, y del que cada uno esperaba beneficiarse un día. En una sola
audiencia en que la ciudad ofrecía un millón y medio, el jurado había otorgado casi tres. (Qué
maravilloso terreno para la especulación! ¿Quién no habría querido su parte? Había aboga-
dos especializados en la materia; agencias que aseguraban, mediante comisiones, un benefi-
cio importante; procedimientos para simular un arrendamiento o una industria, para trazar los
libros de comercio.» Georges Laronze, *El barón Haussmann*, París, 1932, pp. 190-191.

[E 4, 1]

De las Lamentaciones contra Haussmann: «Vivids para ver la ciudad desolada y triste. / Tu glo-
ria será grande para los del porvenir que se llaman arqueólogos, pero los últimos días de tu vida
serán tristes y envenenados. /... / Y el corazón de la ciudad se enfriará lentamente. /... / Los
logaritos, los perros errantes, las ratas reinarán como amos sobre sus magnificencias. Las injurias
del tiempo se acumularán sobre el oro de los balcones, sobre las pinturas murales. /... / Y la
Soledad, la gran diosa de los desiertos, vendrá a asentarse en este nuevo imperio que le habrás

coleccionado gracias a una formidable labor». *Paris désert. Lamentations d'un Jérémie haussmannisé* [París desierto. Lamentaciones de un Jeremías haussmannizado], (París, 1868, pp. 7-8). [E 4, 2]

«El problema del embellecimiento o, para hablar con más exactitud, de la regeneración de París, se planteó hacia 1852. Hasta ese momento había sido posible dejar esta gran ciudad en su estado de deterioro, pero en aquel momento había que darse cuenta de ello. Ocurrió así porque, gracias a una coincidencia fortuita, Francia y las naciones de su entorno terminaban la construcción de las grandes líneas de vías férreas que surcan Europa.» *Paris nouveau jugé par un flâneur* [El nuevo París juzgado por un flâneur], París, 1868, p. 8. [E 4, 3]

«He leído, en un libro que el año pasado tuvo un éxito enorme, que se habían ampliado las calles de París con el fin de permitir que circularan las ideas, y sobre todo que desfilaran los regimientos. Esta malignidad equivale a decir, siguiendo a otros, que París ha sido estratégicamente embellecido. Pues bien, sea... No vacilaré en proclamar el embellecimiento estratégico como el más admirable de los embellecimientos.» *El nuevo París juzgado por un flâneur*, París, 1868, pp. 21-22. [E 4, 4]

«Dicen que la ciudad de París se ha condenado a trabajos forzados, en el sentido de que el día en que detenga sus trabajos y fuerce a sus numerosas obreros a regresar a sus respectivos departamentos, verá cómo el producto de sus arbitrios municipales disminuye considerablemente.» *El nuevo París juzgado por un flâneur*, París, 1868, p. 23. [E 4, 5]

Propuesta de exigir una estancia de quince días en la ciudad para poder votar en la elección de la asamblea de concejales de París. De la justificación: «Si se examinan las cosas de cerca, no se tarda en reconocer que es precisamente durante el período agitado, aventuroso y turbulento de su existencia... cuando el hombre reside en París.» *El nuevo París juzgado por un flâneur*, p. 33. [E 4, 6]

«Se da por supuesto que las locuras de la Ciudad forman parte de la razón de Estado.» Jules Ferry, *Cuentos fantásticos de Haussmann*, París, 1868, p. 6. [E 4, 7]

«Las concesiones se distribuyen sobre el tapete, por cientos de millones: queda relegado el principio de adjudicación pública, así como el de concurso.» Ferry, *Cuentos fantásticos*, p. 11. [E 4 a, 1]

Ferry analiza —pp. 21-23 de sus *Cuentos fantásticos*— la jurisprudencia en los casos de expropiación, que resultó desfavorable para la ciudad en el curso de los trabajos de Haussmann. Según un decreto del 27 de diciembre de 1858 —que Ferry considera únicamente como la codificación de un viejo derecho, y Haussmann como la fundamentación de uno nuevo— se le retiró a la ciudad la posibilidad de expropiar en toda su extensión los terrenos situados en las nuevas vías públicas. La expropiación quedó limitada a la parte imprescindible para la construcción de la nueva calle. De este modo, la ciudad perdía los beneficios que esperaba obtener de la venta de los terrenos colindantes, cuyo valor había aumentado con la obra pública realizada. [E 4 a, 2]

De un memorándum de Haussmann el 11 de diciembre de 1867: «Durante mucho tiempo se había tenido por algo inquebrantable que los dos últimos modos de adquisición no hacían que cesara necesariamente el disfrute de los arrendatarios: la Corte de casación juzgó mediante diversas sentencias, de 1861 a 1865, que, frente a la Ciudad, el juicio que otorga acta del consentimiento del vendedor y el contrato amigable tiene como efecto resolver ipso jure los arriendos de los arrendatarios. En consecuencia, muchos arrendatarios que ejercen industrias en las casas adquiridas por la Ciudad amistosamente... no han deseado continuar disfrutando de sus arriendos hasta la expiración de este plazo, y han exigido ser inmediatamente desposeídos e indemnizados... La Ciudad... pagó enormes indemnizaciones que no había previsto». Cit. en Ferry, *Cuentos fantásticos*, p. 24. [E 4 a, 3]

«Bonaparte sintió que su misión era asegurar “el orden burgués”... la industria y el comercio, los negocios de la burguesía, debían florecer. Se otorgaron innumerables concesiones ferroviarias, se concedieron subvenciones estatales, se organizó el crédito. Aumentó la riqueza y el lujo de la burguesía. En los años cincuenta se sitúa... el comienzo de los grandes almacenes parisinos, el “Bon Marché”, el “Louvre”, la “Belle Jardinière”. El volumen de negocio del “Bon Marché” en 1852 es sólo de 450.000 francos, en 1869 se había elevado a 21 millones.» Gisela Freund, *Entwicklung der Photographie in Frankreich* [El desarrollo de la fotografía en Francia] (inédito). [E 4 a, 4]

«Las calles Saint-Denis y Saint-Martin son las grandes arterias de ese barrio, bendición de los amotinadores. La guerra de calles era allí de una facilidad deplorable: bastaba con desalojar, amontonar los muebles de las casas vecinas, las cajas del tendero, en caso de necesidad un ómnibus que pasara, que era detenido ofreciendo galantemente la mano a las damas; hubiera sido preciso demoler las casas para llevarse esas Termópilas. La tropa de infantería avanzaba al descubierto, pesadamente equipada y cargada. Un puñado de insurgentes detrás de una barricada tenían en jaque a un regimiento.» Dubech-D'Espezel, *Historia de París*, París, 1926, pp. 365-366. [E 4 a, 5]

Bajo Luis Felipe: «En el interior de la ciudad, la idea directriz parecía haber sido la de recondicionar las líneas estratégicas que habían desempeñado el papel principal en las jornadas de julio: la línea de los muelles, la línea de los bulevares... Por último, en el centro, la calle de Rambuteau, abuela de las vías haussmannizadas, presentó, de Les Halles al Marais, una anchura que entonces pareció enorme, trece metros.» Dubech-D'Espezel, *Historia de París*, París, 1926, pp. 382-383. [E 5, 1]

Sansimonianos. «Durante el cólera de 1832, reclamaban el destripamiento de los barrios mal aireados, lo que era excelente, pero pedían que Luis Felipe con una pala y la Fayette con un pico diesen ejemplo; los obreros habrían trabajado bajo los órdenes de los politécnicos en uniforme, al son de la música militar, y las mujeres más bellas de París habrían venido a animarlos.» Dubech-D'Espezel, *Historia de París*, pp. 392-393. ■ Desarrollo industrial ■ Sociedades secretas ■ [E 5, 2]

«Por más que se construyera, los edificios nuevos no eran suficientes para recibir a los expropiados. De ello resultó una grave crisis de los alquileres: se doblaron. La población constaba de 1.053.000 almas en 1851, después de la anexión pasó a 1.825.000 en 1866. Al final del impe-

ria, París contaba con 60.000 casas, 612.000 alojamientos, de los que 481.000 tenían un alquiler inferior a 500 francos. Se habían sobreatizado las casas, rebajado los techos: una ley hubo de fijar el mínimo, 2,60 m.» Dubech-D'Espezel, loc. cit., pp. 420-421. [E 5, 3]

«Se crearon fortunas escandalosas en el entorno del prefecto. Una leyenda le otorga a la señora de Haussmann, en un salón, una ingenua reflexión: "Es curioso: cada vez que compramos un inmueble, pasa por allí un bulevar".» Dubech-D'Espezel, loc. cit., p. 423. [E 5, 4]

«Al final de las vastas avenidas, Haussmann construye, para la perspectiva, algunos monumentos: el Tribunal de Comercio al final del bulevar Sébastopol, iglesias bastardas de todos los estilos, Saint-Augustin, donde Boffard copia el estilo bizantino, un nuevo Saint-Ambroise, Saint-François-Xavier. Al final de la Chaussée-d'Antin, la Trinité imita el Renacimiento. Sainte-Clotilde imitaba el gótico; Saint-Jean de Belleville, Saint-Marcel, Saint-Bernard, Sainte-Eugène nacen de la horrible unión del falso gótico y la construcción en hierro... Cuando Haussmann tuvo buenas ideas, las realizó mal. Se ocupó mucho de las perspectivas, tuvo el cuidado de poner monumentos al final de sus vías rectilíneas; la idea era excelente, pero qué torpeza en su ejecución: el bulevar de Strasbourg encuadra la enorme caja de escalera del Tribunal de Comercio y la avenida de l'Opéra viene a tropezar con la portería del conserje del Hôtel du Louvre.» Dubech-D'Espezel, loc. cit., pp. 416, 425. [E 5, 5]

«Por encima de todo, el París del Segundo Imperio carece cruelmente de belleza. Ninguna de esas grandes vías rectas tiene el encanto de la magnífica curva de la calle Saint-Antoine, ni una sola casa de esta época merece ser mirada con el placer enternecido que proporciona una fachada del siglo XVIII de severa y graciosa disposición. Finalmente, esta ciudad ilógica no es sólida. Los arquitectos ya constatan que la Ópera se agrieta, que la Trinité se desmorona y que Saint-Augustin es frágil.» Dubech-D'Espezel, loc. cit., p. 427. [E 5, 6]

«En tiempos de Haussmann, se necesitaban nuevas vías, pero no se necesitaban las nuevas vías que él hizo... Es el primer rasgo que choca en su obra: el desprecio de la experiencia histórica... Haussmann traza una ciudad artificial, como si estuviera en Canadá o en el Lejano Oeste... Las vías de Haussmann no suelen tener utilidad y nunca tienen belleza. La mayoría son aberturas sorprendentes que parten de cualquier sitio para desembocar en ninguna parte, invirtiéndolo todo a su paso; cuando hubiera bastado con doblarlas para conservar preciosos recuerdos... No hay que acusarlo de haber haussmannizado demasiado, sino demasiado poco. A pesar de su megalomanía teórica, en la práctica, en ninguna parte ha visto con suficiente amplitud, en ninguna parte ha previsto el futuro. Todas sus vistas carecen de amplitud, todas sus vías son demasiado estrechas. Ha tenido una mirada grandiosa, pero no ha mirado ni a lo grande, ni con justicia, ni a lo lejos.» Dubech-D'Espezel, loc. cit., pp. 424-426. [E 5 a, 1]

«Si hubiera que definir con una palabra el nuevo espíritu que iba a presidir la transformación de París, lo llamaríamos megalomanía. El Emperador y su prefecto quieren convertir París no sólo en la capital de Francia, sino del mundo... El París cosmopolita saldrá de ahí.» Dubech-D'Espezel, loc. cit., p. 404. [E 5 a, 2]

«Tres hechos van a dominar los trabajos de la transformación de París: el hecho estratégico que ordena, en el centro, el desdramatamiento de la antigua capital y un nuevo acondicionamiento de la Croisade de

París; un hecho natural, un impulso hacia el oeste; y un hecho impuesto por la concepción megalomana sistemática, la aneación del extranjero.» Dubech-D'Espezel, loc. cit., p. 406. [E 5 a, 3]

Jules Ferry, el adversario de Haussmann, tras la noticia de la derrota de Sedan: «[Los ejércitos del Emperador han sido vencidos].» Dubech-D'Espezel, loc. cit., p. 430. [E 5 a, 4]

«Hasta Haussmann, París había sido una ciudad de dimensiones moderadas, donde era lógico dejar el juego al empirismo; París se desarrollaba a impulsos que imponía la naturaleza, sus leyes eran legibles en los hechos de la historia y en la figura del suelo. Bruscamente, Haussmann corona y precipita la obra de la centralización revolucionaria e imperial... Creación artificial y desmesurada, sólida como Minerva de la cabeza de Júpiter, nacida en el abuso del espíritu de autoridad, necesitaba el espíritu de autoridad para desarrollarse según su lógica. Apenas nacida, fue separada de su fuente... Vivimos ese espectáculo paradójico de una construcción artificial en su principio, pero abandonada de hecho a las solas reglas impuestas por la naturaleza.» Dubech-D'Espezel, loc. cit., pp. 443-444. [E 5 a, 5]

«El barón Haussmann hizo en París los más anchos boquetes, las sangrías más descaradas. Parecía que París no podría soportar la cirugía de Haussmann. Ahora bien, ¿no vive actualmente París de lo que hiciera ese hombre temerario y valiente? ¿Sus medios? La pala, el pico, el acarreo, la paleta, la carretilla, esas armas pueriles de todos los pueblos... hasta el nuevo maquinismo. Es verdaderamente admirable lo que supo hacer Haussmann.» Le Corbusier, Urbanismo, París, (1925), p. 149. [E 5 a, 6]

Los poderosos quieren mantener su posición con sangre (policía), con astucia (moda), con magia (pompa). [E 5 a, 7]

Se decía que las calles se habían ensanchado por causa del mirriñaque. [E 5 a, 8]

Modo de vida de los albañiles, que venían a cientos del Marche o del Limousin. (La descripción data de 1851: la gran afluencia de esta capa social vino luego, al hilo de los trabajos de Haussmann). «Los albañiles, cuyas costumbres son más marcadas que las de los demás emigrantes, pertenecen por lo común a familias de pequeños propietarios labradores establecidos en municipios rurales provistos de pastos indivisos, que comprenden por lo menos el mantenimiento de una vaca lechera por familia... Durante su estancia en París, el albañil vive con toda la economía que trae consigo su situación de soltería; su alimentación... le cuesta alrededor de 38 francos al mes; el alojamiento... cuesta solamente 8 francos al mes: diez obreros de la misma profesión están generalmente reunidos en una misma habitación, donde se acuestan de dos en dos. Esta habitación carece de calefacción; los compañeros la iluminan por medio de una candela de sebo, que abastecen por turno... Llegado a la edad de 45 años, el albañil... se queda en su propiedad para cultivarla él mismo... Esas costumbres contrastan enormemente con las de la población sedentaria: sin embargo, tienden visiblemente a alterarse desde hace algunos años... Así, durante su estancia en París, el joven albañil se muestra menos reacio que en otro tiempo a contraer relaciones ilegítimas, y a entregarse a gastos de ropa y a aparecer por los lugares de reunión y de placer. Al mismo tiempo que se vuelve menos capaz de elevarse a la condición de propietario, se vuelve más accesible a los sentimientos de celos que se desarrollan contra las clases superiores de la sociedad. Esta depravación, contraída lejos de la

influencia de la familia por hombres... en los que la pasión por el beneficio se ha desarrollado sin el contrapeso del sentimiento religioso, adquiere a veces un carácter grosero que no se encuentra... en el obrero parisiense sedentario.» F. Le Play, *Les ouvriers européens* [Los obreros europeos], París, 1855, p. 277. [E 6, 1]

Sobre la política financiera en tiempos de Napoleón III: «La política financiera del imperio ha estado constantemente dominada por dos preocupaciones: atender a las insuficiencias de las recetas naturales, y multiplicar los trabajos de construcción, que conllevan un gran movimiento de capitales y dan ocupación a muchos brazos. La manía consistía en tomar prestado sin abrir el libro mayor y en hacer ejecutar muchos trabajos sin sobrecargar inmediatamente el presupuesto de gastos... Así, en el espacio de diecisiete años, el gobierno imperial tuvo que procurarse, como añadido a los productos naturales de los impuestos, una suma de cuatro mil trescientos veintidós millones. Habiéndose obtenido este enorme subsidio, sea mediante préstamos directos de los que hay que sacar la renta, sea mediante el empleo de capitales disponibles cuyas ganancias se encuentran alienadas, de esas operaciones extrapresupuestarias resulta un crecimiento de las deudas y de los compromisos del Estado.» André Cochut, *Opérations et tendances financières du second empire* [Operaciones y tendencias financieras del Segundo Imperio], París, 1868, pp. 13 y 20-21. [E 6, 2]

En la insurrección de junio se abrieron ya boquetes «en los muros, para poder pasar de una casa a otra». Sigmund Engländer, *Geschichte der französischen Arbeiter-Assoziationen* [Historia de las asociaciones obreras de Francia], II, Hamburgo, 1864, p. 287. [E 6, 3]

«1852... trajo todos los placeres de la vida, si se era bonapartista. Los bonapartistas, hablando humanamente, tenían más avidez de vida que cualquiera: por eso vencieron. Zola tropezó con esta idea, quedándose perplejo; de pronto, se había encontrado la fórmula para aquellos hombres que, cada uno en la medida de su posición, habían fundado un imperio. La especulación, nervio vital de este imperio, el enriquecimiento indiscriminado y el gozo sin límites, se exaltaron teatralmente en exposiciones y en fiestas que poco a poco recordaban Babilonia; y junto a estas masas deslumbrantes y apoteósicas, bajo ellas... se despertaban masas oscuras, comenzando a abrirse paso.» Heinrich Mann, *Geist und Tat* [Espíritu y acción], Berlín, 1931, p. 167 («Zola»). [E 6 a, 1]

En 1837 editó Dupin, galería Colbert, una serie de litografías coloreadas (firmadas por Pruché (?) 1837), que representan al público del teatro en sus diversas facetas. Algunas hojas de la serie: los espectadores alegres, los espectadores que aplauden, los espectadores intrigantes, los espectadores acompañantes de la orquesta, los espectadores atentos, los espectadores que lloran. [E 6 a, 2]

Comienzos del urbanismo en el Discurso contra las servidumbres públicas de Bossel, publicado en 1786. «Desde que la división de los bienes suprimió su natural posesión colectiva, cada propietario ha construido como ha querido. Si antaño esto no llegó a afectar al orden social, desde que surgieron ciudades construidas a capricho y mayor conveniencia de los propietarios, se ha dejado por completo de respetar la seguridad, salud y comodidad de la sociedad. Éste es el caso, particularmente, de París, donde se han construido iglesias y edificios, bulevares y paseos, pero nadie se ha ocupado de la vivienda de la mayoría de sus habitantes. El

autor ha descrito muy drásticamente la sociedad y los peligros que amenazan al pobre viandante en las calles de París... Bossel se dirige entonces contra este espeluznante estado de las calles, y pretende solucionar el problema transformando el primer piso de las casas en amplias arcadas que protejan contra los vehículos y el mal tiempo, anticipando así la idea del paraguas de Bellamy.» C. Hugo, «Der Sozialismus in Frankreich während der großen Revolution» [El socialismo en Francia durante la gran revolución], I, «François Bossel», *Die Neue Zeit* XI, 1 (1893), Stuttgart, p. 813. [E 6 a, 3]

Sobre Napoleón III en 1851: «Es socialista con Proudhon, reformador con Girardin, reaccionario con Thiers, republicano moderado con los partidarios de la república, y enemigo de la democracia y de la revolución con los legitimistas. Promete todo y suscribe todo.» Friedrich Szarvady, *Paris* [París], vol. 1 [no se publicó otro volumen], Berlín, 1852, p. 401. [E 6 a, 4]

«Luis Napoleón... este representante del infraproletariado y de todo aquello que es engaño y estafa, atrae poco a poco... la violencia sobre él... Con ánimo satisfecho, reaparece Daumier. Crea la espléndida figura del «Batapoli», un proxeneta atrevido y hablador. Y este andrajoso *marouleur*, que siempre esconde a su espalda una estaca asesina, se convierte para él en la imagen por antonomasia de la decadente idea bonapartista.» Fritz Th. Schulte, «Honoré Daumier», *Die Neue Zeit* XXXII, 1, Stuttgart, p. 835. [E 7, 1]

Con respecto a las transformaciones de la ciudad: «Es necesario una brújula para orientarse en ella, ni más ni menos.» Jacques Fabien, *Paris en songe* [París en sueños], París, 1863, p. 7. [E 7, 2]

La siguiente observación arroja, por contraste, una interesante luz sobre París: «Cuando el dinero, la industria, la fortuna se desarrollaron, se hicieron fachadas; las casas adquirieron unas formas que servían para marcar las diferencias de clases. En Londres, más que en ningún otro sitio, las distancias están despiadadamente marcadas... Un desencadenamiento de voladizos, de *bow-windows*, de cornisas, de columnas — ¡todas las columnas! la columna es la nobleza.» Fernand Léger, «Londres», *Lu* V, 23 [209], 7 de junio de 1935, p. 18. [E 7, 3]

«Desde el antiguo Marais el indígena lejano
Raramente pone el pie en el barrio d'Antin,
Y de Ménil-Montant, tranquilo observatorio,
Mira hacia París como desde un promontorio;
Su lengua economía y su frugalidad
Lo fijan en el suelo a donde los dioses lo han arrojado.»

[Léon Gozlan], *Le Triomphe des Omnibus. Poème héroïque-comique* [El triunfo de los ómnibus. Poema heroico cómico], París, 1828, p. 7. [E 7, 4]

«Cientos de miles de familias, que trabajan en el centro, peregrinan en un extremo de la capital. Ese movimiento se parece a la marea; se ve por la mañana al pueblo descender a París, y por la tarde la misma ola popular asciende. Es una triste imagen... Yo añadiría... que es la primera vez que la humanidad asiste a un espectáculo tan desolador para el pueblo.» A. Granveau, *L'ouvrier devant la société* [El obrero ante la sociedad], París, 1868, p. 63 («Los alcázaros de París»). [E 7, 5]

27 de julio de 1830: «En la parte baja de la Escuela, unos hombres en camisa hacían rodar los toneles, otros acarreaban adoquines y arena; se estaba comenzando una barricada». G. Pinet, *Histoire de l'École polytechnique* [Historia de la Escuela Politécnica], París, 1887, p. 142.

[E 7 a, 1]

1833: «El proyecto de rodear París con un cinturón de fuertes destacados... apasionaba en ese momento a los espíritus. Se pretendía que esos fuertes fueran inútiles para la defensa interior y sólo amenazantes para la población. La oposición era universal... Se tomaron varias disposiciones para una inmensa manifestación popular, el 27 de julio. Informado de esos preparativos... el gobierno abandonó su proyecto... Sin embargo... el día de la revista, resonaron delante del desfile numerosos gritos: "¡Abajo los fuertes destacados! ¡Abajo los bastillos!". G. Pinet, *Histoire de la Escuela Politécnica*, París, 1887, pp. 214-215. Los ministros buscaron vengarse con el *affaire de la conjura de la pólvora*.

[E 7 a, 2]

En grabados de 1830 se representa cómo los rebeldes arrojan por las ventanas todo tipo de muebles al ejército. Predominan las batallas en la calle Saint-Antoine. *S(ola) d(e) las E(stampas)*.

[E 7 a, 3]

Rattier pinta un París en sueños, dándole el nombre de «el falso París» por contraste con el verdadero; «el París más puro... el París más verdadero... el París que no existe» [p. 99]: «A esta hora es algo grande hacer que baile un vals en el recinto babilonio en brazos de Memphis, que requiebre Londres en el abrazo de Pekín... Una de estas cuatro mañanas, Francia despierta caerá desde su altura viéndose aprisionada en el recinto de Lutecia, con la que sólo formará un trivio... Al día siguiente Italia, España, Dinamarca y Rusia serán incorporadas por decreto al municipio parisino; tres días después, las barreras habrán retrocedido hasta Nueva Zembla y la tierra de los papáes. París será el mundo y el universo será París. Las sabanas y las pampas, y la Selva Negra serán sólo las plazoletas de esta Lutecia agigantada; los Alpes, los Pirineos, los Andes, el Himalaya serán la montaña Sainte-Geneviève y las montañas rusas de esta inmensurable ciudad, montículos de placer, de estudio o de retiro. Esto todavía no es nada, París subirá a las nubes, escalará los cielos de los cielos, convertirá los planetas y las estrellas en sus suburbios». Paul-Ernest de Rattier, *Paris n'existe pas* [París no existe], París, 1857, pp. 47-49. Hay que comparar estas primeras fantasías con las sátiras a Haussmann diez años más tarde.

[E 7 a, 4]

Ya Rattier atribuye a su falso París «el sistema de viabilidad, único y sencillo, que une geométrica y paralelamente todas las arterias del falso París a un solo corazón, el corazón de las Tuleirías, admirable método de defensa y de mantenimiento del orden». Paul-Ernest de Rattier, *Paris no existe*, París, 1857, p. 55.

[E 8, 1]

«El falso París tiene el buen gusto de comprender que nada es más inútil ni más inmoral que un motín. Si triunfa con algunos minutos de poder, queda amansado para varios siglos. En lugar de ocuparse de política... queda cautivado mansamente por las cuestiones económicas... Un príncipe enemigo del fraude... sabe... bien... que se necesita oro, mucho oro para... convertir nuestro planeta en un escabel hacia el cielo.» Paul-Ernest de Rattier, *Paris no existe*, París, 1857, pp. 62 y 66-67.

[E 8, 2]

Revolución de julio(?) «Cayeron menos por las balas... que por otros "disparos". Habían subido hasta los pisos más altos los adoquines de granito con los que está pavimentado

París, desde donde los arrojaban a la cabeza de los soldados». Friedrich von Raumer, *Briefe aus Paris u(nd) Frankreich im Jahre 1830* [Cartas desde París y Francia en el año 1830], II, Leipzig, (1831), p. 145.

[E 8, 3]

Informe de un tercero en Raumer: «Vi cómo mataban entre burlas a suizos que se arrodillaban suplicando por su vida, cómo casi desnudos y gravemente heridos, se mofaban de ellos arrojándolos a las barricadas para hacerlas más altas». Friedrich von Raumer, *Cartas desde París y Francia en el año 1830*, II, Leipzig, 1831, p. 256.

[E 8, 4]

Fotos de barricadas de 1830: Ch. Motte, *Révolutions de Paris* [Revoluciones de París], 1830. Plano figurativo de las barricadas, así como de las posiciones y movimientos de los ciudadanos armados y de las tropas (editado por el autor).

[E 8, 5]

Subtítulo de una lámina de *Les ruines de Paris. 100 photographies par A. Liébert* [Las ruinas de París. 100 fotografías por A. Liébert], tomo I, París, 1871, «Barricada de los Federados construida por Gaillard padre».

[E 8, 6]

«Cuando el emperador... entra en su capital, al galope de los cincuenta caballos de su vehículo, desde la puerta de París hasta su Louvre, se detiene debajo de dos mil arcos de triunfo; pasa por delante de cincuenta colosos edificadas a semejanza suya... y esta idolatría hacia el soberano consterna a los últimos devotos, que recuerdan que sus ídolos nunca han recibido tales honores». Arsène Houssaye, *Le Paris futur* [París en los siglos XIX y XX] [El París futuro [París y los parisinos en el siglo XX]], París, 1856, p. 460.

[E 8, 7]

Diets elevadas de los diputados bajo Napoleón III.

[E 8, 8]

«Las 4.054 barricadas de las "Tres Gloriosas" contaban con... 8.125.000 adoquines.» Le Romantisme [El Romanticismo], [Catálogo de la exposición (en la Biblioteca Nacional), 22 de enero - 10 de marzo de 1930, nota aclaratoria al n.º 635, A. de Grandsagne y M. Planté, Revolución de 1830, plano de combates de París(?)].

[E 8, 9]

«Cuando, el año pasado, miles de obreros recorían con una calma amenazante los calles de la capital; cuando, en los días de paz y de prosperidad comercial, interrumpían el curso de sus trabajos... el primer deber del gobierno fue disparar por la fuerza una revuelta tanto más peligrosa cuanto que ella misma se ignoraba.» L. de Corné, *Publications démocratiques et communistes* [Publicaciones democráticas y comunistas] [Revue des deux mondes XXVII (1841), París, p. 746].

[E 8 a, 1]

«¿Qué suerte le prepara a la arquitectura el actual movimiento de la sociedad? Echemos un vistazo a nuestro alrededor... Nada de monumentos, nada de palacios. Por todas partes se alzan grandes bloques de forma cuadrada, donde todo apunta a lo compacto, del tipo pesado y vulgar, en donde el genio del arte aprisionado no podría manifestar ya ni su grandeza ni su fantasía. Toda la imaginación del arquitecto se agota en figurar... sobre la fachada, los órdenes en estantes, en adomar frisos y en frisar soportes de ventanas. En el interior, más patio, más peristilo... pequeños cuartitos cada vez más cerrados, despachos y camarines volados sobre los rincones de la hélice de la escalera... casilleros donde se encaja a los hombres: el sistema celular aplicado al grupo de la familia. El problema es éste: Sobre un espacio dado, utilizar la menor

cantidad de materiales y amontonar (aislándolos entre sí) la mayor cantidad de hombres posible... Esta tendencia, ese hecho ya cumplido, son los resultados de la división... En una palabra, el cada uno para sí y cada uno en su casa convertido cada vez más en principio de la sociedad, mientras que la fortuna pública... se disemina y se desvanecen: esas son las causas particularmente activas, en Francia, de la muerte de la arquitectura monumental aplicada a la morada del hombre. Ahora bien, las habitaciones privadas, cada vez más estrechas, sólo podrán alojar un arte estrecho. El artista no tiene espacio; está reducido a los cuadros de caballete y a las estatuillas... En las condiciones en que se desarrolla la sociedad, el arte está acorralado en un callejón sin salida donde se asfixiará a falta de aire. Así, el arte nota ya muy penosamente los efectos de esta generalización de la pequeña comodidad que algunos espíritus, llamados avanzados, parecen mirar como si fuera el objetivo de su filantropía... En arquitectura, no se hace gustosamente el arte por el arte; no se elevarán monumentos con el único objetivo de ocupar la imaginación de los arquitectos y de proporcionar trabajo a los pintores y a los escultores. Hay, pues, que pensar en transportar a todas las partes de la habitación humana... la moda de construcción monumental. Hay que alcanzar a alojar, no ya a unos pocos privilegiados, sino a todos los hombres en los palacios. Para que el hombre habite un palacio, conviene que viva con sus semejantes en relaciones de asociación... Así pues, la asociación de todos los elementos del municipio es la única que puede abrir al arte el inmenso vuelo que indicamos.» D. Laverdant, *De la mission de l'art et du rôle des artistes. Salon de 1845* [De la misión del arte y del papel de los artistas. Salón de 1845], París, Bureau de la Phalange, 1845, pp. 13-15.

[E 8 a, 2]

«Se busca desde hace tiempo... de dónde puede venir la palabra boulevard. En cuanto a mí, estoy ahora seguro de una etimología: es solamente una variante de la palabra bouleversement [trastorno].» Édouard Fournier, *Chroniques et légendes des rues de Paris* [Crónicas y leyendas de las calles de París], París, 1864, p. 16.

[E 9, 1]

«M. Picard, procurador judicial de la ciudad de París... defendió enérgicamente los intereses de la ciudad de París. Es inenarrable lo que se le ha presentado de arriendos mal fechados en el momento de las expropiaciones, lo que ha tenido que luchar para anular esos títulos fantásticos y reducir las pretensiones de los expropiados. Un día, un carbonero de la Cité le presenta un arriendo, varios años mal fechado, hecho sobre papel timbrado. El buen hombre creía ya tener una suma enorme por su casucha. Pero no sabía que ese papel lleva en la filigrana la fecha de su fabricación; el procurador judicial lo mira a plena luz, había sido fabricado tres años después de la fecha de acuñación.» Auguste Lepage, *Les cafés politiques et littéraires de Paris* [Los cafés políticos y literarios de París], París, (1874), p. 89.

[E 9, 2]

Observaciones variadas sobre la fisiología de la insurrección, por Niépov: «Nada ha cambiado en apariencia, pero hay algo que no es como todos los días. Los cabriolés, los ómnibus, los coches de punta parecen tener un paso más acelerado, los coches giran constantemente la cabeza, como si alguien fuera a sus talones. Hay más grupos de estacioneros que de ordinario... Se miran mutuamente, hay una ansiosa interrogación en todos los ojos. ¿Acaso ese gollito o este obrero que comen saben algo de ello? Los paran y les preguntan. ¿Qué pasa? preguntan los transeúntes. Y el gollito y el obrero responden, con una sonrisa de perfecta indiferencia: "Nos reunimos en la plaza de la Bastille, nos reunimos cerca del Templo, o en otra parte", y corren hacia donde se reúnen... En los mismos lugares, el espectáculo es casi semejante. — La población se amasa en

ellos, apenas puede uno abrirse paso. — El adoquinado está alfombrado de hojas de papel. — ¿Qué es? Una proclama del Montar republicano, que fecha su hoja en el año I de la República francesa una e indivisible; la agarran, la leen, la discuten. Las tiendas no se cierran todavía, todavía no hay disparos... Pero vemos a los salvadores! ¡He! ahí! De repente, delante de una casa, el sagrado batallón se detiene — y súbitamente las ventanas de un tercer piso se abren y llueven paquetes de cartuchos... La distribución se hace en un pestaño, y, una vez hecha, el batallón se separa, y corren — un partido hacia un lado, otro hacia otro... Los vehículos no circulan por las calles, —hay menos ruido, y por eso se oye, si no me engaño... Escuchad, se oye batir el tambor. Es la generala, —las autoridades se despiertan. Gaëtan Niépov, *Études physiologiques sur les grandes métropoles de l'Europe occidentale. Paris* [Estudios fisiológicos acerca de las grandes metrópolis de Europa occidental. París], París, 1840, pp. 201-204.

[E 9, 3]

Una barricada: «A la entrada de una calle estrecha, un ómnibus está tumbado con las cuatro ruedas al aire. — Un montón de cestos que han podido servir para embalar naranjas se alza de derecha a izquierda, y detrás, entre las llantas de las ruedas y los huecos, relumbrian pequeños fuegos y azulean pequeñas nubes de humo a cada segundo.» Gaëtan Niépov, *Études physiologiques sur les grandes métropoles de l'Europe occidentale. Paris*, París, 1840, p. 207.

[E 9 a, 1]

1868: muerte de Meryon.

[E 9 a, 2]

«Se ha dicho que Charlet y Raffet habían preparado ellos solos el Segundo imperio entre nosotros.» Henri Bouchat, *La Lithographie* [La litografía], París, (1895), pp. 8-9.

[E 9 a, 3]

De la carta de M. Aragon acerca del embastillamiento de París [Asociaciones nacionales en favor de la prensa patriótica] [extracto del *National*, del 21 de julio de 1833]: «Todas las fuertes proyectadas, en cuanto a la distancia, actuarían contra los barrios más populosos de la capital» (p. 5). «Dos de los fuertes, los de Italie y de Passy, bastarían para incendiar toda la parte de París situada a la orilla izquierda del Sena;... otros dos fuertes, los fuertes Philippe y Saint-Chaumont, cubrirían con su círculo de fuego el resto de la ciudad.» (p. 8.)

[E 9 a, 4]

En el *Figaro* del 27 de abril (de 1936) Maxime Du Camp cita estas palabras de Gaëtan Sanvoisin: «Si sólo hubiese parisinos en París, no habría revolucionarios». Compararlo con una afirmación análoga de Haussmann.

[E 9 a, 5]

«En una pequeña pieza escrita rápidamente por Engels, que se estrenó en septiembre de 1847 en la asociación alemana de trabajadores de Bruselas, ya se representa una lucha de barricadas en un pequeño país alemán, que acaba con la dimisión del príncipe y la proclamación de la república.» Gustav Mayer, *Friedrich Engels*, volumen I, *Friedrich Engels in seiner Frühzeit* [Friedrich Engels en su primera época] (segunda edición), Berlín, (1933), p. 269.

[E 9 a, 6]

En el aplastamiento de la sublevación de junio fue donde la artillería encontró por primera vez aplicación a la lucha callejera.

[E 9 a, 7]

La posición de Haussmann respecto de la población parisina está en la misma línea que la de Guizot respecto del proletariado. Guizot llamó al pro-

letariado «población exterior». Cfr. George Plechanow, «Über die Anfänge der Lehre vom Klassenkampf» [Los comienzos de la doctrina de la lucha de clases] [*Die Neue Zeit* XXI, 1 (1903), Stuttgart, p. 285()]. [E 9 a, 8]

Fourier cita como ejemplo de un trabajo no pagado, pero opasionado la construcción de barricadas. [E 9 a, 9]

Engañar a la comisión municipal de expropiaciones llegó a ser con Haussmann una industria. «Los agentes de esta industria proveían a los pequeños comerciantes y propietarios de terrenos... con inventarios y libros de contabilidad falsos, reformando en caso necesario todo local amenazado de expropiación y cuidando de que durante la visita de la comisión de expropiaciones los clientes atestaran el local.» S. Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [Jacques Offenbach y el París de su tiempo], Amsterdam, 1937, p. 254. [E 10, 11]

Urbanismo fourierista: «Cada avenida, cada calle deben conducir a un punto de vista cualquiera, bien sea de campo, bien sea de monumento público. Hay que evitar la costumbre de los Civilizados, cuyas calles desembocan en una tapia, como en las fortalezas, o en un montón de tierra, como en la ciudad nueva de Marsella. Cualquier casa situada enfrente de una calle debe ser obligada a tener ornamentos de primera categoría, tanto de arquitectura como de jardines». Charles Fourier, *Cités ouvrières. Des modifications à introduir dans l'architecture des villes* [Ciudades obreras. Modificaciones que hay que introducir en la arquitectura de las ciudades], París, 1849, p. 27. [E 10, 2]

Relacionarlo con Haussmann: «Rápidamente se desarrolla la estructura milica: a la innumerable ciudad se le opone el Héroe legendario destinado a conquistarla. De hecho, casi no hay obras de la época que no contengan alguna invocación inspirada en la capital y el célebre grito de Rastignac es de una desasosegada indiscreción... Los héroes de Poisson de Terrail son más líricos en sus inevitables discursos a la "Babilonia moderna" (ya no se denomina de otro modo a París); cuando se lee, por ejemplo... el del... falso Sir Williams, en *Le club des Valets de Cœur*: "¡Oh París, París! Eres la verdadera Babilonia, el verdadero campo de batalla de las inteligencias, el verdadero templo donde el mal tiene su culto y sus pontífices, y creo que el aliento del arcángel de las tinieblas pasa eternamente por ti como las brisas sobre el infinito de los mares. ¡Oh tempestad inmóvil, océano de piedra! quiero ser en medio de tus olas encolerizadas el águila negra que insulta a la multitud y duerme sonriendo sobre la tormenta, con su gran ala extendida; quiero ser el genio del mal, el buitre de los mares, de esta mar, la más páfida y la más tempestuosa, de aquella donde se agitan y rompen las pasiones humanas". Roger Caillois, «París, mythe moderne» [París, mito moderno] [*Nouvelle Revue Française* XXV, 284, 1 de mayo de 1937, p. 686]. [E 10, 3]

Revolución blanquista de mayo de 1839: «El había esperado una semana para aprovecharse de la instalación de nuevas tropas que conocían mal los recodos de las calles de París. El millar de hombres con que contaba para llevar a cabo su empeño debía reunirse entre la calle Saint-Denis y la calle Saint-Martin... Bajo un sol magnífico... hacia las tres de la tarde, a través de la multitud alegre del domingo, la banda revolucionaria, de un golpe, se junta y aparece. Inmediatamente se hacen el vacío y el silencio a su alrededor». Gustave Gelfroy, *L'enfermé* [El olor a cerrado], I, París, 1926, pp. 81-82. [E 10 a, 11]

En 1830 se llegaron a emplear sogas, entre otras cosas, para levantar barricadas en la calle. [E 10 a, 2]

El famoso desafío de Rastignac [cit. en Messec (*Le «Detective Novel» et l'influence de la pensée scientifique* [El «Detective Novato» y la influencia del pensamiento científico], París, 1929), pp. 419-420]: «Rastignac, habiéndose quedado solo, dio algunos pasos hacia lo alto del cementerio, y vio París todusamente acostado a lo largo de las dos orillas del Sena, donde comenzaban a brillar las luces. Sus ojos se concentraron casi óvidamente entre la columna de la plaza Vendôme y la cúpula de los Inválidos, allí donde vivía ese bello mundo, en el que había deseado penetrar. Lanzó sobre esta colmena zumbante una mirada que parecía de antemano absorber su miel, y dijo estas grandiosas palabras: ¡Ajustemos las cuentas ahora!». [E 10 a, 31]

La investigación de Du Camp, según la cual en el París de la Comuna el 75, 5 por 100 eran extranjeros y de provincias, concuerda con las tesis de Haussmann. [E 10 a, 4]

Para el golpe de Blanqui el 14 de agosto de 1870 se emplearon 300 revólveres (y) 400 puñales de grandes dimensiones. Sintomático de los modos de lucha callejeros de entonces es que los trabajadores preferían los puñales a los revólveres. [E 10 a, 5]

Kaufmann encabeza el capítulo «La autonomía arquitectónica» con un lema sacado de *El contrato social*: «... una forma... por la que cada uno, al unirse a todos no obedezca, sin embargo, más que a sí mismo y quede tan libre como antes. — Tal es el problema fundamental al que el contrato social da solución» (p. 42). En este capítulo (p. 43): «Justificó [Ledoux] la separación de los edificios en el segundo proyecto para Chaux con estas palabras: "Ascienda al principio... consulte la naturaleza; por todas partes el hombre está aislado". El principio feudal de la sociedad pre-revolucionaria... ya no puede tener validez alguna... La forma internamente fundamentada de todo objeto reduce cualquier esfuerzo en pos del efecto de la imagen a algo sin sentido... Desaparece de golpe... el arte barroco de la perspectiva». É. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier* [De Ledoux a Le Corbusier], Viena/Leipzig, 1933, p. 43. [E 10 a, 6]

«La renuncia a los efectos pintorescos tiene su reflejo arquitectónico en el abandono del arte de la perspectiva. Un indicio enormemente significativo es la súbita difusión de la silueta... Los grabados en acero y madera se imponen a la media tinta que floreció en el Barroco... Digamos, anticipando el resultado... que el principio autónomo en los primeros decenios que siguieron a la arquitectura revolucionaria... todavía ejerce una fuerte influencia, pero se va debilitando conforme se aleja en el tiempo, para acabar volviéndose casi irreconocible a finales del siglo XIX». Émil Kaufmann, *De Ledoux a Le Corbusier*, Viena/Leipzig, 1933, pp. 47 y 50. [E 11, 11]

Napoléon Guillard; constructor de la gran barricada que se alzó en 1871, al comienzo de la calle Royale y de la calle Rivoli. [E 11, 2]

«Existe en el ángulo de la calle de la Chaussée d'Antin y de la calle Basse-du-Rempart, una casa notable por los coriódos de la fachada que da a la calle Basse-du-Rempart. Como esta última calle debe desaparecer, la magnífica casa de los coriódos, construida hace sólo veinte años,

va a ser demolida. El tribunal de expropiación concedió los tres millones solicitados por el propietario y consentidos por la Ciudad. — ¡Tres millones! (Qué gasto útil y productivo!) Auguste Blanqui, *Crítica social*, II, *Fragments et notes* [Crítica social, II, Fragmentos y notas], París, 1885, p. 341.

[E 11, 3]

«Contra París. Pertinaz proyecto de vaciar París, de dispensar a su población de trabajadores. Bajo el pretexto de humanidad, se propone hipócritamente repartir por los 38.000 municipios de Francia a 75.000 obreros en paro. 1845.» Blanqui, *Crítica social*, II, *Fragments et notes*, París, 1885, p. 313.

[E 11, 4]

«Un tal M. d'Havrincourt ha venido a exponer la teoría estratégica de la guerra civil. No hay que dejar nunca que las tropas se estacionen en los focos de la revuelta. Ellas se perverten con el contacto con las facciosas, y rechazan ametrallar a la hora de la represión... El verdadero sistema es la construcción de ciudades que dominen las respectivas ciudades, siempre listas para fulminarlas. Mantienen sus soldados en la guarición, al abrigo del contagio popular.» Auguste Blanqui, *Crítica social*, II, *Fragments et notes*, París, 1885, pp. 232-233 [Saint-Étienne, 1850].

[E 11, 5]

«La haussmannización de París y de las provincias es una de las grandes plagas del Segundo Imperio. Nunca se sabrá a cuántos millones de desgraciados alborotados les habrá costado la vida, por causa de la privación de lo necesario. El despilfarro de tantos millones es una de las causas de la actual miseria... "Cuando la construcción va, todo va", dice un adagio popular, que ha pasado al estado de axioma económico. A cuenta de ella, los pirámides de Keops, ascendiendo juntas hacia las nubes, serían el testimonio de un desbordamiento de prosperidad. Singular cálculo. Si, en un estado bien ordenado, donde el gasto no estrangule el intercambio, la construcción sería el término verdadero de la fortuna pública. Porque en ese caso revela un crecimiento de la población y un excedente de trabajo que... cimiento para el porvenir. Fuera de esas condiciones, la paleta sólo oculta las fantasías asesinas del absolutismo. Cuando aquél olvida por un instante su furor de la guerra, está atrapado por el furor de la construcción... Todas las bocas venales han celebrado a coro los grandes trabajos que renuevan la cara de París. Nada tan triste como esas inmensas removidas de piedras a manos del despoismo, aparte de la espontaneidad social. No hay síntoma más lúgubre de la decadencia. A medida que Roma agonizaba, surgían más numerosas y más gigantescas sus monumentos. Ella edificaba su sepulcro y se embellecía para morir. Pero el mundo moderno no quiere morir, él y la estupidez humana tocan a su fin. Se está cansado de los grandes homicidas. Los cálculos que han trastornado la capital, en un doble objetivo de compresión y de vanidad, fracasaron ante el futuro, así como han fracasado ante el presente.» A. Blanqui, *Crítica social*, I, *Capital et travail* [Crítica social, I, Capital y trabajo], París, 1885, pp. 109-111. La observación preliminar sobre *Capital y trabajo* es del 26 de mayo de 1869.

[E 11 a, 1]

«La ilusión acerca de las estructuras fantásticas ha caído. Ningún otro material en ninguna parte excepto el centenar de cuerpos simples... Con esa magra combinación es con lo que hay que hacer y rehacer sin tregua el universo. M. Haussmann tenía otro tanto para reconstruir París. Tenía los mismos. No es la variedad lo que brilla en sus edificios. La naturaleza, que también destruye para reconstruir, logra un poco mejor sus arquitecturas. Ella sabe sacar de su indigencia un partido tan rico que vacilamos antes de asignarles un término a la originalidad de sus obras.»

A. Blanqui, *L'éternité par les astres. Hypothèse astronomique* [La eternidad por los astros. Hipótesis astronómica], París, 1872, p. 53.

[E 11 a, 2]

Die Neue Weltbühne, XXXIV, 5, 3 de febrero de 1938, cita en un artículo de H. Budziszewski, «Krösus haut» [Creso construye], pp. 129-130, el escrito *Sobre el problema de la vivienda* (1872) de Engels: «En realidad, la burguesía sólo tiene un método para solucionar a su manera el problema de la vivienda: esto es, solucionarlo de modo que la solución vuelva a crear siempre de nuevo el problema. Este método tiene un nombre: "Haussmann". No sólo entiendo por método "Haussmann" el particular estilo bonapartista del parisino Haussmann, consistente en abrir calles anchas y rectas en medio de los atestados barrios obreros, dotándolos de grandes y lujosos edificios a ambos lados, de modo que, además de impedir estratégicamente las barricadas, se forme un proletariado de la construcción específicamente bonapartista, dependiente del gobierno, y la ciudad se convierta en una pura ciudad de lujo. Entiendo por "método Haussmann" la práctica generalizada de abrir brechas en los distritos obreros, especialmente en los que tienen una posición céntrica en nuestras grandes ciudades... El resultado es en todas partes el mismo...: las calles más problemáticas... desaparecen bajo la autoalabanza de la burguesía..., pero vuelven a aparecer enseguida en otro lugar, y a menudo en la más cercana vecindad». — Viene aquí también a preguntarse: ¿por qué en las nuevas viviendas obreras de Londres (hacia 1890?) la mortalidad es más elevada que en las de los barrios bajos? — Porque la gente se alimenta mal para poder pagar el alquiler. A lo que hay que añadir la observación de Peladan: el siglo XIX forzó a todo el mundo a asegurarse el alojamiento aun al precio de la comida y del vestido.

[E 12, 1]

«Es cierto, como afirma Paul Westheim (*Die Neue Weltbühne*, XXXIV, 8, p. 240) en su artículo «Die neue Siegesallee» [La nueva Avenida de la Victoria], que Haussmann ahorró a los parisinos la miseria de los bloques de alquiler»

[E 12, 2]

Haussmann, que retoma ante el plano de París el «Ajustemos las cuentas ahora» de Rastignac.

[E 12, 3]

«Los nuevos bulevares han introducido el aire y la luz en los barrios insalubres, pero suprimiendo, en casi en todas las partes por donde pasan, los patios y los jardines, puestos por lo demás en el índice a causa de la carestía creciente de los terrenos.» Victor Fournel, *Paris nouveau et Paris futur* [París nuevo y París futuro], París, 1868, p. 224 («Conclusión»).

[E 12, 4]

El viejo París se queja de la monotonía de las nuevas calles; le contesta. El nuevo París:

«¿Qué les reprocho?...
Gracias a la línea recta, se circula a gusto,
Se evita el choque de más de un vehículo,
Se aparca por fin, cuando se tienen buenos ojos,

Bobos, pedigríes, toncos útiles, impresentables.
Por fin, cada transeúnte, ahora, en la calle,
De un extremo a otro, huye, o se salva».

M. Barthélemy, *Le vieux Paris et le nouveau* [El viejo París y el nuevo], París, 1861, pp. 5-6.

[E 12 a, 1]

El viejo París: «El alquiler se lo come todo, y pasamos a malcomer». M. Barthélemy, *Le vieux Paris et le nouveau* [El viejo París y el nuevo], París, 1861, p. 8.

[E 12 a, 2]

Victor Fournel, *París nuevo y París futuro*, París, 1868, ofrece, sobre todo en el capítulo «Un capítulo de las ruinas de París», una exposición de la magnitud de las demoliciones que Haussmann llevó a cabo en París. «El París moderno es un recién llegado, que sólo quiere darte a partir de él, y que arrasa los viejos palacios y las viejas iglesias para edificar en su lugar de bellas casas blancas con ornamentos de estuco y estatuas de cartón piedra. En el siglo pasado, escribir los anales de los monumentos de París era escribir los anales de París mismo, desde su origen y en todas sus épocas; pronto será... escribir sencillamente los de los últimos veinte años de nuestra existencia», pp. 293-294.

[E 12 a, 3]

Fournel en su extraordinaria exposición de las atrocidades de Haussmann: «Del *fauvebourg* Saint-Germain al *fauvebourg* Saint-Honoré, de la región latina a los alrededores del Palais Royal, del *fauvebourg* Saint-Denis a la Chausée d'Antin, del bulevar des Italiens al bulevar du Temple, parecía que se pasaba de un continente a otro. Todo ello formaba en la capital algo así como otras tantas pequeñas ciudades distintas—ciudad del estudio, ciudad del comercio, ciudad del lujo, ciudad del arte, ciudad del movimiento y del placer populares— y, sin embargo, unidas unas a otras por multitud de matices y de transiciones. He ahí lo que está a punto de borrarse... atravesando por todas partes la misma calle geométrica y rectilínea, que prolonga en una perspectiva de una legua sus hileras de casas, siempre iguales». Victor Fournel, loc. cit., pp. 220-221 [«Conclusión»].

[E 12 a, 4]

«Transplantan el bulevar des Italiens en plena montaña de Saint-Genève, con tanta utilidad y fruto como el baile de una flor en un bosque, y crean calles de Rivoli en la Cité, que no sabe qué hacer con ellas, esperando que ese origen de la capital, demolido por completo, no encierre más que un cuartel, una iglesia, un hospital y un palacio». Victor Fournel, *París nuevo y París futuro*, París, 1868, p. 223. La última frase recuerda un verso del «Arco de triunfo» de Hugo.

[E 13, 1]

Lo que hizo Haussmann se pone hoy en práctica, como muestra la guerra española, con medios completamente distintos.

[E 13, 2]

«Ocupas» durante la época de Haussmann: «Los industriales nómadas de nuevas plantas bajas parisinas se dividen en tres categorías principales: los fotógrafos populares, los comerciantes de baratillo, que tienen bazares y tiendas a trece perras, los exhibidores de curiosidades y particularmente de mujeres colosas. Hasta el momento, esos interesantes personajes se cuentan entre los que más se han aprovechado de la transformación de París». Victor Fournel, *París nuevo y París futuro*, París, 1868, pp. 129-130 [«Paseo pintoresco a través del nuevo París»].

[E 13, 3]

«Les Halles, según la opinión de todos, constituyen el edificio más inreprochable que se ha elevado en estos doce últimos años... Tiene una de esas armonías lógicas que satisfacen el espíritu por la evidencia de su significación». Victor Fournel, *París nuevo y París futuro*, p. 213.

[E 13, 4]

Ya Tissot invita a especular: «La ciudad de París debería hacer préstamos sucesivos de algunos cientos de millones y... comprar a la vez una gran parte de un barrio para reconstruirlo de una manera conforme a las exigencias del gusto, de la higiene y de la facilidad de las comunicaciones: hay aquí materia para especular». Amédée de Tissot, *Paris et Londres comparés* [París y Londres comparados], París, 1830, pp. 46-47.

[E 13, 5]

Lamartine habla ya en *Le passé, le présent et l'avenir de la République* [El pasado, el presente y el futuro de la República], París, 1850, p. 31 (cit. en Cassou, *Quarante-buit* [Cuarenta y ocho], [París, 1939], pp. 174-175) de la «parte nómada, flotante y desbordada de las ciudades, que se corrompe por culpa de su ociosidad en la plaza pública, y que rueda, según soplen las lacciones, a la voz del que grita más alto».

[E 13 a, 1]

Stahl sobre los grandes bloques de alquiler en París: «ya entonces [en la Edad Media] era una gran ciudad superpoblada, obligada a caber en el pequeño perímetro de la muralla defensiva. Para la masa del pueblo no existía la casa unifamiliar, ni la casa propia, ni siquiera una casita modesta. En el solar más angosto, como mucho de dos ventanas de ancho y más a menudo de una sola (en otros lugares lo normal era la casa de tres ventanas de ancho), se construyeron muchas plantas. Por lo general no tenían adorno alguno, y cuando no se dejaba simplemente de construir, se ponía como mucho un tímpano... En la parte superior cundían todo tipo de cobertizos y buhardillas adosadas a las chimeneas, muy cercanas entre sí». Stahl aprecia en la libertad de construcción de los tejados, que siguen manteniendo hoy los arquitectos de París, «un elemento fantástico y del todo gótico». Fritz Stahl, *Paris* [París], Berlín, (1929), pp. 79-80.

[E 13 a, 2]

«Por todas partes... aparecen esas peculiares chimeneas, aumentando el desorden de estas construcciones [las buhardillas]. Es éste... un rasgo característico de todas las casas parisinas. En las más antiguas se ve ya el empinado muro del que asoman los tubos de las chimeneas... Nos hallamos con ello lejos de lo romano, que parecía ser el rasgo principal de la arquitectura parisina. Nos encontramos más bien con su opuesto, lo gótico, al que las chimeneas remiten con toda claridad... De un modo más laxo podemos denominarlo lo nórdico, constatando así que hay... un segundo elemento, nórdico, que atenúa el carácter romano de la calle. Los modernos bulevares y avenidas, precisamente... están casi continuamente flanqueados de árboles... y la fila de árboles en la imagen de la ciudad es naturalmente del todo nórdica». Fritz Stahl, *Paris*, Berlín, pp. 21-22.

[E 13 a, 3]

En París, el edificio moderno «se ha desarrollado poco a poco a partir de lo existente. Pudo suceder porque los edificios con que se contaba eran ya propios de una gran ciudad, que aquí fue creada... en el siglo xvii en la plaza Vendôme. Sus edificios, antaño palacetes, acogen hoy todo tipo de negocios..., sin que la fachada se haya cambiado en lo más mínimo». Fritz Stahl, *Paris*, Berlín, p. 18.

[E 14]

Defensa de Haussmann: «Es sabido que... el siglo XIX perdió por completo, junto con otros conceptos artísticos fundamentales, el concepto de la ciudad como... conjunto. No hubo ya urbanismo. Se construyó en medio de la vieja red de calles sin plan alguno, ampliándola también sin ningún plan... Lo que se puede llamar con sentido la historia urbanística de una ciudad... quedó con ello completamente acabado. París es la única excepción. La gente se plantaba ante ella sin comprenderla, más bien rechazándola» (pp. 13-14). «Tres generaciones han ignorado lo que es la construcción urbana. Nosotros lo sabemos, pero ese saber sólo nos suele producir disgusto ante las oportunidades perdidas... Únicamente por medio de semejantes consideraciones se está preparado para alabar el trabajo de este urbanista único y genial de la Edad Moderna, que indirectamente ha creado también todas las grandes ciudades americanas.» (Pp. 168-169.) «Desde este punto de vista, las grandes avenidas de Haussmann adquieren su verdadero significado. Mediante ellas, la ciudad nueva... irrumpe en la ciudad vieja, la atrae hasta cierto punto, sin alterar por lo demás su carácter. De este modo, aparte de su utilidad, tienen un efecto estético, pues la ciudad vieja y la nueva no se enfrentan, como es habitual, sino que se hacen una. En cuanto se sale de alguna vieja callejuela a una calle de Haussmann, se sintoniza con este nuevo París, el París de los últimos tres siglos. Pues de la ciudad imperial, tal como la trazó Luis XIV, no sólo adoptó la forma de la avenida y del bulevar, sino también la de los edificios. Sólo así pueden cumplir sus calles la función de hacer de la ciudad una unidad manifiesta. No, no ha destruido París, sino que lo ha completado... Hay que decirlo, incluso aun sabiendo cuánta belleza ha sido sacrificada... Ciertamente, Haussmann estaba obsesionado, pero lo que hizo sólo podía llevarlo a cabo alguien obsesionado.» Fritz Stahl, *París: una ciudad como obra de arte*, Berlín, pp. 173-174.

[E 14 a]

F

[CONSTRUCCIÓN EN HIERRO]

«Cada época sueña la siguiente.»

Michelet, «Avenir! Avenir!» [«Parvenir! Parvenir!»] [Europe 73, p. 6].

Deducción dialéctica de la construcción en hierro; se destaca frente a la construcción en piedra de los griegos (adintelada) y frente a la medieval (abovedada). «Del seno del tiempo surgirá y cobrará vida otro arte que destacará por un principio distinto de sustentación, mucho más poderoso que aquellos dos mencionados... Un nuevo sistema de cubiertas que aún no se haya visto, y que lleve naturalmente a un nuevo mundo de formas, sólo... puede surgir cuando comience a aceptarse un material no tanto desconocido hasta ahora, cuanto nunca utilizado como principio constructivo... Ese material es... el hierro, del que nuestro siglo ha comenzado a aprovecharse en este sentido. El hierro, con la experimentación y conocimiento de sus propiedades estáticas, está destinado a erigirse en el fundamento del sistema de cubiertas de la arquitectura venidera, elevándolo sobre el sistema helénico y medieval tanto como el sistema de cubiertas abovedadas de la Edad Media se alzó sobre el monolítico y adintelado del mundo antiguo... Si, por una parte, ha tomado de la construcción abovedada la distribución estática de las fuerzas, integrándolas en un sistema completamente nuevo y desconocido, por otra parte tendrá que adoptar, para las formas artísticas del nuevo sistema, el principio formal del estilo helénico.» *Zum hundertjährigen Geburtstag Karl Böttichers* [En el primer centenario del nacimiento de Karl Bötticher], Berlín, 1906, pp. 42, 44-46 («El principio de la arquitectura helénica y germánica en su aplicación a la arquitectura de nuestros días»). [F 1, 1]

Cristal que aparece demasiado pronto, hierro prematuro. En los pasajes se ha quebrado y en cierto modo envilecido el material más frágil y el más

sólido. A mediados del pasado siglo aún no se sabía cómo había que construir con cristal y hierro. Por eso el día que despunta por entre las láminas de cristal y las vigas de hierro es tan sucio y turbio. [F 1, 2]

«A mediados de los años treinta se generalizaron los muebles de hierro: camas, sillas, veladores, jardineras, etc. Es muy significativo de la época que se alababa en ellos como ventaja especial su capacidad para imitar engañosamente cualquier tipo de madera. Poco después de 1840 aparecen los muebles franceses completamente acolchados, y con ellos alcanza una hegemonía exclusiva el estilo tapicero.» Max von Boehn, *Die Mode im XIX. Jahrhundert* [La moda en el siglo xix], II, München, 1907, p. 131. [F 1, 3]

Las dos grandes conquistas de la técnica, el cri(st)al y el hierro colado, van a la par. «Sin contar la innumerable cantidad de luces mantenidas por los comerciantes, esas galerías están iluminadas por la tarde por treinta y cuatro mecheros de gas hidrógeno alimentados por volutas en fuente fijas sobre las pilastras.» Probablemente se refiere a la galería de la Ópera. J. A. Dulaure, *Histoire de Paris... depuis 1821 jusqu'à nos jours* [Historia de París... desde 1821 hasta nuestros días], II, (Paris, 1835, p. 29). [F 1, 4]

«El coche de correos sube a galope tendido por el muelle del Sena. Un rayo cae sobre el puente de Austerlitz. ¡Que calle la pluma! Karl Gutzkow, *Briefe aus Paris* [Cartas de París], II, (Leipzig, 1842), p. 234. El puente de Austerlitz fue una de las primeras construcciones en hierro de París. Con el rayo encima, se convierte en el emblema de la edad técnica que está irrumpiendo. Al lado, el coche de correos con sus caballos, bajo cuyos cascos salta la chispa romántica. Y la pluma del autor alemán que lo reproduce: una magnífica viñeta al estilo de Grandville. [F 1, 5]

«En realidad, no conocemos bellos teatros, bellas estaciones de ferrocarril, bellas exposiciones universales, bellos casinos, es decir, bellos edificios industriales o fútiles.» Maurice Talmeyr, *La cité du song* [La ciudad de la songre], Paris, 1908, p. 277. [F 1, 6]

Magia del hierro colado: «Habría podido convenirse entonces de que el anillo de este planeta no era otra cosa que un balcón circular sobre el que los saturnianos vienen por la tarde a tomar el fresco.» Grandville, *Un autre monde* [Otro mundo], Paris, (1844), p. 139. ■ Hachis ■ [F 1, 7]

Al considerar aquellas fábricas construidas al estilo de viviendas, etc. hay que tener en cuenta este paralelo tomado de la historia de la arquitectura: «He dicho antes que en el periodo del alma bella se erigieron templos a la amistad y a la ternura; cuando luego vino el gusto arcaizante, aparecieron enseguida en jardines, parques y colinas una gran cantidad de templos o edificios con forma de templos dedicados a las Gracias, o a Apolo y las Musas, y no sólo ellos, sino también las granjas, los graneros y los establos, se construyeron al estilo de los templos.» Jacob Falke, *Geschichte des modernen Geschmacks* [Historia del gusto moderno], Leipzig, 1866, pp. 373-374. Hay por

tanto máscaras arquitectónicas, y así enmascarada se presenta la arquitectura en 1800, de un modo espectral, como para un baile de etiqueta(,) los dominios alrededor de todo Berlín. [F 1 a, 1]

«Todo pequeño industrial imitaba el material y la forma de los otros, creyendo haber producido una maravilla del gusto al fabricar tazas de porcelana como toneles, vasos de cristal como porcelana, joyas de oro como tiras de cuero, mesas de hierro imitando cañas, etc. A esta altura también se alzó el repostero, olvidando por completo la autoridad de su propio gusto, convirtiéndose en escultor o en arquitecto.» Jacob Falke, *Historia del gusto moderno*, p. 380. Esta desorientación surgió en parte de la superabundancia de procedimientos técnicos y nuevos materiales disponibles de un día para otro. El intento de apropiárselos a fondo condujo a algunos desaciertos e intentos fallidos. Por otro lado, sin embargo, estas tentativas testimonian con toda claridad hasta qué punto la producción técnica, en sus comienzos, estaba sumergida en lo onírico. (También la técnica, no sólo la arquitectura, es en ciertos estadios testimonio de un sueño colectivo.) [F 1 a, 2]

«Es verdad que en un género secundario, pero la construcción en hierro se revelaba como un arte nuevo. La estación de ferrocarril del Este, debida a Duquesnoy, ha merecido a este respecto la atención de los arquitectos. El empleo del hierro ha aumentado mucho en esta época, gracias a las nuevas combinaciones a las que se presta. Obras notables por diversos conceptos, la biblioteca de Sainte-Geneviève y les Halles deben mencionarse en primer lugar en este género. Les Halles son... un verdadero tipo, que, reproducido en muchas ocasiones en París y en otras ciudades, comenzó entonces, del mismo modo que antiguamente el gótico de nuestras catedrales, a dar la vuelta a Francia... Se apreciaron notables mejoras en los detalles. La fontanería monumental se convirtió en rica y elegante; los rejoles, los candelabros, los adoquinados en mosaico fueron testigos de una búsqueda frecuentemente afortunada de lo bello. El progreso de la industria permitió dar el color del cobre a la fundición, procedimiento del que no hay que abusar; el progreso del lujo condujo con más fortuna a sustituir el bronce por la fundición, lo que convirtió los candelabros de algunas plazas públicas en objetos de arte.» ■ Gas ■ Nota a este pasaje: «En París en 1848 entraron 5.763 toneladas de hierro; en 1854, 11.771; en 1862, 41.666; en 1867, 61.572.» E. Levasseur, *Histoire des classes ouvrières et de l'industrie en France de 1789 à 1870* [Historia de las clases obreras y de la industria en Francia de 1789 a 1870], II, Paris, 1904, pp. 531-532. [F 1 a, 3]

«Henri Labrousse, artista de un talento sobrio y severo, inauguró con éxito el empleo ornamental del hierro en la construcción de la biblioteca Sainte-Geneviève y de la Biblioteca Nacional.» Levasseur, *ibid.*, p. 197. [F 1 a, 4]

En 1851 se inició la primera construcción de Les Halles, según un proyecto aceptado por Napoleón en 1811. No gustó a nadie. Se llamó a esta construcción en piedra le fort de la Halle. «El intento era desafortunado, no se repitió... Y se buscó un género de construcción más apropiado para el fin que se había propuesto. La porte de vidriera de la estación del Oeste y el recuerdo del Palacio de Cristal que, en Londres, había albergado la Exposición universal de 1851 dieron, sin ninguna duda, la idea de emplear casi exclusivamente la fundición y la vidriera.

Hoy puede verse que se tuvo razón en haber recurrido a esos ligeros materiales que, mejor que todos los demás, reúnen las condiciones que se deben exigir en semejantes establecimientos. Desde 1851, no se ha dejado de trabajar en las Halles, y, sin embargo, no están terminadas. - Maxime du Camp, *Paris* [París], II, 1875, pp. 121-122.

[F 1 a, 1]

Proyecto de una estación que habría de sustituir la estación St. Lazare. En la esquina de la plaza de la Madeleine y de la calle Tronchet. «Los raíles, sostenidos por "elegantes arcos de fundición de 20 pies de altura y con una longitud de 615 metros", según el informe, habrían atravesado las calles Saint-Lazare, Saint-Nicolas, des Mathurins y Castellane, de las cuales cada una habría tenido una estación particular.» ■ *Flâneur*. Estación de tren en (?) las calles ■ ... «Nada más verlo [sc. el plano], se comprende qué poco se había adivinado el porvenir reservado a los ferrocarriles. Aunque calificada como "monumental", la fachada de esta estación, que, felizmente, nunca fue construida, tiene una dimensión singularmente restringida; no sería suficiente ni para alojar uno de los almacenes que se exhiben ahora en los ángulos de algunos cruces. Es una especie de casa a la italiana, con tres pisos abiertos cada uno por ocho ventanas; la salida principal está representada por una escalera de veinticuatro peldaños que desembocan en un pórtico de medio punto lo suficientemente amplio como para dejar pasar a cinco o seis personas de frente.» Du Camp, *Paris*, I, pp. 238-239.

[F 2, 1]

la estación del Oeste (¿hoy?) ofrece «el doble aspecto de una fábrica en actividad y de un mini-terio». Du Camp, *Paris*, I, p. 241. «Cuando, de espaldas al subterráneo de triple túnel que pasa bajo el boulevard des Batignolles, se percibe el conjunto de la estación, se reconoce que tiene casi la forma de una inmensa mandolina de la que los raíles serían las cuerdas y los postes de señales, situados en cada ramo, serían las clavijas.» Du Camp, *Paris*, I, p. 250.

[F 2, 2]

«Carante... aruinado por una pasarela de hierro sobre la Estigia.» Grandville, *Otro mundo*, París, 1844, p. 138.

[F 2, 3]

El primer acto de la *Vida parisina* de Offenbach se desarrolla en una estación. «Esta generación parece haber llevado en la sangre la actividad industrial, hasta el punto de que Flachchat, p. ej., construyó su casa en un solar en el que no paraban de pitar los trenes por ambos lados.» Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich* [La arquitectura en Francia], Leipzig/Berlin, (1928), p. 13. Eugène Flachchat (1802-1873), constructor inmobiliario y de ferrocarriles.

[F 2, 4]

Sobre la galería de Orléans en el Palais Royal (1829-1831X). «Incluso Fontaine, uno de los fundadores del estilo imperio, se convierte en la vejez al nuevo material. Sustituyó además en 1835-1836 el suelo de madera de la galería de las Batallas en Versalles por una estructura de hierro. - Estas galerías, como la del Palais Royal, experimentaron en Italia un ulterior desarrollo. Para nosotros constituyen el punto de partida de nuevos problemas constructivos: estaciones de tren, etc.» Sigfried Giedion, *La arquitectura en Francia*, p. 21.

[F 2, 5]

«La Halle au blé recibió en 1811 su complicada estructura de hierro y cobre... de la mano del arquitecto Bellangé y del ingeniero Brunet. Es, por lo que sabemos, la primera vez que

el arquitecto y el ingeniero no están unidos en la misma persona... Hittorf, el constructor de la estación du Nord, recibió de Bellangé las primeras nociones sobre la edificación en hierro. - Por otra parte, se trata más de una aplicación del hierro que de una construcción en hierro. Se limitan aún a trasladar al hierro la construcción en madera.» Sigfried Giedion, *La arquitectura en Francia*, p. 20.

[F 2, 6]

Sobre el mercado cubierto de Veugny en la Madeleine, 1824(¿). «La gracilidad de las delicadas columnas de fundición recuerda los frescos de Pompeya. La construcción en hierro y fundición del nuevo mercado de la Madeleine es una de las más graciosas producciones de este género, no podría imaginarse nada más elegante y de mejor gusto...» Eck, *Traité* [Tratado], loc. cit. Sigfried Giedion, *La arquitectura en Francia*, p. 21.

[F 2, 7]

«El paso más importante para la industrialización: la fabricación por medios mecánicos de determinadas formas (perfiles) de hierro forjado o acero. Los campos se entremezclan: no se empezó con piezas de construcción, sino con los raíles del tren... en 1832. Aquí se sitúa el punto de partida de los perfiles de hierro, esto es, la base de la construcción en hierro. [Observación a este pasaje: los nuevos métodos de producción se difundieron lentamente en la industria. En 1845 se comenzó a utilizar en París la viga de hierro de doble T con motivo de una huelga de albañiles y debido al alto precio que había alcanzado la madera con el auge de la construcción y la creciente anchura de los vanos a cubrir.]» Giedion, *La arquitectura en Francia*, p. 26.

[F 2, 8]

Las primeras construcciones en hierro servían a fines transitorios: mercados cubiertos, estaciones ferroviarias, exposiciones. El hierro, por tanto, se une enseguida a momentos funcionales de la vida económica. Pero lo que entonces era funcional y transitorio empieza a resultar, bajo el ritmo distinto de hoy, formal y estable.

[F 2, 9]

«Les Halles se componen de dos grupos de pabellones, conectados entre sí mediante "calles cubiertas". Se trata de una construcción en hierro, algo tímida, que evita los generosos espacios de Houreau y Flachchat, ateniéndose visiblemente al modelo de los invernaderos.» Giedion, *La arquitectura en Francia*, p. 28.

[F 2 a, 1]

Sobre la estación du Nord: «Todavía se evita aquí completamente el lujo de la sobreabundancia de espacio en las salas de espera, las entradas y los restaurantes, tal como aparece en 1880, que llevaba a formular el problema de la estación ferroviaria en términos de un palacio barroco sobredimensionado.» Giedion, *La arquitectura en Francia*, p. 31.

[F 2 a, 2]

«Allí donde el siglo XIX no se siente observado, se vuelve atrevido.» Giedion, *La arquitectura en Francia*, p. 33. Esta frase se confirma de hecho por la general contención que él mismo muestra. El arte anónimo de la ilustración, en las revistas familiares y en los libros infantiles, p. ej., es una prueba de ello.

[F 2 a, 3]

Las estaciones se llamaban antes «estaciones ferroviarias».

[F 2 a, 4]

Se piensa poder renovar el arte partiendo de las formas. Pero ¿no son las formas el verdadero misterio de la naturaleza, que se reserva premiar precisamente con ellas la solución correcta, objetiva y lógica de un problema planteado de un modo puramente objetivo? Cuando se inventó la rueda para que el movimiento rectilíneo sobre el suelo fuera continuo, ¿no hubiera podido decir alguien, con cierto derecho, que ahora resulta que para colinas es circular, que tiene forma de rueda? ¿No acaban por realizarse así todas las grandes conquistas en el terreno de las formas, como descubrimientos técnicos? Sólo ahora empezamos a adivinar las formas que, ocultas en las máquinas, resultan determinantes para nuestra época. «Hasta qué punto la antigua forma del medio de producción influye al principio en la nueva, lo muestra... del modo quizá más rotundo el ensayo de una locomotora anterior a las actuales, que tenía de hecho dos pies que se levantaban por turnos, como en un caballo. Sólo con el desarrollo sostenido de la mecánica y con la acumulación de experiencias prácticas, la forma puede quedar completamente determinada por el principio mecánico, emancipándose entonces totalmente de la concepción tradicional de la herramienta como forma orgánica, para manifestarse sin tapujos como máquina.» (En este sentido también son «formas orgánicas», p. ej., los apoyos y las cargas en la arquitectura.) La cita es de Marx, *Das Kapital* [*El capital*], I, Hamburgo, 1922, p. 347, nota.

[F 2 a, 5]

La Escuela de Bellos Artes convirtió a la arquitectura en una de las artes plásticas. «Eso le resultó nocivo. En el Barroco esta unidad había sido completa y se sobreentendía. A lo largo del siglo XIX, sin embargo, acabó resultando ambigua y falsa.» Sigfried Giedion, *La arquitectura en Francia*, (Leipzig/Berlin, 1928), p. 16. Esto no sólo ofrece un punto de vista muy importante sobre el Barroco, sino que muestra también que la arquitectura, históricamente, se separó desde muy pronto de los conceptos artísticos o, mejor dicho, que no toleró en absoluto la consideración de «arte» que el siglo XIX, en el fondo sin mayor justificación, impuso en un grado hasta entonces inaudito a los productos del trabajo intelectual.

[F 3, 1]

El polvoriento espejismo del invernadero, la turbia perspectiva de la estación, con el pequeño altar de la fortuna en la intersección de las vías, todo ello se pudre bajo falsas construcciones, prematuro cristal, prematuro hierro. Pues en el primer tercio del pasado siglo nadie sabía aún cómo había que construir con cristal y hierro. Pero desde hace tiempo lo resolvieron los hangares y los silos. Ahora ocurre con el material humano en el interior lo que ocurre con el material de construcción de los pasajes. Los proxenetes son las naturalezas férreas de esta calle, y sus frágiles cristales las prostitutas. [F 3, 2]

«La nueva "arquitectura" tiene su origen en el momento en que se desarrolla la industria en torno a 1830, en el momento en que se pasa de los grandes procesos productivos artesanales a la producción industrial.» Giedion, *La arquitectura en Francia*, (Leipzig/Berlin, 1928), p. 2.

[F 3, 3]

Un rotundo ejemplo de la magnitud que puede alcanzar el poder simbólico natural de las innovaciones técnicas son los «carriles del tren», junto con el particularísimo e inconfundible mundo onírico que se les asocia. Pero el tema sólo queda completamente iluminado cuando se conoce la amarga polémica emprendida en los años treinta contra los ralles. A. Gordon, *A treatise in elementary locomotion* [*Tratado de locomoción elemental*], por ejemplo, quiso que el carro de vapor —como se decía entonces— marchara por caminos de granito. Se creía que no era posible producir suficiente hierro como para construir las líneas férreas proyectadas, que hasta entonces sólo se habían limitado a proyectos de muy pequeña escala. [F 3, 4]

Se debe tener en cuenta que las soberbias vistas de las ciudades desde las nuevas construcciones en hierro —Giedion, *La arquitectura en Francia*, (Leipzig/Berlin, 1928), ofrece en las ilustraciones 61-63 destacados ejemplos en relación con el Pont Transbordeur de Marsella— fueron durante mucho tiempo patrimonio exclusivo de los trabajadores y de los ingenieros. ■ Martiempo patrimonio exclusivo de los trabajadores y de los ingenieros. ■ En efecto, ¿quiénes sino el ingeniero y el proletario subieron por entonces los únicos peldaños que daban a conocer lo nuevo y decisivo —el sentido espacial de estas construcciones—? [F 3, 5]

En 1791 aparece en Francia la denominación de «ingeniero» para los oficiales expertos en el arte de los asedios y de las fortificaciones. «Y por la misma época, y en la misma nación, empezó a manifestarse conscientemente la oposición entre "construcción" y "arquitectura", seguida de enfrentamientos personales. El pasado en su totalidad no la conocía... Pero en los numerosos tratados de estética que acompañaron al arte francés en su vuelta a cuernos reglamentados tras los disturbios de la Revolución... los "constructores" aparecieron enfrentados a los "decoradores", planteándose enseguida la cuestión de si acaso también los "ingenieros", en cuanto aliados suyos, no deberían ocupar un lugar propio en la sociedad, junto con ellos.» A. G. Meyer, *Eisenbauten* [*Construcciones en hierro*], Esslingen, 1907, p. 3.

[F 3, 6]

«La técnica de la arquitectura en piedra es la estereotomía, la de la arquitectura en madera la tectónica. ¿Qué tiene en común la construcción en hierro con ambas? Alfred Gotthold Meyer, *Construcciones en hierro*, Esslingen, 1907, p. 5. «En la piedra adivinamos el espíritu natural de la masa. Para nosotros, el hierro es sólo resistencia y tenacidad, artificialmente comprimidas.» *Ibid.*, p. 9. «El hierro es cuarenta veces más resistente que la piedra, diez veces superior a la madera, y tiene frente a la primera cuatro veces más peso específico, frente a la segunda sólo ocho. Por eso, un bloque de hierro, en comparación con un bloque de piedra del mismo volumen, posee una fuerza de tracción cuarenta veces mayor, con sólo cuatro veces más peso.» *Ibid.*, p. 11.

[F 3, 7]

«Este material ya experimentó en sus primeros cien años varias transformaciones esenciales —hierro colado, hierro batido, hierro fundido—, de modo que el ingeniero actual dispone de un material de construcción completamente distinto al de hace unos cincuenta años... Desde un punto de vista histórico, constituyen "fermentos" de una inquietante versatilidad. Ningún material de construcción ofrece algo que ni siquiera se le parezca. Estamos al

comienzo de un incesante desarrollo que discurre con enorme rapidez... Los... condonamientos del material... desaparecen para ofrecernos en su lugar "posibilidades ilimitadas". A. G. Meyer, *Construcciones en hierro*, p. 11. «El hierro como material de construcción revolucionario» [F 3 a, 1]

La visión que de ello, entretanto, tenía la conciencia vulgar, aparece de un modo tosco pero representativo en la afirmación de un periodista contemporáneo de que llegará el día en que la posteridad reconozca «que en el siglo XIX volvió a florecer en su antigua pureza la arquitectura griega clásica». *Europe (Europa)*, II, Stuttgart/Leipzig, 1837, p. 207. [F 3 a, 2]

Las estaciones como «lugares artísticos». «Si Wiertz hubiera tenido a su disposición... los monumentos públicos de la civilización moderna: estaciones de ferrocarril, cámaras legislativas, salas de universidad, mercados, ayuntamientos... ¿quién podría decir qué nuevo mundo, vivo, dramático, pintoresco habría sido arrojado al lienzo?» A. J. Wiertz, *Œuvres littéraires (Obras literarias)*, París, 1870, pp. 525-526. [F 3 a, 3]

Para apreciar cuánto absolutismo técnico está a la base de la construcción en hierro, simplemente por el material empleado, hay que tener presente su enfrentamiento a todas las ideas tradicionales sobre el valor y la utilidad de los materiales de construcción. «El hierro despertó cierta desconfianza, precisamente porque la naturaleza no lo ofrecía de modo directo, sino que tenía que ser obtenido artificialmente. Este es sólo un caso concreto de aquel sentir general del Renacimiento que expresó en una ocasión Leon Battista Alberti (*De re aedificatoria*, París, 1512, fol. XLIV): "Nam est quidam cuiusque corporis pars indissolubiliior, quae a natura concreta et cuncta est, quam quae hominum manu et arte conjuncta atque, compacta est". A. G. Meyer, *Construcciones en hierro*, Esslingen, 1907, p. 14. [F 3 a, 4]

Valdría la pena preguntarse —y parece que la respuesta sería negativa— si los requisitos técnicos de la arquitectura (así como del resto de las artes) también determinaron antaño en tan alto grado las formas y el estilo, determinación que parece ser el signo distintivo de todas las producciones contemporáneas. Se puede ver ya claramente en el hierro como material, y quizá desde el principio. Pues las «formas básicas en las que aparece el hierro como material de construcción, son ya... en sí mismas de un nuevo tipo, al menos en parte, en cuanto piezas sueltas. Y su peculiaridad es de modo particular resultado y expresión de las propiedades naturales del material de construcción, porque hasta la última de estas piezas se desarrolla técnica y científicamente para aplicarse a estas formas. El proceso de elaboración mediante el que la materia prima se transforma en material útil de construcción, comienza en el caso del hierro en un estadio mucho más temprano que en el resto de los materiales de construcción empleados hasta ahora. Entre la materia y el material impera aquí justificadamente una relación distinta a la que hay entre la piedra y el sillar, el barro y el ladrillo, la madera y la viga.

material de construcción y forma constructiva son en el hierro, en cierto modo, más homogéneos». A. G. Meyer, *Construcciones en hierro*, Esslingen, 1907, p. 23. [F 3 a, 5]

1840-1844: «La construcción de las fortificaciones, inspirada por Thiers... que pensaba que los ferrocarriles no se pondrían nunca en marcha, hizo que se construyeran puentes en París en el momento en que hubieran sido precisas estaciones». Dubouché d'Espezel, *Histoire de Paris (Historia de París)*, París, 1926, p. 386. [F 3 a, 6]

«Ya desde el siglo XV, este vidrio casi sin color que se utiliza para las ventanas domina también en la casa. Todo el desarrollo del espacio interior sigue la consigna: "más luz". — En el siglo XVII esto lleva a ventanales que en Holanda llegan a ocupar por término medio más o menos la mitad de la superficie del muro, incluso en las casas burguesas... / La cantidad de luz así conseguida tuvo... que acabar por ser indeseable. En las habitaciones, las cortinas fueron un remedio que pronto resultó funesto por el desmedido celo de la tapicería... / El desarrollo del espacio mediante el cristal y el hierro llegó a un punto muerto. / Pero entonces le insufló nueva vida algo que había sido insignificante. / Se trataba, otra vez, de una "casa" que debía ofrecer refugio a "los que necesitaban protección", pero no se trataba de una casa para animales ni para la divinidad, y tanto menos para la llama del hogar o como objeto de una posesión muerta, sino de una casa para las plantas. / El origen de toda la moderna arquitectura de hierro y cristal es el invernadero». A. G. Meyer, *Construcciones en hierro*, (Esslingen, 1907), p. 55. ■ La luz en los pasajes ■ Espejos ■ El pasaje es el emblema del mundo que dibuja Proust. Es curioso que, al igual que este mundo, permanezca en su origen atrapado en la existencia vegetal. [F 4, 1]

Sobre el Palacio de Cristal de 1851 (:) «Entre todas las grandezas de la obra, el pabellón central abovedado es lo más grande —en ese sentido... Sólo que tampoco aquí nos habla en primer lugar un arquitecto modelador del espacio, sino un jardinero... Esto es válido incluso literalmente, porque el motivo principal de esta elevación del pabellón central era que en su solar en el Hyde Park se hallaban unos olmos espléndidos que ni los londinenses ni el mismo Paxton querían talar. Al incluirlos en su inmenso edificio de cristal, como antes hizo en Chatsworth con las plantas tropicales, confirió a su edificio, de una manera casi inconsciente, un valor arquitectónico mucho mayor». A. G. Meyer, *Construcciones en hierro*, Esslingen, 1907, p. 62. [F 4, 2]

Como arquitecto enfrentado a ingenieros y constructores, Viel publicó su áspere y amplia polémica contra el cálculo de estructuras metálicas bajo el título: *De l'impuissance des mathématiques pour assurer la solidité des bâtiments (De la incapacidad de las matemáticas para garantizar la estabilidad de los edificios)*, París, 1805. [F 4, 3]

De los pasajes, en particular en cuanto construcciones de hierro, se puede decir: «El componente más esencial... es su cubierta. Incluso la raíz misma del término "balle" se deriva de ahí. Es una estructura sobre el espacio, y

no a su alrededor; las paredes laterales están, por decirlo así, "ocultas". Precisamente esto último se aplica en especial a los pasajes, cuyas paredes sólo secundariamente funcionan como paredes de *balle*, pues en primer lugar cumplen la función de muros o fachadas de las casas. La cita es de A. G. Meyer, *Construcciones en hierro*, (Esslingen, 1907), p. 69.

[F 4 a, 1]

El pasaje en cuanto construcción en hierro permanece en el umbral de la gran superficie. Es ésta la razón decisiva de lo "pasado de moda" de este aspecto. Ocupa así una posición híbrida bastante análoga a la de la iglesia barroca: "*balles*" abovedados que sólo albergan capillas como extensión de su propio espacio, más ancho que nunca. Pero en este *balle* barroco domina también el impulso "hacia arriba", el éxtasis vertical, tal como se proclama jubilosamente desde las pinturas del techo. En la medida en que el espacio de las iglesias quiere ser algo más que un espacio de reunión, en tanto que ha de albergar el pensamiento de lo eterno, el interior, indiviso, sólo habrá de satisfacerle si la altura sobrepuja a la anchura». A. G. Meyer, *Construcciones en hierro*, Esslingen, 1907, p. 74. Dándole ahora la vuelta, se puede decir que en esta sucesión de mercancías que es el pasaje perdura algo sagrado, un resto de la nave eclesial. Desde un punto de vista funcional, está ya en el terreno de la gran superficie, pero arquitectónicamente permanece aún en el del antiguo *balle*.

[F 4 a, 2]

La Galería de las Máquinas, de 1889, fue demolida en 1910 por sadismo artístico.

[F 4 a, 3]

Constitución histórica de la gran superficie: «El Palais Royal francés toma la "galería" del palacio italiano del primer Renacimiento, la cual, como en la "galería de Apolo" del Louvre y en la "Galería de los Espejos" de Versalles, se convierte en el símbolo mismo de la majestad... / Su nueva marcha triunfal en el siglo XIX se reinicia, ante todo bajo el signo de la pura utilidad, con los *balles* de almacenes, mercados, talleres y fábricas; son las estaciones ferroviarias, y sobre todo las exposiciones, las que la elevan a cimas artísticas. La necesidad de una superficie sin divisiones siempre es tan grande en ellas, que los abovedamientos de piedra y las cubiertas de madera apenas pueden satisfacerla. En el gótico los muros crecen hasta fundirse con la cubierta; en los *balles* de hierro del tipo... del *balle* de las Máquinas en París, la cubierta se prolonga sin interrupción alguna sobre el muro». A. G. Meyer, *Construcciones en hierro*, Esslingen, 1907, pp. 74-75.

[F 4 a, 4]

Nunca antes tuvo tanta importancia la escala de «lo más pequeño». También de lo más pequeño de un conjunto, lo «poco». Son escalas que ya habían alcanzado validez en las construcciones de la técnica y de la arquitectura mucho antes de que la literatura adoptase el ademán de adaptarse a ellas. En el fondo se trata de la más temprana manifestación del principio del montaje. Sobre la construcción de la torre Eiffel: «Enmudece aquí por consiguiente la capacidad plástica en favor de una inmensa tensión de energía espiritual, que condensa la energía inorgánica del material en las formas más pequeñas y efectivas, uniéndolas unas con otras del modo más efectivo...»

Cada una de las 12.000 piezas de metal está hecha con una precisión milimétrica, cada uno de los dos millones y medio de remaches... En esta fábrica no sonaba golpe alguno de maza que hubiera de arrancar la forma a la piedra; dominaba allí el pensamiento sobre la fuerza muscular, delegada en seguros caballetes y grúas». A. G. Meyer, *Construcciones en hierro*, Esslingen, 1907, p. 93. ■ Precursores ■

[F 4 a, 2]

«Haussmann no supo tener lo que podría llamarse una política de las estaciones... A pesar de unas palabras del emperador que había bautizado las estaciones como las nuevas puertas de París, el desarrollo continuo de los ferrocarriles sorprendió a todo el mundo, superó las previsiones... no se supo salir de un empirismo sólo atento al día a día». Dubech-D'Espezel, *Historia de París*, París, 1926, p. 419.

[F 4 a, 3]

Torre Eiffel. «Saludada al principio con una protesta unánime, ha seguido siendo igual de fea, pero ha sido útil para el estudio de la telegrafía sin hilos... Se ha dicho que esta Exposición había marcado el triunfo de la construcción en hierro. Más justo sería decir que ella ha marcado su fracaso». Dubech-D'Espezel, *Historia de París*, pp. 461-462.

[F 4 a, 4]

«Hacia 1878 se creyó encontrar la salvación en la arquitectura de hierro: las aspiraciones verticales, como habla M. Salomon Reinach, el predominio de los vacíos y la ligereza del armazón aparente hicieron esperar que naciera un estilo en donde reviviera lo esencial del genio gótico, rejuvenecido gracias a un espíritu y a los nuevos materiales». Dubech-D'Espezel, *Historia de París*, p. 464.

[F 4 a, 5]

Béranger: «El único reproche que hace al régimen de Luis Felipe es haber metido a la República en un caldeado invernadero». Franz Diederich, «Victor Hugo», *Die Neue Zeit* XX, 1, Stuttgart, p. 648.

[F 4 a, 6]

«El camino que va de la primera locomotora estilo imperio hasta la forma completamente objetiva que tiene hoy, caracteriza todo un desarrollo». Joseph Aug. Lux, «Maschinenästhetik» [«Estética de las máquinas»], *Die Neue Zeit* XXVII, 2 (1909), Stuttgart, p. 439.

[F 4 a, 7]

«Los hombres de mayor sensibilidad y sentido artístico han lanzado desde el altar del arte maldición tras maldición sobre los ingenieros de construcción. Basta pensar en Ruskin». A. G. Meyer, *Construcciones en hierro*, Esslingen, 1907, p. 3.

[F 5, 1]

En torno a la concepción artística del Imperio. Sobre Daumier: «Era un completo entusiasta de la estimulación muscular... su lápiz celebra incansablemente la tensión y actividad de los músculos... Pero el público con el que soñaba tenía otras proporciones distintas a las de esta sociedad... indigna y mezquina. Daumier suspiraba por un entorno social que, de modo semejante a la antigua Grecia, ofreciera a los hombres una base sobre la que pudieran alzarse, como sobre un pedestal, en su enérgica belleza... Al contemplar al burgués bajo el punto de vista de tales presupuestos... no pudo menos que originarse una grotesca desfiguración. De este modo, la caricatura de Daumier fue el resultado casi involuntario de una aspiración que se esforzó en vano por sintonizar con la opinión pública burguesa... En 1835, un atentado al rey del que se culpó a la prensa, ofreció... la oportunidad de... cor-

tar el atrevimiento de ésta. La caricatura política fue imposible... Por eso los dibujos sólo abogados que hizo en esa época... sobrepujan a todos los demás en fogosidad y densidad. El juzgado es ya el único lugar en el que se pueden desatar las luchas con toda la excitación. Los abogados son las únicas personas a las que concedió una acentuada mímica muscular, una pose dramática conforme a la profesión, una detallada fisonomía corporal. Fritz Th. Schulte, «Honoré Daumier», *Die Neue Zeit*, XXXII, 1, Stuttgart, pp. 833-835. [F 5 a, 2]

El fracaso en la construcción de *Les Halles* por Baltard, en 1853, se debe a la misma infeliz combinación de obra de fábrica y hierro que aparece en el primitivo proyecto del palacio de exposiciones de Londres en 1851, obra del francés Horeau. Los parisinos llamaron a la construcción de Baltard, que luego fue demolida, «le fort de la Halle». [F 5 a, 3]

Sobre el Palacio de Cristal con los olivos en su centro: «Debajo de estas bóvedas de vidrios, gracias a los toldos, a los ventiladores y a las fuentes surgentes se disfrutaba de un delicioso fresco. "Uno podría creerse, decía un visitante, debajo de las ondas de algunos ríos fabulosos, en el palacio de cristal de un hada o de una náyade"». A. Derr, *Essai historique (sur les expositions universelles de Paris)* [Ensayo histórico sobre las exposiciones universales de París], París, 1907, p. 40. [F 5 a, 4]

«Tras la clausura de la Exposición de Londres, en 1851, se preguntaron en Inglaterra en qué iba a convertirse el Cristal-Palace. Pero una cláusula inserta en el acta de concesión del terreno exigía... la demolición... del edificio: la opinión pública fue unánime al pedir la abrogación de aquella cláusula... Los periódicos estaban llenos de propuestas de todas clases, distinguiéndose muchas por su excentricidad. Un médico quiso hacer un hospital; otro, un establecimiento de baños... Alguien dio la idea de una biblioteca gigantesca. Un inglés, llevando al exceso la pasión por las flores, insistió en que todo el edificio se convirtiera en un parterre.» Francis Fuller adquirió el Palacio de Cristal, trasladándolo a Sydesham. A. S. de Doncourt, *Les expositions universelles (Les expositions universelles)*, Lille/París, (1889), p. 77. Cfr. F 6 a, 1. La Bolsa podía representarlo todo, el Palacio de Cristal podía usarse para todo. [F 5 a, 1]

«La ebanistería en hierros huecos... rivaliza, no sin ventaja, con la ebanistería en madera. Los mobiliarios en hierro hueco, pintados al horno... esmaltados de flores, o en imitación de madera con incrustaciones, son galanos y bien preparados a la manera de las partes altas de las puertas de Boucher.» Édouard Foucaud, *Paris inventeur. Physiologie de l'industrie française* [París inventor. Fisiología de la industria francesa], París, 1844, pp. 92-93. [F 5 a, 2]

La plaza situada frente a la estación du Nord se llamó en 1860 plaza de Roubaix. [F 5 a, 3]

En los grabados de la época, los caballos cruzan apresuradamente las plazas frente a las estaciones ferroviarias; llegan diligencias entre nubes de polvo. [F 5 a, 4]

Título de un grabado de madera que representa un catafco en la estación du Nord: «Últimos honores rendidos a Meyerbeer en París en la estación de ferrocarril del norte». [F 5 a, 5]

Espacios de fábrica con galerías altas y escaleras de caracol de hierro en el interior. Los primeros folletos y carteles de propaganda gustan de representar en sección, como una casa de muñecas, los espacios dedicados a la fabricación y a la venta, que a menudo se encuentran en el mismo edificio. Así en un folleto de Chassagnes Pinet de 1865. No es raro ver estudios como los de los fotógrafos, con estores móviles en la claraboya. *S(olo) d(e) los E(stampas)*. [F 5 a, 6]

La torre Eiffel: «Es significativo que la más famosa construcción de nuestro tiempo, en medio de todo su gigantismo... cause el efecto de una figurilla de porcelana. Ello se debe... a que la baja sensibilidad artística de la época sólo era capaz de pensar en el espíritu de la pintura de género y de la técnica de filigrana». Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit* [Historia de la cultura contemporánea], III, München, 1931, p. 363. [F 5 a, 7]

«Michel Chevalier puso en poema sus sueños sobre el nuevo templo;
"Te dejaré ver mi templo, dijo el señor Dios

.....
Las columnas del templo

Eran conjuntas

De columnas huecos de hierro fundido

Eso era el órgano del nuevo templo

.....
El amazon era de hierro, de acero de fundición

De cobre y de bronce

El arquitecto había colocado sobre las columnas

Algo así como un instrumento de cuerda sobre un instrumento de viento

.....
El templo también proporcionaba a cada instante del día

Sonidos de una nueva armonía

La flecha se elevaba como un pararrayos

Iba en las nubes

A buscar la fuerza eléctrica

La tormenta la hinchaba de vida y de tensión

.....
En la cima de los minaretes

El telégrafo agitaba sus brazos

Y en cualquier parte le daba

Buenas noticias al pueblo".»

Henry-René D'Allemagne, *Les Saint-Simoniens 1827-1837* [Los sansimonianos. 1827-1837], París, 1930, p. 308. [F 6, 1]

El «rompecabezas chino», que aparece en el Imperio, delata el progresivo despertar del sentido que tiene el siglo para la construcción. Las tareas que se proponen en aquellas hojas modelo como partes esgrafiadas de una representación paisajística, arquitectónica o figurativa, son una primera intuición del principio cubista en la plástica. (Comprobar si en una representación alegórica de la *S(olo) d(e) los E(stampas)* el rompecabezas sustituye al caleidoscopio, o es al revés.) (Cfr. ilustración 5.) [F 6, 2]

París a vista de pájaro -Notre-Dame de Paris, I, 3^{er} libro- concluye su panorama sobre la historia arquitectónica de la ciudad con una caracterización del presente que culmina en la descripción del bajo valor arquitectónico de la Bolsa. La importancia del capítulo queda subrayada por la nota añadida a la edición definitiva (1832), en la que el autor dice: «el autor desarrolla en uno de estos capítulos, acerca de la decadencia actual de la arquitectura y acerca de la muerte, según él actualmente casi inevitable, de este arte-rey, una opinión desgraciadamente muy arraigada en él y muy reflexiva». Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Roman [Obras completas. Novela], 3, París, 1880, p. 5.

[F 6, 3]

Antes de haberse decidido por el Palacio de la Industria, se aprobó un proyecto que preveía, siguiendo el modelo del Palacio de Cristal, cubrir una parte de los Campos Elíseos, incluyendo los árboles.

[F 6, 4]

Victor Hugo en *Notre-Dame de Paris* sobre la Bolsa: «Si la regla es que la arquitectura de un edificio esté adaptada a su destino... uno no podría maravillarse suficientemente de un monumento que puede ser indistintamente un palacio de rey, y una cámara de los comunes, un ayuntamiento, un colegio, un picadero, una academia, un depósito, un tribunal, un museo, un cuartel, un sepulcro, un templo, un teatro. Mientras tanto es una Bolsa... Es Bolsa en Francia, como hubiera sido templo en Grecia... Tenemos esa columna que circunda el monumento, bajo la cual, en los grandes días de solemnidad religiosa, puede desarrollarse majestuosamente la teoría de los agentes de cambio y de los corredores de comercio. Allí hay sin ninguna duda soberbios monumentos. Juntamos muchas bellas calles, divertidas y variadas, como la calle Rivoli, y no desespero de que París, visto desde un globo, no presente un día... la riqueza de líneas... la diversidad de aspectos, un no sé qué... inesperado por lo bello, que caracteriza a un tablero». Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Roman [Obras completas. Novela], 3, París, 1880, pp. 206-207 (*Notre-Dame de Paris*).

[F 6 a, 1]

Palacio de la Industria: «Estamos asombrados por la elegancia y la ligereza del amázon de hierro; el ingeniero... M. Baroulli dio pruebas de tanta habilidad como gusto. En cuanto a la cúpula de vidrio... su disposición carece de gracia, y la idea que recuerda... es... la de una campana inmensa. La industria estaba en un invernadero cálido... A cada lado de la puerta se habían situado dos soberbias locomotoras con sus tenderos». Este último montaje seguramente con motivo de la entrega final de premios el 15 de noviembre de 1855. Louis Enault, «Le palais de l'industrie» [«El palacio de la industria»] (*Paris et les Parisiens au xix^e siècle* [París y los parisinos en el siglo XIX], París, 1856, pp. 313 y 315).

[F 6 a, 2]

Extractos de Charles-François Viel, *De la incapacidad de las matemáticas para garantizar la estabilidad de los edificios*, París, 1805: Viel distingue entre la disposición y la construcción, reprocha a los jóvenes arquitectos, ante todo, sus deficientes conocimientos de la primera. Responsable de ello es para él «la nueva dirección que la instrucción pública de este arte ha experimentado en medio de nuestros tormentos políticos» (p. 9). «En cuanto a los geómetras que ejercen la arquitectura, en lo que respecta a la invención y a la construcción, prueban la nulidad de las matemáticas para la ordenación, y su impotencia para la solidez de los edificios.» (p. 10.) «Los matemáticos... pretenden haber... reunido la audacia con la solidez. Sólo bajo el imperio del álgebra esas dos palabras pueden encontrarse.» (p. 25. Comprobar si esta

frase es irónica o para él el álgebra se contraponía a la matemática.) El autor critica los puentes del Louvre y de la Cité (ambos de 1803) siguiendo los principios de Leon Battista Alberti.

[F 6 a, 3]

Según Viel, hacia 1730 se levantaron los primeros puentes siguiendo principios constructivos.

[F 7, 1]

En 1855 se construye a un ritmo vivo -para poder inaugurar la exposición universal- el Hôtel du Louvre. «Por primera vez los empresarios habían recurrido a la luz eléctrica con el fin de doblar la labor del día; se habían producido retrasos inopinados; se salía de la famosa huelga de los carpinteros, que mató el maderaje en París; también el Louvre ofrece la particularidad bastante rara de casar en su estructura los paneles de madera de las viejas cosas con las planchas de hierro de las construcciones modernas.» V^o G. d'Avenel, «Le mécanisme de la vie moderne. I. les grands magasins» [«El mecanismo de la vida moderna. I. Los grandes almacenes»] (*Revue des deux mondes*, 15 de julio de 1894, p. 340).

[F 7, 2]

«Los vagones de los trenes tienen al principio el aspecto de las diligencias, los autobuses el de los ómnibus, los faros eléctricos el de los arañas de gas y el de las lámparas de petróleo.» Léon Pierre-Quint, «Signification du cinéma» [«Significado del cine»] (*L'art cinématographique* [El arte cinematográfico], II, París, 1927, p. 7).

[F 7, 3]

Sobre la hegemonía de Schinkel: «La parte de la construcción que se asienta en el lugar, los cimientos, que son la verdadera sede de la invención... aparecen como un vehículo. Conducen hasta allí ideales arquitectónicos que sólo son "practicables" de esa manera.» Carl Linfert, «Vom Ursprung großer Baugedanken» [«El origen de las grandes ideas arquitectónicas»] (*Frankfurter Zeitung*, 9 de enero de 1936).

[F 7, 4]

Sobre la exposición universal de 1889: «Se puede decir de esta solemnidad que, por encima de todo, ha sido la glorificación del hierro... Después de haber aceptado dar, a los lectores del *Correspondant*, algunos resúmenes generales acerca de la industria, a propósito de la Exposición del Campo de Marte, hemos escogido como tema las Construcciones metálicas y los Ferrocarriles.» Albert de Lapparent, *El siglo del hierro*, París, 1890, pp. VII-VIII.

[F 7, 5]

Sobre el Palacio de Cristal: «El arquitecto Paxton y los empresarios Fox y Henderson habían resuelto sistemáticamente no emplear piezas de grandes dimensiones. Las más pesadas eran vigas ahuecadas en fundición, de 8 metros de longitud, de las que ninguna sobrepasaba el peso de una tonelada... El principal mérito consistió en la economía... Por otro lado, la ejecución había sido notablemente rápida, todas las piezas eran de las que las fábricas podían entregar en breve plazo.» Albert de Lapparent, *El siglo del hierro*, París, 1890, p. 59.

[F 7, 6]

Lapparent distingue dos clases de construcciones en hierro: las construcciones en hierro con revestimiento de piedra y las auténticas construcciones en hierro. Entre las primeras cita las siguientes. «Labrousse... en 1868... entregaba al público la sala de trabajo de la Biblioteca Nacional... Es difícil imaginar nada más satisfactorio ni más armonioso que esta sala de 1.156 metros cua-

drados, con sus nueve cúpulas adosadas, reposando, mediante arcos de hierro en cruzero, sobre cincis ligeras columnas de fundición, de las cuales doce estaban aplicadas contra los muros, mientras que cuatro completamente aisladas cargan sobre el suelo mediante pedestales del mismo metal. Albert de Lapparent, *El siglo del hierro*, París, 1890, pp. 56-57.

[F 7 a, 1]

El ingeniero Alexis Barault, que construyó junto con Viel el Palacio de la Industria de 1889, era hermano de Émile Barault.

[F 7 a, 2]

De 1779 es el primer puente de hierro colado (por Coalbrookdale); en 1788 la sociedad inglesa de las artes distingue a su constructor con la medalla de oro. «Así como, por otra parte, fue en 1790 cuando el arquitecto Louis terminó en París el armazón de hierro forjado del Théâtre-Français, está permitido verdaderamente decir que el Centenario de las construcciones en metal coincide casi exactamente con el de la Revolución francesa.» Albert de Lapparent, *El siglo del hierro*, París, 1890, pp. 11-12.

[F 7 a, 3]

París 1822, una huelga de la construcción en madera.

[F 7 a, 4]

Una litografía sobre el rompecabezas chino: *El triunfo del Caleidoscopio, o la Tumba del Juego Chino*. Un chino tumbado con un rompecabezas. Sobre él ha puesto un pie una figura femenina. En una mano lleva un caleidoscopio, en la otra un papel o una cinta con figuras de caleidoscopio, 5(ola) d(e) las E(stampas) (fechado en 1818) (Cfr. ilustración 6.)

[F 7 a, 5]

«La cabeza gira y el corazón se encoge cuando, por primera vez, se recorren esas casas de hadas, donde el hierro y el cobre relumbrantes, pulidos, parecen valerse por sí mismos, tienen el aire de pensar, de querer, mientras que el hombre pálido y débil es el humilde servidor de esos gigantes de acero.» J. Michelet, *Le peuple* [El pueblo], París, 1846, p. 82. El autor no tiene en ningún momento la preponderancia de la producción industrial. Parece más bien el portavoz del individualismo del consumidor: «Ahora cada hombre... quiere ser él mismo; por consiguiente debe hacer menos caso de los productos fabricados en serie, sin individualidad que responda a la suya», loc. cit., p. 78.

[F 7 a, 6]

«Violette-le-Duc (1814-1879) muestra que los arquitectos de la Edad Media fueron también sorprendentes ingenieros y arquitectos.» Amédée Ozonant, «La peinture murale» [La pintura mural] (*Encyclopédie française*, XVI, *Arts et littératures dans la société contemporaine* [Enciclopedia francesa, XVI, *Artes y literaturas en la sociedad contemporánea*], t. p. 70, 3).

[F 8, 1]

Protesta contra la torre Eiffel: «Nosotros, escritores, pintores, escultores, arquitectos, venimos... a protestar... en nombre del arte y de la historia francesa, amenazados, contra la erección en pleno corazón de nuestra capital de la inútil y monstruosa Torre Eiffel... que aplasta con su bárbara masa Notre-Dame, la Sainte-Chapelle, la torre Saint-Jacques, todos esos monumentos hominados, todas nuestras arquitecturas pisoteadas». Cit. en Louis Chéronnet, «Les trois grand-mères de l'exposition» [Las tres abuelas de la exposición] (*Vendredi*, 30 de abril de 1937).

[F 8, 2]

En la «Harmoniechallie» de Musard, en el bulevar de Montmartre, al parecer crecieron algunos árboles.

[F 8, 3]

«Fue en 1783, en la construcción del Théâtre-Français, cuando fue empleada el hierro por primera vez en gran cantidad por el arquitecto Louis. Nunca tal vez se llevó a cabo un trabajo tan audaz. Cuando en 1900 se reconstruyó el teatro después de su incendio, para la misma cubierta se usó un peso de hierro cien veces superior al que usó el arquitecto Louis. La construcción en hierro ha dado una serie de edificios de los que la Sala de Lectura de la Biblioteca Nacional de Labrousse es el primero y uno de los mejores ejemplos... Pero el hierro necesita un mantenimiento costoso... La Exposición de 1889 fue el aparente triunfo del hierro...; en la Exposición de 1900, casi todas las alzadas de hierro estaban recubiertas de estuco.» *L'encyclopédie française* [La enciclopedia francesa], XVI, 16-68, 6-7 (Auguste Perret, «Les besoins collectifs et l'architecture» [Las necesidades colectivas y la arquitectura]).

[F 8, 4]

El triunfo del hierro al descubierto en la época de la pintura de género: «Se comprende que... debido al entusiasmo por la tecnología de las máquinas y por la fe en la solidez insuperable de sus materiales, se utilice por doquier el calificativo de "férreo" o "de hierro" cuando... se quiere evidenciar sensiblemente la fuerza y lo inquebrantable; férreas son las leyes de la naturaleza, al igual que más tarde "la marcha de los batallones obreros"; férrea es... la unificación del Reich... y de hierro... el canciller mismo». Dolf Sternberger, *Panorama*, Hamburgo, 1938, p. 31.

[F 8, 5]

El balcón de hierro. «En su forma más estricta, el edificio posee una fachada completamente lisa... La articulación sólo se consigue mediante la puerta y las ventanas. La ventana francesa es sin excepción, incluso en los edificios más humildes, *porte-fenêtre*, prolongándose hasta el suelo... Esto hace necesaria la reja, que en los edificios más humildes son simples barrotes de hierro, en los más ricos una obra de forja... Alcanzando un cierto punto, se vuelve adorno... Contribuye también a la articulación, subrayando... la línea inferior de las ventanas. Y cumple ambas funciones sin sobresalir del plano de la fachada. Dado el gran volumen de edificación propio del edificio moderno, que posee una gran anchura, esta disposición no satisface a los arquitectos. Su lógica exigía encontrar expresión para la tendencia siempre creciente hacia la horizontalidad de las cosas... Y encontraron el modo de hacerlo retomando el enrejado tradicional. Pusieron en una o dos plantas un balcón ocupando todo el ancho de la fachada, muy característico por el color negro de su enrejado, que causa un efecto imponente. Estos balcones... se hicieron siempre muy estrechos hasta el final de este período arquitectónico, y si con ellos se suprime la austeridad de la superficie, lo que se podría llamar el relieve de la fachada sigue siendo muy escaso y no consigue eliminar—al igual que ocurre con el ornamento plástico, también muy plano—el efecto del muro. Cuando los edificios son contiguos, estos balcones de rejera se unen entre sí subrayando la impresión de la fachada que da a la calle, que por otra parte se acentúa, porque incluso en los pisos superiores que se emplean como oficinas, no... se fijan letreros, sino que se aprovechan las tradicionales letras doradas en *antiqua* que, bien distribuidas entre la rejera, producen cierto efecto decorativo.» Fritz Stahl, *Paris* [París], Berlín, (1929), pp. 18-19.

[F 8 a]

G

[EXPOSICIONES, PUBLICIDAD, GRANDVILLE]

«Si, cuando el mundo entero, de París hasta China,
Oh divino Saint-Simon, prolese tu doctrina,
La edad de oro renacerá con todo su esplendor,
Los ríos harán rodar té y chocolate;
Los corderos asados brincarán en la llanura,
Y los lucios poco hechos nadarán en el Sena;
Las espinacas vendrán al mundo guisadas,
Con mendrugos fritos triturados alrededor;
Los árboles producirán manzanas en compota,
Y se recolectarán carricoches y botas;
Se nadará en vino, lloverán pollos,
Y del cielo caerán los patos con nabos.»

Ferdinand Langlé y Emile Vanderbuch, *Louis-Branze y el sanimoniano. Parodia de Luis XI* [Teatro del Palais-Royal, 27 de febrero de 1832], cit. en Theodore Muret, *L'histoire par le théâtre. 1789-1851* [La historia a través del teatro. 1789-1851], III, París, 1865, p. 191.

«Música como la que se oye en el piano de cola del anillo de Saturno.»

Hector Berlioz, *A travers chants* [A través de cantos]. Edición alemana autorizada de Richard Pohl, Leipzig, 1864, p. 104 (*Beethoven en el anillo de Saturno*).

Bajo la perspectiva europea, las cosas se veían así: en todas las manufacturas, desde la Edad Media hasta el comienzo del siglo XIX, el desarrollo de la

técnica fue mucho más lento que el del arte. El arte podía tomarse mucho tiempo para familiarizarse con los procedimientos técnicos. El cambio en este estado de cosas, que se inicia en 1800, le marcó un ritmo al arte, y cuanto más frenético se hizo este ritmo, tanto mayor fue la hegemonía de la moda en todos los terrenos. Llegamos así a la situación actual: se divisa la posibilidad de que el arte ya no encuentre tiempo para integrarse de algún modo en el proceso técnico. La publicidad es el ardid con el que los sueños se imponen a la industria.

[G 1, 1]

En los marcos de los cuadros que cuelgan del comedor se prepara la incursión de los anuncios de licores, del cacao van Houten, de las conservas Amieux. Se puede decir, naturalmente, que donde más perduró el confort de los comedores burgueses fue en los pequeños cafés, etc.; pero quizá también se puede decir que el espacio de los cafés, donde cada metro cuadrado y cada hora se pagan con más puntualidad que en un bloque de alquileres, surgió de éstos. La vivienda que se convirtió en café es un jeroglífico con el título: ¿dónde se esconde aquí el capital?

[G 1, 2]

La obra de Grandville son los libros sibilinos de la publicidad. Todo lo que aparece en ella bajo la forma primitiva de la broma, de la sátira, alcanza como publicidad su verdadero despliegue.

[G 1, 3]

Folleto de un comerciante textil parisino de los años treinta: «Señoras y señores / Les suplico que echen una indulgente mirada a las siguientes observaciones: el deseo que tengo de contribuir a su salvación eterna me lleva a dirigirlas. Permítanme atraer su atención hacia el estudio de las Sagradas Escrituras, así como hacia la extrema moderación de los precios que he sido el primero en introducir en mis artículos de géneros de punto, en mis algodones, etc. Calle Pavé-Saint-Sauveur, 13». Eduard Krolloff, *Schilderungen aus Paris* [Descripciones de París, II, Hamburgo, 1839, p. 57].

[G 1, 4]

Superposición y publicidad. «En el Palais Royal, entre las columnas del piso superior, acaba por llamarme la atención un cuadro al óleo, de tamaño natural, que representa con colores muy vivos a un general francés en uniforme de gala. Saco mi monóculo para observar de cerca el motivo histórico representado, y mi general está sentado en un sillón extendiendo un pie desnudo al callista arrodillado ante él, que le lima los callos.» J. F. Reichardt, *Vertraute Briefe aus Paris* [Cartas íntimas desde París, I, Hamburgo, 1805, p. 178].

[G 1, 5]

En 1861 apareció en los muros de Londres el primer cartel litográfico: mostraba la espalda de una mujer blanca que, muy ceñida en un chal, había alcanzado a toda prisa el último peldaño de una escalera y, volviendo a medias la cabeza, el dedo en los labios, entreabría una pesada puerta por donde se adivinaba el cielo estrellado. Así anunció Wilkie Collins su nuevo libro, una de las mejores novelas policíacas, *La mujer de blanco*. Cfr. Talmeyr, *La cité du sang* [La ciudad de la sangre], París, 1901, pp. 263-264.

[G 1, 6]

Es significativo que el *Jugendstil* fracasara en el interior, y por tanto también en la arquitectura, pero encontrara a menudo, como cartel, soluciones muy felices para la calle. Lo confirma por completo la aguda crítica de Behne: «El *Jugendstil* no fue en absoluto ridículo en sus intenciones originales. Quería una renovación, porque conocía bien las singulares contradicciones entre la imitación del arte renacentista y los nuevos métodos productivos, condicionados por las máquinas. Pero se fue haciendo ridículo por creer que podía solucionar las inmensas tensiones objetivas sobre el papel, o en el taller». ■ Interior ■ Adolf Behne, *Neues Wohnen – Neues Bauen* [La nueva vivienda – La nueva arquitectura], Leipzig, 1927, p. 15. Y es que, en conjunto, vale desde luego para el *Jugendstil* la ley del esfuerzo contraproducente. Pues la salida auténtica de una época tiene la estructura del despertar, lo cual se muestra también en que esa salida es gobernada enteramente por la astucia. Con astucia, no sin ella, es como logramos salir del ámbito de los sueños. Pero hay también una salida falsa; su signo es la violencia. Ella condenó desde el principio el *Jugendstil* al fracaso. ■ Estructura de los sueños ■

[G 1, 7]

Decisivo significado central de la publicidad: «No existen... buenos carteles, más que en el dominio de la futilidad, de la industria o de la revolución». Maurice Talmeyr, *La ciudad de la sangre*, París, 1901, p. 277. El mismo pensamiento con el que aquí, en la primera época, el burgués intuye la tendencia de la publicidad: «La moral, en suma, en el cartel, no está nunca donde está el arte, el arte no está nunca donde está la moral, y nada mejor determina el carácter del cartel». Talmeyr, *La ciudad de la sangre*, p. 275.

[G 1, 8]

Cómo determinados modos de representación, escenas típicas, etc., comienzan en el siglo XIX a «irisan» en la publicidad, y también en lo obscuro. El estilo nazareno, como también el de Mackart, tienen sus parientes litográficos, en negro o incluso en color, en el terreno de la gráfica obscena. Vi una lámina que a primera vista podría haber representado el baño de Sigfrido en la sangre del dragón: la verde soledad del bosque, el manto púrpura del héroe, la carne desnuda, la superficie del agua; era la complicadísima caricia de tres cuerpos, y se parecía a la portada de una revista juvenil barata. Ése es el lenguaje cromático de los carteles que florecieron en los pasajes. Cuando nos enteramos de que allí colgaron los retratos de famosas bailarinas de cancan como Rigolette y Frichette, tenemos que imaginarnoslos coloreados de esa manera. En los pasajes son posibles colores falsos; que los husos sean rojos y verdes no extraña a nadie. La madrastra de Blancanieves tenía uno, y cuando el huso no había surtido efecto, allí estaba la bella manzana para lograrlo, mitad roja mitad verde veneno, como los afilados husos. Por doquier desempeñan un papel los guantes de colores, pero sobre todo los largos y negros, de los que tantas, tras Yvette Guilbert, esperaron la dicha, ojalá se la traigan a Marga Lion. Y las medias forman, junto a la mesa de un mostrador, un etéreo puesto de carne.

[G 1 a, 1]

La poesía de los surrealistas maneja las palabras como nombres de firmas comerciales, y sus textos son en el fondo folletos publicitarios de empresas que aún no se han establecido. Hoy anidan en los nombres de las firmas comerciales las fantasías que antaño se creían acumuladas en el tesoro de los términos «poéticos».

[G 1 a, 3]

En 1867 un tapicero pega sus carteles en los pilares de los puentes.

[G 1 a, 3]

Hace muchos años vi en el suburbano un cartel que, si en este mundo las cosas fueran como debieran, habría encontrado admiradores, historiadores, exégetas y copistas tanto como cualquier gran poesía o cuadro. Y de hecho era ambas de estas cosas. Pero, como puede ocurrir a veces con las impresiones muy profundas e inesperadas, el *shock* fue tan violento, la impresión, si así puedo decirlo, me golpeó con tanta virulencia, que rompió el suelo de la conciencia, quedando largos años en algún lugar de la oscuridad, inhabitable. Sólo sabía que se refería a la «Sal Bullrich», y que el establecimiento original de este condimento era un pequeño sótano en la Flottwellstrasse, por donde pasé muchos años con la tentación de bajar y preguntar por el cartel. Entonces llegué una tarde gris de domingo a ese Moab nórdico (?) construido espectralmente como para este momento del día, con el que ya me había topado hace cuatro años cuando tuve que liquidar en la Lützowstrasse los derechos de aduana de una ciudad de porcelana china que me había hecho traer de Roma, pagando según el peso de sus edificios esmaltados. Esta vez, ciertas señales presagiaban ya de camino que iba a ser una tarde importante. Y fue así como acabó con la historia del descubrimiento de un pasaje, una historia demasiado berlinesa como para contarla en este espacio parisino de recuerdo. Pero antes me paré con mis dos bellas acompañantes delante de una modesta taberna con un mostrador animado por varios letreros. Uno de ellos era «Sal Bullrich». No contenía más que la palabra, pero alrededor del letrero se formó de pronto y sin esfuerzo ese paisaje desértico del primer cartel. Lo tenía otra vez. Éste era su aspecto: en el primer plano del desierto, avanzaba un coche de carga tirado por caballos. Estaba lleno de sacos con el nombre de «Sal Bullrich». Uno de esos sacos tenía un agujero, y por él se derramaba la sal, que había dejado ya un reguero en el suelo. Al fondo de este paisaje desértico, dos postes sostenían un gran letrero con las palabras «Es la mejor». ¿Y qué hacía el rastro de sal a lo largo del camino por el desierto? Formaba letras, que componían una palabra, la palabra «Sal Bullrich». ¿No era la armonía preestablecida de un Leibniz mero juego de niños frente a esta agudísima predestinación ensayada en el desierto? ¿Y no se escondía en este cartel una parábola de cosas que en esta vida terrestre aún nadie ha experimentado? ¿Una parábola de la cotidianidad de la utopía?

[G 1 a, 4]

Y así, la mencionada «Chausée d'Antin» anunció hace poco en metros sus nuevas adquisiciones. Unos dos millones de metros de *barège*, unos cinco millones de metros de *grénadine* y de *popeline*, y unos tres millones de

metros de otros géneros, en total cerca de once millones de metros de productos manufacturados. «Todos los ferrocarriles franceses», observó entonces el «Tintamarre» después de recomendar la «Chausée d'Antin» a sus lectoras como el «primer almacén del mundo» y también como el «más serio», «no llegan a sumar en conjunto diez mil kilómetros, o sea, diez millones de metros. Este solo almacén podría por tanto cubrir con su género, formando una carpa, todas las vías ferroviarias de Francia, lo que por otra parte sería muy agradable durante el calor veraniego». Tres o cuatro establecimientos parecidos airean cifras semejantes, de manera que, juntando todo el género, no sólo se podría cubrir... París con un gran alpende, sino todo el Departamento del Sena, «lo cual sería también muy agradable en caso de lluvia». ¿Cómo consiguieron los almacenes (esta pregunta le surge a uno espontáneamente) recibir y acumular tan enormes cantidades de mercancía? La respuesta es muy simple y además muy lógica, a saber: cada establecimiento es siempre más grande que el anterior.

Se escucha decir: «la ciudad de París, el mayor gran almacén de la capital», - «Las ciudades de Francia, el mayor gran almacén del Imperio», - «La Chausée d'Antin, el mayor gran almacén de Europa», - «La esquina de la Calle, el mayor gran almacén del mundo», - «Del mundo»: por tanto no hay en toda la tierra otro mayor; ese debería ser sin duda el límite. Pero no; aún faltan «los grandes almacenes del Louvre», y éstos se titulan «los mayores grandes almacenes del universo». ¡Del universo!, contando seguramente a Sirio, e incluso quizá a las «remotas estrellas dobles» que menciona Alexander von Humboldt en su «Kosmos».

Resulta aquí palmaria la relación entre Grandville y el anuncio comercial capitalista que se avecina.

Lebende Bilder aus dem modernen Paris [Estampas vivas del moderno París], 4 vols., II, Colonia, 1863-1866, pp. 292-294.

[G 2, 1]

«Pues bien, príncipes y Estados: haced acopio de riquezas, medios y fuerzas para volver a encender con fuerza unánime, a la manera de la iluminación de gas, volcanes hace mucho extinguidos, [de cuyos cráteres, aunque cubiertos de nieve, todavía brotan chorros de inflamable hidrógeno]; altas torres cilíndricas deberían conducir a las capas altas de la atmósfera las fuentes calientes de Europa, desde donde [sirviendo como calefactores de aire] se precipitarían hacia abajo en forma de cascada, cuidando minuciosamente de no mezclarlas antes de tiempo con las aguas refrigerantes. - Colocados en las cimas formando un semicírculo, los espejos artificiales cóncavos reflejarían los rayos solares, ayudando a multiplicar convenientemente su efecto térmico sobre la atmósfera.» F. v. Brandenburg, *Victoria! Eine neue Welt! / Freudevoller Ausruf in Bezug darauf, daß auf unserm Planeten, besonders auf der von uns bewohnten nördlichen Halbkugel eine totale Temperatur-Veränderung hinsichtlich der Vermehrung der atmosphärischen Wärme eingetreten ist* [Victoria! / ¡Un nuevo mundo! / Exhortación cordial acerca del hecho de que en nuestro planeta, sobre todo en el hemisferio norte que habitamos, se ha producido una variación completa de la temperatura, aumentando el calor atmosférico], segunda edición aumentada, Berlín, 1835, (pp. 4-5). ■ Gas ■

Esta fantasía de un enfermo mental ofrece, bajo el influjo del nuevo descubrimiento, un anuncio de la iluminación a gas al estilo cómico-cósmico de Grandville. Hay que analizar, sobre todo, la estrecha relación de la publicidad con lo cósmico.

[G 2, 4]

Exposiciones. «Todos los campos, y a menudo también, retrospectivamente, todas las épocas. Desde la agricultura, la minería, la industria, las máquinas —que se mostraban en acción—, hasta las materias primas y los materiales elaborados, el arte y el arte industrial. Se encuentra aquí la llamativa necesidad de una síntesis prematura, propia también del siglo XIX en otros terrenos: la obra de arte total. Junto a indudables razones utilitarias, quiso que surgiera la visión del cosmos humano en su nuevo movimiento.» Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich [La arquitectura en Francia]*, (Leipzig/Berlin, 1928), p. 37. Pero estas «síntesis prematuras» también expresan el intento de volver a clausurar una y otra vez el espacio de la existencia y del desarrollo. De impedir que «las clases se ventilen».

[G 2, 5]

Sobre la exposición de 1867, ordenada según principios estadísticos: «Rodear ese palacio, circular como el ecuador, es literalmente dar la vuelta alrededor del mundo, a ello han llegado todos los pueblos: los emigrantes viven en paz unos al lado de otros. Al igual que al principio de las cosas sobre el orbe de las aguas, el Espíritu divino planea sobre este orbe de hierro». *L'exposition universelle de 1867 illustrée, Publication internationale autorisée par la commission impériale [La exposición universal de 1867 ilustrada, Publicación internacional autorizada por la comisión imperial]*, tomo 2, p. 322 [Giedion, p. 41].

[G 2, 4]

Sobre la exposición de 1867. Sobre Offenbach. «Durante diez años, esta vena del autor cómico y esta inspiración embriagada del músico rivalizaron entre sí en fantasía y en hallazgos, para alcanzar en 1867, durante la duración de la exposición, su apogeo de hilaridad, la última expresión de su locura. El éxito, ya tan grande, de ese teatro, se convirtió entonces en delirio, algo de lo que nuestras pobres pequeñas victorias de hoy no pueden dar una idea. París, ese verano, sufrió una insolación.» Del discurso académico de Henri Lavedan, 31 de diciembre de 1899. Sucesión de Melhac.

[G 2 a, 1]

La publicidad se emancipa en el *Jugendstil*. Los carteles del *Jugendstil* son grandes, siempre figurativos, de colores refinados pero sin estridencias; muestran bailes, locales nocturnos, sesiones de cine; están creados para una vida donde todo rebosa, y que las sensuales curvas del *Jugendstil* expresaron incomparablemente. *Frankfurter Zeitung*, firmado F. L. *Sobre una exposición de carteles en Mannheim*, 1927 ■ Conciencia onírica ■

[G 2 a, 2]

La primera exposición de Londres reúne a todas las industrias del mundo. A raíz de ello, se fundó el museo de South Kensington. La segunda exposición, en 1862, también es en Londres. Con la exposición de Múnich de 1875, el Renacimiento alemán se pone de moda.

[G 2 a, 3]

Wiertz con motivo de una exposición universal: «Lo que en primer lugar choca no es lo que los hombres hacen hoy, sino lo que harán más adelante. / El genio humano comienza a fami-

liarizarse con la potencia de la materia». A. J. Wiertz, *Œuvres littéraires [Obras literarias]*, París, 1870, p. 374.

[G 2 a, 4]

Talmeyr llama al cartel «el arte de Gomorra» (*La ciudad de la sangre*, París, 1901, p. 286. ■ *Jugendstil* ■

[G 2 a, 5]

Las exposiciones de la industria como oculto esquema constructivo de los museos; el arte: productos industriales proyectados en el pasado. [G 2 a, 6]

Joseph Nash pintó para el rey de Inglaterra una serie de acuarelas que representan el Palacio de Cristal, en el que tuvo lugar la exposición de la industria de Londres de 1851, que es para lo que realmente se construyó este edificio. — ¡La primera exposición universal y el primer edificio monumental de cristal y hierro! Con asombro se ve en estas acuarelas el esfuerzo por dotar al colosal espacio interior de un aire de cuento oriental, y, junto a los puestos de mercancías que llenaban las arcadas, se ve (cómo) se extendían a través de las amplias galerías grupos monumentales de bronce, estatuas de mármol y surtidores. ■ Hierro ■ Interior ■

[G 2 a, 7]

El proyecto del Palacio de Cristal procede de Joseph Paxton, jardinero mayor del duque de Devonshire, para quien había construido en Chatsworth un *conservatory* (invernadero) de cristal y hierro. Su proyecto resultaba recomendable por ser seguro contra el fuego, por su diaphanidad, por la rapidez de su realización y por su bajo coste, triunfando sobre el del comité. El concurso convocado al efecto había quedado desierto.

[G 2 a, 8]

«¡Si, ¡viva la cerveza de Vienne! ¿Es originaria de la patria de la que se reclama? De veras que no lo sé. Pero lo que no puedo ignorar es que el establecimiento es elegante y cómodo; no es la cerveza de Strasbourg... de Bavière... Es la cerveza divina... clara como el pensamiento de un poeta, ligera como una golondrina, recia y cargada de alcohol como la pluma de un filósofo alemán. Se digiere como el agua pura y refresca como la ambrosía.» Anuncio para Fonta Bière de Vienne. Junto a la Nueva Ópera. Calle Halévy, 4. Evreux. 1866. *Almanach indicateur parisien [Estrenos, 1866. Almanaque indicador parisino]*, París, 1866, p. 13.

[G 2 a, 9]

«Además una nueva palabra, "el reclamo": — ¿hará fortuna? Nadar, *Quand j'étais photographe [Cuando era fotógrafo]*, París, (1900), p. 309.

[G 2 a, 10]

Entre la revolución de febrero y la insurrección de junio: «Todos los muros estaban cubiertos de carteles revolucionarios, que Alfred Delvaux volvió a imprimir en dos gruesos tomos unos años más tarde con el título de *Murales revolucionarios*, de modo que aún hoy se puede tener una impresión de esta notable literatura de cartel. No había palacio ni iglesia en el que no se vieran estos carteles. Nunca antes se había visto una cantidad tal de carteles en ciudad alguna. Incluso el Gobierno publicaba sus decretos y proclamaciones de este modo, mientras que miles de personas, mediante ellos, daban a conocer a sus conciudadanos sus opiniones sobre todo tipo de cuestiones. Conforme se acercaba la fecha de apertura de la Asamblea Nacional, más apasionado y radical era el lenguaje de los carte-

les... El número de vendedores callejeros aumentaba día a día: miles y miles de personas que no tenían otra cosa que hacer se dedicaron a vender periódicos». Sigmund Engländer, *Geschichte der französischen Arbeiter-Assoziationen* [Historia de las asociaciones obreras de Francia], II, Hamburgo, 1864, pp. 279-280. [G 3, 1]

«Una pequeña pieza teatral que aquí se representa comúnmente antes de una nueva obra: El arlequín cordelero. El cartel que anuncia la comedia se pega, en una escena realmente linda y cómica, en la vivienda de Colombia.» J. F. Reichardt, *Vertraute Briefe aus Paris* [Cartas íntimas desde París], I, Hamburgo, 1805, p. 457. [G 3, 2]

«Muchas casas parisinas parecen hoy decoradas al modo del traje del arlequín; es una suma de grandes trozos de papel verde, amarillo, [palabra ilegible], y rosa. Los que los pegan se disputan los muros, y llegan a las manos por una esquina. Lo más curioso es que todos estos carteles se tapan unos a otros diez veces al día.» Eduard Krolloff, *Schilderungen aus Paris* [Descripciones de París], II, Hamburgo, 1839, p. 57. [G 3, 3]

«Paul Simodin, nacido en 1814, trabaja en el teatro desde 1835, una actividad que complementa desde 1860 con la de la confitería. Sus resultados, que relucen en el gran escaparate de la calle de la pais, no seducen menos que las almendras garrapiñadas, los bombones, los panes de azúcar y los dulces que se ofrecen al público en las *bluettes* (?) teatrales de un solo acto en el Palais Royal.» Rudolf Gottschall, «Das Theater und Drama des second empire» [El teatro y el drama del Segundo Imperio] [En: *Unsere Zeit Deutsche Revue Monatsschrift zum Conversationslexikon*], Leipzig, 1867, p. 933. [G 3, 4]

Del discurso académico de Coppées - Respuesta a Horacio, 30 de mayo de 1895 - se puede deducir que antes se veían en París una curiosa clase de letrados: «Obras maestras caligráficas que se exponían antaño en todas las esquinas de las encrucijadas, y en donde admirábamos el retrato de Béranger o la "Toma de la Bastilla" en rúbricas» (p. 46). [G 3, 5]

El «Charivari» de 1836 tiene una ilustración que muestra un cartel que ocupa la mitad del frontal de una casa. Se han ahorrado las ventanas, excepto una, a lo que parece. Pues de ella sale un hombre que está cortando el trozo de papel que le molesta. [G 3, 6]

«Esencia de Amazilly, olorosa y antiséptica. Higiene de baño de Duprat y Cia.» [Lo que sigue está traducido al alemán.] «Si a esta nuestra esencia le hemos dado el nombre de una de las hijas de Cúrcula, con ello sólo hemos querido indicar que los componentes vegetales de esta mezcla, a la que debe su sorprendente efecto, han surgido del mismo clima abrasador que ella. La segunda denominación la hemos tomado de la ciencia, y esto sólo para indicar que, al margen de los incomparables servicios que presta a las damas, posee efectos higiénicos que le permiten ganar la confianza de todos aquellos que tengan la bondad de dejarse convencer por sus saludables efectos. Pues si bien nuestra agua no tiene el don, como la de la eterna juventud, de disolver los años, tiene al menos, junto con otros -nos parece-, el apreciadísimo mérito de restaurar en todo su esplendor la gloria antaño perdida de ese órgano perfecto, la obra maestra del Creador, que con su elegancia, su pureza y la gracia de sus formas representa el adorno deslumbrante de la mitad más bella de la

humanidad; sin la deseada intervención de nuestro descubrimiento, est(e) adorno tan preciado(o) como sensibl(e), que en la tierra gracia de su secreta constitución se asemeja a una frágil flor que se marchita con la primera tormenta, tendría tan sólo una aparición fugaz en el escenario del esplendor, tras cuyo paso se extinguiría bajo el aliento marchito de la enfermedad, las agotadoras exigencias del reposo, o el no menos funesto abrazo del inmisericorde coné. Nuestra esencia Amazilly, exclusivamente centrada en el interés de las damas, responde a las exigencias más íntimas y estrictas de su *toilette*. Gracias a su feliz composición, aporta todo lo necesario para la restauración, despliegue y desarrollo del encanto natural, y desde luego sin perjudicarlo en lo más mínimo.» Charles Simond, *Paris de 1800 a 1900* [París de 1800 a 1900], II, París, 1900, p. 510. «Anuncio de un perfumista en 1857.» [G 3 a, 1]

«El hombre anuncio carga gravemente con su doble y ligero fardo. Esta joven señora cuya obesidad es sólo pasajera se ríe del cartel ambulante, y riendo abiertamente ella ha querido leerlo; el feliz autor de su protuberancia carga también con su fardo.» Texto para la litografía «El hombre anuncio en la plaza de las Victorias», en los Nuevos cuadros de París. Texto dentro de tabla 63 [Las litografías son de Marlet]. Este libro es una especie de Hogarth *ad usum Delphini*. [G 3 a, 2]

Comienzo del prólogo de Alfred Delvau para *Murallas revolucionarias*: «Aquellas Murallas Revolucionarias -debajo de las cuales nos pusimos nuestro nombre oscuro- son una obra inmensa, gigantesca, única sobre todas las cosas, sin precedente, creemos, en la historia de los libros. Obra colectiva cuyo autor es monseñor todo el mundo, *mein herr omnes*, como decía Lutero». Les murailles révolutionnaires de 1848 [Las murallas revolucionarias de 1848] (16.^a edición), I, París, (1852), p. 1. [G 3 a, 3]

«Cuando bajo el Directorio, en 1798, se inauguró en el Campo de Marte la idea de las exposiciones públicas, se contó con 110 expositores, entre los que se distribuyeron 25 medallas.» Palacio de la Industria. Se vende en H. Flor. [G 4, 1]

«A partir de 1801 se expusieron en el patio del Louvre los productos de la creciente industria.» Lucien Dubech, Pierre d'Espezel, *Histoire de Paris* [Historia de París], París, 1926, p. 335. [G 4, 2]

«Cada cinco años, 1834, 1839, 1844, en todos, se expusieron en la casa Marigny los productos de la industria.» Dubech-D'Espezel, *Histoire de Paris*, París, p. 389. [G 4, 3]

«La primera exposición se remonta a 1798; era... una exposición, en el Campo de Marte, de los productos de la industria francesa, cuya idea pertenece a François de Neuf-Château. Hubo tres exposiciones nacionales bajo el imperio, en 1801, 1802 y 1806, las dos primeras en el patio del Louvre, la tercera en los Inválidos, tres bajo la Restauración, en 1819, 1823 y 1827, todas ellas en el Louvre; tres bajo la monarquía de julio, plaza de la Concorde y en los Campos Elíseos, en 1834, 1839 y 1844; una bajo la segunda República, en 1849. Después, a imitación de Inglaterra, que había organizado en 1851 una exposición internacional, la Francia imperial tuvo en el Campo de Marte, en 1855 y 1867, sus exposiciones universales. La primera había visto nacer el Palacio de la Industria, demolido bajo la República; la segunda fue una fiesta desenfrenada que marcó el apogeo del imperio. En 1878, se hizo una nueva exposición para tes-

temonar el renacimiento después de la derrota. Fue en el Campo de Marte, en un palacio efímero levantado por Fomigé. El carácter de estas ferias desmesuradas es el de ser efímeras y, sin embargo, cada una de ellas ha dejado una huella en París. La de 1878 vio nacer el Trocadero, extraño palacio instalado provisionalmente por Davoud y Bourdais en el vértice de Chailot, y la pasarela de Passy, establecida para reemplazar el puente de Iena, indisponible. La de 1889 había dejado la Galería de las Máquinas, que desapareció, pero la Torre Eiffel vive todavía. Dubech-D'Espezel, *Historia de París*, París, p. 461. [G 4, 4]

«Europa se ha desplazado para ver mercancías», decía Renan, con desprecio, de la Exposición de 1855. Paul Morand, 1900, París, 1931, p. 71. [G 4, 5]

«Este año se ha perdido para la propaganda», dice un orador socialista, en el congreso de 1900. Paul Morand, 1900, París, 1931, p. 129. [G 4, 6]

En 1798 se convoca una exposición universal de la industria, que tendrá lugar... en el Campo de Marte. El Directorio había encargado al ministro François de Neufchâteau organizar un festejo popular para celebrar la fundación de la República. El ministro buscó el consejo de varias personas, que le sugirieron organizar juegos como trepar a los árboles, etc. Alguien habló de montar un gran mercado como el de las ferias anuales de los pueblos, pero a una escala grandiosa. Finalmente, otro propuso añadir a todo ello una exposición de cuadros. Estas dos últimas propuestas condujeron a François de Neufchâteau a la idea de convocar una exposición de la industria para celebrar una fiesta popular. Esta primera exposición de la industria procede por tanto del deseo de entretener a las clases trabajadoras, y será para ellas una fiesta de la emancipación... El carácter popular de esta iniciativa salta a los ojos de manera conmovedora... En lugar de géneros de seda, se ven géneros de algodón; en lugar de encajes y rasos, materiales prácticos para las necesidades domésticas del tercer estado; gorras de algodón, la felpa... Chaptal, el director de esta exposición, es el primero en llamar por su nombre al estado industrial. Sigmund Engländer, *Historia de las asociaciones obreras de Francia*, I, Hamburgo, 1864, pp. 51-53. [G 4, 7]

En la solemne conmemoración del centenario de la gran revolución, la burguesía francesa organizó las cosas, por decirlo así, con la intención de demostrarle *ad oculos* al proletariado la posibilidad y la necesidad económica de una transformación social. La exposición universal brindaba al proletariado una idea precisa del inaudito grado de desarrollo de los medios de producción alcanzado en todas las naciones civilizadas, que sobrepasaba ampliamente las más osadas fantasías de los pensadores utópicos del siglo pasado... La misma exposición ha mostrado además que el moderno desarrollo de las fuerzas productivas, bajo la anarquía que ahora reina en la producción, conducirá necesariamente a crisis industriales cada vez más intensas y destructivas, afectando a la economía mundial. G. Plechanow, «Wie die Bourgeoisie ihrer Revolution gedenkt» [Qué idea se ha hecho la burguesía de su revolución], *Die Neue Zeit* IX, 1 (1891), Stuttgart, p. 138. [G 4 a, 11]

A pesar de toda la fiebre porcentual con la que la arrogancia teutónica ha querido hacer pasar la capital del Reich como incomparable luminaria de la civilización, Berlín no ha producido aún ninguna exposición universal... Es una mala excusa querer arreglarlo diciendo que las exposiciones universales han sobrevivido a sí mismas, y que no son sino abigarras

das ferias mundiales de la vanidad... y otros consuelos semejantes. No tenemos motivo alguno para negar los aspectos negativos de las exposiciones universales... pero, a pesar de esto, siguen siendo incomparables palancas de la cultura humana, mucho más poderosas que los incontables cuarteles e iglesias que rezuma Berlín, gastando para ello enormes sumas. Por lo que han fracasado los repetidos intentos de exposición universal ha sido primeramente por la falta de energía... de la que adolece la burguesía y, en segundo lugar, por el mal disimulado disgusto con el que el militarismo absolutista-feudal observa todo lo que pudiera dañar sus ¡ya! aún potentes raíces. (Anónimo), «Klassenkämpfe» [Luchas de clase], *Die Neue Zeit* XII, 2 (1894), Stuttgart, p. 257. [G 4 a, 21]

Victor Hugo promulgó para la exposición universal de 1867 un manifiesto a los pueblos de Europa. [G 4 a, 31]

Chevalier fue discípulo de Enfantin. Editor del *Globe*. [G 4 a, 41]

Sobre la Enciclopedia metódica de Boland de la Platière: «Hablado de las Manufacturas... Boland escribe: "De la necesidad nace la industria..." Se podría creer en primer lugar que el término es empleado en su sentido clásico de industria; la continuación nos lo va a aclarar. Pero esta hija fecunda y perversa... con un andar desigual, volviendo sin cesar sobre sus pasos, invadía los campos con su fuente, y en seguida nada pudo ser suficiente para las necesidades que se expandieron por toda la tierra... Lo que importa es que la palabra industria es empleada convenientemente por él, treinta y tantos años antes que Chaptal». Henri Hauser, *Les débuts du capitalisme* [Los comienzos del capitalismo], París, 1931, pp. 315-316. [G 4 a, 51]

Con la etiqueta del precio, la mercancía ingresa en el mercado. Su individualidad y cualidad material suponen sólo un estímulo para el cambio. Resulta por completo inútil para la estimación social de su valor. La mercancía se ha vuelto una abstracción. Una vez que huyó de las manos del productor vaciándose de especificidad real, ha cesado de ser producto y de quedar bajo el dominio de los hombres. Ha alcanzado una "objetualidad fantasmal", y lleva una vida propia. La mercancía parece a primera vista una cosa que se comprende por sí misma, algo trivial. Su análisis muestra que es algo retorcido, lleno de sutileza metafísica y de resabios teológicos. Se inscribe, desligada de la voluntad de los hombres, en un orden jerárquico misterioso, desarrolla o inhibe su capacidad de intercambio, actúa según leyes propias, como un actor sobre un escenario espectral. En los informes de la Bolsa, el algodón "sube", el cobre "se precipita", el maíz "revive", el lignito "se estanca", el trigo "atrae" y el petróleo "tiende al alza o a la baja". Las cosas se han entendido a sí mismas, adoptando ademanes humanos... La mercancía se ha transformado en un ídolo que, aun producto de la mano del hombre, manda sobre los hombres. Marx habla del carácter fetichista de la mercancía. «El carácter fetichista del mundo de la mercancía surge del peculiar carácter social del trabajo que produce las mercancías... Es sólo la concreta relación social de los hombres la que adopta aquí para ellos la forma fantasmagórica de una relación entre cosas». Otto Rühle, *Karl Marx*, Hellenau, (1928), pp. 384-385. [G 5, 11]

Según una estimación oficial, fueron en total cerca de 750 trabajadores los que, elegidos por sus compañeros o designados por las mismas empresas, visitaron en 1862 la exposi-

ción universal de Londres... El carácter oficial de esta delegación, el modo en que surgió, inspiró como es natural poca confianza a la emigración revolucionaria y republicana francesa. Esta circunstancia explica quizá por qué la idea de recibir solemnemente a esta delegación provino de la redacción de un organismo dedicado al movimiento de cooperación... En julio, a instancias de la redacción del "Working Man", se formó un comité encargado de recibir solemnemente a los trabajadores franceses... Entre los participantes figura... J. Morton Peto... llamado *Joseph Paxton*... Se pusieron en primer plano... los intereses de la industria, insistiendo repetidamente en la necesidad de un entendimiento entre los trabajadores y los empresarios como el *único* medio que podría mejorar la grave situación de los trabajadores... No podemos... considerar esta asamblea como el lugar de nacimiento... de la Asociación Internacional de Trabajadores. Esto es una leyenda... Lo único cierto es que las consecuencias indirectas de esta visita le dieron una gran importancia como etapa muy significativa en la vía hacia el entendimiento de los trabajadores ingleses y franceses... D. Rjazanov, *Zur Geschichte der ersten Internationale (Para una historia de la primera Internacional)*, (Archivo Marx-Engels), I, (Frankfurt a. M., 1928), pp. 157, 159-160. [G 5 a, 2]

Ya en la primera exposición universal de Londres en 1851 se enviaron, sufragados por el Estado, a algunos trabajadores propuestos por las empresas. Pero hubo también una delegación independiente, que viajó a Londres promovida por Blanqui (el economista) y Émile Girardin... Esta delegación redactó un informe general en el que, aunque no encontramos la más mínima huella de un intento por establecer contacto permanente con los trabajadores ingleses, se subraya repetidamente la necesidad de unas relaciones pacíficas entre Francia e Inglaterra... En 1855 se celebró la segunda exposición universal, esta vez en París. En esta ocasión, quedaron completamente excluidas las delegaciones de trabajadores, tanto de la capital como de las provincias. Se temía que pudieran dar ocasión a los trabajadores para organizarse... D. Rjazanov, *Zur Geschichte der ersten Internationale (Para una historia de la primera Internacional)* (Archivo Marx-Engels, I, Frankfurt a. M., Rjazanov ed., pp. 150-151). [G 5 a, 1]

Las sutilezas de Grandville expresan bien lo que Marx llama «resabios teológicos» de la mercancía. [G 5 a, 2]

«El sentido del gusto es un carro de cuatro ruedas que son: 1. La Gastronomía; 2. La Cocina; 3. La Conserva; 4. La Cultura.» Del «Nouveau monde industriel et sociétaire» («Nuevo mundo industrial y sociotario»), 1829. E. Pissot, Fourier, Paris, 1932, p. 130. [G 5 a, 3]

Relación entre la primera exposición universal de Londres en 1851 y la idea del libre comercio. [G 5 a, 4]

Las exposiciones universales han perdido mucho de su carácter primitivo. Se ha enfriado el entusiasmo que se apoderó de los más amplios círculos en 1851, y su lugar ha sido ocupado por una especie de fría contabilidad; en 1851 nos encontrábamos en la época del libre comercio... Ahora nos encontramos, desde hace decenios, con una protección arancelaria creciente... la participación en la exposición se ha convertido en... una especie de representación diplomática... y mientras que en 1850 figuraba como consigna suprema que

el Gobierno no tenía que ocuparse de este acontecimiento, en el presente se considera a los gobiernos de todas las naciones como auténticos empresarios... Julius Lessing, *Das halbe Jahrhundert der Weltausstellungen (Medio siglo de exposiciones universales)*, Berlín, 1900, pp. 29-30. [G 5 a, 5]

En 1851 apareció en Londres «el primer cañón de acero fundido de Krupp, un modelo del que el Ministerio de la Guerra prusiano no tardaría en encargarse 200 unidades». Julius Lessing, *Medio siglo de exposiciones universales*, Berlín, 1900, p. 11. [G 5 a, 6]

«En el ámbito de pensamiento donde surgió la gran idea del libre comercio, surgió... la idea de que nadie volviera empobrecido, sino enriquecido de una exposición universal en la que hubiera llevado lo mejor para poder también llevarse a casa libremente lo mejor de otros pueblos... Este magno pensamiento, de donde surgió la idea de una exposición universal, se puso en práctica. En ocho meses todo se había llevado a cabo. «Un milagro que ya es historia.» En el meollo de este movimiento figura muy significativamente el principio de que no es el Estado, sino sólo la libre actividad de los ciudadanos, la que debe realizar una obra semejante... Por entonces se ofrecieron dos particulares, los hermanos Munday, a construir de inmediato, a su cuenta y riesgo, un palacio por un millón de marcos. Pero se decidió aumentar la escala, firmándose enseguida el fondo de garantía necesario a tal efecto, por valor de muchos millones. Y para el nuevo y magno pensamiento se encontró la forma adecuada. El ingeniero Paxton levantaría el Palacio de Cristal. Se extendió la noticia por todas las naciones como algo fabulosamente inaudito: que se quería construir un palacio utilizando cristal y hierro, y que cubriría dieciocho yugadas. No mucho antes, Paxton había cubierto uno de los invernaderos de Kew, en los que crecían pujantes las palmeras, con un techo de cristal y hierro, y eso le dio el coraje de emprender la nueva tarea. Como lugar de la exposición, se eligió el parque más hermoso de Londres, el Hyde Park, que ofrecía en su centro una amplia pradera atravesada únicamente en su eje más corto por una avenida de soberbios olmos. Desde las filas de los pusilánimes surgían voces de alarma, advirtiendo que no se podían sacrificar estos árboles por amor a un proyecto delirante. Entonces cubrió los árboles, respondió Paxton, proyectando la nave transversal, que con una bóveda de 112 pies de altura... cubrió por completo toda la hilera de árboles. Es enormemente notable y significativo que esta exposición universal de Londres, surgida de las modernas concepciones de la fuerza del vapor, de la electricidad y de la fotografía, de las modernas concepciones del libre comercio, haya supuesto al mismo tiempo el impulso decisivo de todo el período para la revolución de las formas artísticas. Construir un palacio de cristal y hierro le parecía entonces al mundo una especie de inspiración fantástica para un edificio temporal. Sabemos ahora que es el primer gran paso hacia el terreno de unas formas completamente nuevas... Estilo constructivo frente a estilo histórico se ha convertido en la divisa del movimiento moderno. Volvamos la vista al momento en que este pensamiento iluminó victorioso por vez primera el mundo: es en el Palacio de Cristal de Londres en 1851. Al principio, no se quería creer que fuera posible levantar un palacio de cristal y hierro de semejantes proporciones. En las publicaciones de aquellos días encontramos muy significativamente representaciones de cómo se unen las piezas de hierro, algo que hoy pertenece ya a lo cotidiano. Inglaterra podía presumir de haber realizado esta tarea, completamente nueva e inaudita, en ocho meses, empleando las fábricas ya existentes, sin otros medios. Se recordaba triunfalmente cómo... todavía en el siglo XVI una

pequeña ventana de vidrio había sido un objeto de lujo, y cómo ahora se podía construir sólo con vidrio un edificio que cubriera 18 yugadas. Un hombre como Lothar Bucher sabía bien lo que significaba esta nueva construcción. Suya es la afirmación de que este edificio es la expresión arquitectónica de las fuerzas de sustentación en simples piezas de hierro, sin adornos, libre de toda apariencia. Estas palabras, que... contenían el programa del futuro, quedaron ampliamente sobrepasadas por la fantástica excitación que provocaba el edificio en todos los ánimos. La conservación de la imponente fila de árboles en la nave transversal fue aquí lo principal. Dentro de este espacio se amontonaron todas las maravillas vegetales que los espléndidos invernaderos de la jardinería inglesa podían producir. Las gráciles palmeras del sur se mezclaban con las copas de los olmos cinco veces centenarios, y en este bosque encantado se colocaron las obras principales del arte plástico: estatuas, grandes bronceos, trofeos, etc. En el centro del mismo había una impresionante fuente de cristal. A derecha e izquierda se extendían las galerías, en las que se pasaba de un pueblo a otro, y así es como el conjunto pareció a todos una obra mágica en la que la fantasía era transportada mucho más que el entendimiento. "Es pura economía de lenguaje si califico de incomparable cuento de hadas a ese espacio." (L. B.) Esta impresión recorrió todo el mundo. Yo mismo me acuerdo, siendo pequeño, de cómo se extendió por Alemania la noticia del Palacio de Cristal, cómo se colgaban cuadros suyos en las paredes de los hogares burgueses de lejanas ciudades de provincia. Lo que nos imaginábamos en los viejos cuentos -la princesa en el sarcófago de cristal, reinas y gnomo que vivían en casas de vidrio-, todo eso nos pareció que se había hecho real... y esta impresión perduró decenios. Del Palacio se transportó el gran transepto y una parte de la entrada a Sydenham, donde aún está hoy, y allí lo vi en 1826, con trémula veneración y el más puro embeleso. Han hecho falta cuatro decenios, muchos incendios y desfiguraciones para destruir su magia, pero aún hoy no ha desaparecido por completo." Julius Lessing, *Medio siglo de exposiciones universales*, Berlín, 1900, pp. 6-10.

[G 6, G 6 a, 1]

La organización de la exposición universal de Nueva York en 1853 recayó en Phileas Barnum.

[G 6 a, 2]

«Le Play contaba que se necesitaban tantos años para preparar una exposición que debería durar meses... Hay evidentemente aquí una chocante desproporción entre el tiempo de elaboración y la duración de la empresa.» Maurice Pécarré, *Les expositions internationales au point de vue économique et social particulièrement en France* [Las exposiciones internacionales desde el punto de vista económico y social, particularmente en Francia], París, 1901, p. 23.

[G 6 a, 3]

El cartel de un librero aparece en *Las murallas revolucionarias de 1848* provisto de la siguiente nota explicativa: «Damos este cartel, así como más tarde daremos otros que no se relacionan ni con las elecciones ni con los acontecimientos políticos de esta época: lo damos porque él dice por qué y cómo algunos industriales sacan provecho de ciertas ocasiones». En el cartel: «Lea este aviso importante contra los Timadores. Monsieur Alexandre Pien, queriendo evitar los abusos que diariamente se hacen merced a la ignorancia que se tiene del argot y de la jerga de los timadores y hombres peligrosos, se ha aplicado a su estudio, durante la triste estancia que se ha visto forzado a pasar con ellos, como víctima del Gobierno cálido; puesto

en libertad por nuestra noble República, acaba de hacer aparecer el fruto de los tristes estudios que él pudo hacer en sus prisiones. No ha temido descender a los patios de esos horribles lugares, e incluso a la fosa de los leones, con el fin... de evitar, desvelando las principales palabras de sus conversaciones, todas las desgracias y los abusos que pueden venir de ignorarlas, y que, sin embargo, hasta ese día sólo habían sido inteligibles entre ellos... Se vende: En la vía pública y en casa del Autor». *Las murallas revolucionarias de 1848*, I, París, (1852), p. 320. [G 7, 1]

Si la mercancía era un fetiche, Grandville era su hechicero.

[G 7, 2]

Segundo Imperio. «Los candidatos del gobierno... pudieron imprimir sus proclamas en papel de color blanco, color reservado exclusivamente a las publicaciones oficiales». A. Malet, P. Grillet, *xix^e siècle* [Siglo xx], París, 1919, p. 271.

[G 7, 3]

El *Jugendstil* es quien introduce por primera vez el cuerpo humano en la publicidad. ■ *Jugendstil* ■

[G 7, 4]

Delegaciones de trabajadores en la exposición universal de 1867. Juega un papel protagonista en las negociaciones la exigencia de derogar el artículo 1781 del código civil, que dice: «Al dueño se le cree su afirmación en lo que respecta a las fianzas, al pago del salario del año vencido y a los pagos a cuenta del año corriente» (p. 140). - «Las delegaciones obreras en las exposiciones de Londres y de París en 1862 y en 1867 han guiado el movimiento social del Segundo Imperio, incluso podemos decir que de la segunda mitad del siglo diecinueve... Sus rendimientos han sido comparados con los cuadernos de los Estados generales; han sido la señal de una evolución social la misma que los del 89 habían determinado una revolución política y económica.» (P. 207). [La comparación es de Michel Chevalier.] Reivindicación de la jornada laboral de diez horas (p. 121). - «Cuatrocientos mil billetes fueron distribuidos entre los obreros de París y de los departamentos. Un caserón y más de 30.000 alojamientos fueron puestos a disposición de los obreros visitantes.» (P. 84). Henry Fougère, *Les délégations ouvrières aux expositions universelles* [Las delegaciones obreras en las exposiciones universales], Montluçon, 1905.

[G 7, 5]

Las reuniones de las delegaciones de trabajadores de 1867 se celebraban en la «escuela del pasaje Raoul». Fougère, p. 85.

[G 7 a, 1]

«La exposición estaba cerrada y mucho tiempo después las delegaciones continuaban discutiendo, y el parlamento obrero mantenía aún sus asambleas en el pasaje Raoul». Henry Fougère, *Las delegaciones obreras en las exposiciones universales*, Montluçon, 1905, pp. 86-87. Las sesiones se extendieron en total del 21 de julio de 1867 al 14 de julio de 1869.

[G 7 a, 2]

Asociación Internacional de Trabajadores. «La asociación... data de 1862, momento de la exposición universal de Londres. Fue ahí donde los obreros se vieron, hicieron causa común y buscaron aclararse mutuamente.» Declaración hecha por M. Tolain, el 6 de marzo de 1868... en el primer proceso establecido por el gobierno contra la Asociación internacional de trabajadores. Henry Fougère, *Las delegaciones obreras en las exposiciones universales*, Montluçon,

1905, p. 75. En el primer gran *meeting* de Londres se redactó una declaración de solidaridad para la liberación de Polonia.

[G 7 a, 3]

En los tres o cuatro informes de las delegaciones de trabajadores de la exposición universal celebrada en 1867, se encuentra la exigencia de abolir el ejército actual, junto con el desarme. Delegaciones de pintores de porcelana, constructores de planos, zapateros y mecánicos. Según Henry Fougère, pp. 163-164.

[G 7 a, 4]

1867. «Uno quedaba atrapado por una singular impresión la primera vez que visitaba el Campo de Marte. Fuera de la avenida central, por lo que se entraba, en primer lugar sólo se veían... hierro y humo... Esta primera impresión ejercía sobre el visitante tal imperio que, haciendo caso omiso de las distracciones que lo tentaban en el pasaje, se apresuraba a ir al movimiento y al ruido que lo atraían. En todos los puntos... en que las máquinas estaban en reposo estallaban los acordes de los órganos movidos por el vapor y las sinfonías de los instrumentos de cobre.» A. S. de Doncourt, *Les expositions universelles* [Las exposiciones universales], Lille/París, (1889), pp. 111-112.

[G 7 a, 5]

Obras de teatro en la exposición de 1855: París demasiado pequeño, 4 de agosto de 1855. Théâtre du Luxembourg; Paul Meurice, París, 22 de julio, Porte Saint-Martin; Théodore Barrière y Paul de Koch, La historia de París y Los grandes siglos, 29 de septiembre; Las modas de la exposición; Dzin Boom Boom, Revista de la exposición; Sébastien Rhiol, La visión de Fausto o la exposición universal de 1855. Adolphe Démy, *Essai historique sur les expositions universelles de Paris* [Ensayo histórico sobre las exposiciones universales de París], París, 1907, p. 90.

[G 7 a, 6]

Exposición universal de Londres, 1862(-) «De la sublime impresión de la exposición de 1851 no quedaba el más mínimo rastro... Con todo, la exposición tuvo algunos resultados muy notables... La mayor sorpresa... la ofreció China. Hasta entonces, Europa no había visto nada de arte chino en nuestro siglo... sino lo que se ofrecía a la venta como vulgar mercancía. Ahora, sin embargo, había tenido lugar la guerra chino-inglesa... se había... quemado el Palacio de Verano «como escarmiento, se dijo». En realidad, los ingleses consiguieron robar, aun más que los franceses, gran parte de los tesoros allí acumulados, y esos tesoros fueron los que se expusieron en Londres en 1862. Por discreción, no eran tanto los hombres, sino las mujeres... las que figuraban como expositores». Julius Lessing, *Medio siglo de exposiciones universales*, Berlín, 1900, p. 16.

[G 8, 1]

Lessing (*Medio siglo de exposiciones universales*, Berlín, 1900, p. 4) señala la diferencia entre las exposiciones universales y las ferias. En estas últimas, los comerciantes traen consigo todas sus mercancías. Las exposiciones universales presuponen un alto desarrollo del crédito comercial, pero también del industrial, y por ello del crédito tanto por parte del comprador como de la firma comisionada.

[G 8, 2]

«Había que cerrar voluntariamente los ojos ante la evidencia para no reconocer que el espectáculo de la feria del Campo de Marte en el año 1798, que las soberbios pórticos del Pato del Louvre y los de los Inválidos, en los años siguientes, y que finalmente la memorable orden real del 13 de enero de 1819, han contribuido poderosamente a los felices desarrollos de la indus-

tria francesa... Le estaba reservado a un rey de Francia transformar las magníficas galerías de su Palacio en un inmenso bazar, para que le fuera otorgado a su pueblo el contemplar... esos trofeos no sangrientos, elevados por el genio de las artes y de la paz.» Genou y H. D., *Notice sur l'exposition des produits de l'industrie et des arts qui a eu lieu à Douai en 1827* [Noticia sobre la exposición de los productos de la industria y de las artes que ha tenido lugar en Douai en 1827], Douai, 1827, p. 5.

[G 8, 3]

En 1851 se enviaron a Londres tres diferentes delegaciones de trabajadores; ninguna de ellas consiguió nada importante. Dos eran oficiales: una por parte de la Asamblea Nacional, otra por parte de la Municipalidad; la privada se formó con el apoyo de la prensa, sobre todo de Émile de Girardin. Los trabajadores no tenían ninguna influencia en la composición de estas delegaciones.

[G 8, 4]

Las medidas del Palacio de Cristal están en A. S. Doncourt, *Les expositions universelles*, Lille/París, (1889), p. 12 —los lados medían 560 m—.

[G 8, 5]

Sobre la delegación de trabajadores para la exposición universal de Londres de 1862: «Las oficinas electorales se organizaron rápidamente, cuando en la ciudad de las elecciones un incidente... vino a poner trabas a las operaciones. La prefectura de policía... desconfió de ese movimiento sin precedentes y la Comisión obrera recibió orden de no continuar sus trabajos. Convencidos de que esta medida... sólo podía ser el resultado de un error, los miembros de la Comisión... se dirigieron inmediatamente a Su Majestad... El Emperador... quiso conceder a la Comisión la autorización para proseguir su tarea. Las elecciones... nombraron a doscientos delegados... Se le había concedido a cada grupo un período de diez días para llevar a cabo su misión. Cada delegado recibió por su parte una suma de 115 frs. y un billete de 2.ª clase, de ida y vuelta; el alojamiento y una comida, así como las entradas a la Exposición... Ese gran movimiento popular tuvo lugar sin que hubiera que lamentar... el menor incidente». *Rapports des délégués des ouvriers parisiens à l'exposition de Londres en 1862* [Informes de los delegados de los obreros parisinos en la exposición de Londres en 1862, publicados por la Comisión obrera], [11 vol.], París, 1862-1864, pp. III/IV. (El informe comprende 53 informes de las delegaciones de los distintos oficios.)

[G 8 a, 1]

París 1855: «Cuatro locomotoras guardaban la entrada del anexo de las máquinas, semejantes a los grandes toros de Nínive, a las grandes esfinges egipcias que se veían a la entrada de los templos. El anexo era el país del hierro, del fuego y del agua; las orejas quedaban ensordecidas, los ojos deslumbrados... todo estaba en movimiento; se veía cardar la lana, retorcer el paño, retorcer el hilo, trillar el grano, extraer el carbón, fabricar el chocolate, etc. A todos indistintamente se les comunicó el movimiento y el vapor, al contrario de lo que se había hecho en Londres, en 1851, donde los expositores ingleses fueron los únicos en disfrutar del fuego y del agua». A. S. Doncourt, *Les expositions universelles*, Lille/París, (1889), p. 53.

[G 8 a, 2]

En 1867 el «barrio oriental» fue el centro de las atracciones.

[G 8 a, 3]

15.000.000 de visitantes en la exposición de 1867.

[G 8 a, 4]

En 1855 se pudo marcar por primera vez el precio en las mercancías.

[G 8 a, 5]

«La Play había... presentado hasta qué punto llegaría a imponerse la necesidad de encontrar lo que llamamos en el lenguaje moderno "un tirón". Igualmente había previsto que esta necesidad... les daría a las exposiciones la mala orientación que... le haría decir a M. Claudio-Janez en 1889: "Un economista honesto, M. Frédéric Passy, denuncia después de largos años en el Parlamento y en la Academia el abuso de las fiestas foráneas. Todo lo que dijo de la feria del pan de especias... puede, conservando las proporciones, decirse de la gran celebración del centenario".» Sobre esto una observación: «El éxito de las atracciones es tal que la Torre Eiffel, que había costado seis millones, había ganado ya el 5 de noviembre de 1889 6.459.581 francos». Maurice Pécard, *Las exposiciones internacionales desde el punto de vista económico y social, particularmente en Francia*, París, 1907, p. 29.

[G 9, 1]

El palacio de exposiciones de 1867 en el Campo de Marte fue comparado con el Coliseo: «la distribución imaginada por el comisario general Le Play era muy afortunada: los objetos estaban repartidos por orden de materia en ocho galerías concéntricas; doce alas... partían del gran eje: las principales naciones ocupaban los sectores limitados por esos rayos. De este modo... una podía... bien sea recorriendo las galerías, darse cuenta del estado de la industria en las diferentes naciones, o bien sea recorriendo las alas transversales, darse cuenta del estado, en cada país, de las diversas ramas de la industria». Adolphe Démy, *Ensayo histórico sobre las exposiciones universales de París*, París, 1907, p. 129. - Allí también una cita de un artículo de Théophile Gautier sobre el palacio en el *Monteur* del 17 de septiembre de 1867: «Parece que uno tenía ante sí un monumento elevado en otro planeta, Júpiter o Saturno, según un gusto que no conocemos y coloraciones a las que nuestros ojos no están acostumbrados». Una frase ante todo: «El gran precipicio azulado con se borde de color de sangre produce un efecto vertiginoso y desorienta las ideas que se tenían sobre arquitectura».

[G 9, 2]

Resistencia contra la exposición universal de 1851(1) «El Rey de Prusia prohibía al príncipe y a la princesa reales... volver a Londres... El cuerpo diplomático rehusaba presentar a la reina un escrito de felicitación. "En este mismo momento, escribía... el 15 de abril de 1851 el príncipe Alberto a su madre: Los adversarios de la exposición trabajan ampliamente... Los extranjeros, anuncian éstos, comenzarán aquí una revolución radical, matarán a Victoria y a mí mismo y proclamarán la república roja. La peste ciertamente debe de resultar de la afluencia de multitudes tan grandes y devorar a los que la subida del precio de todas las cosas no habrá ahuyentado".» Adolphe Démy, *Ensayo histórico sobre las exposiciones universales de París*, París, 1907, p. 38.

[G 9, 3]

François de Neufchâteau sobre la exposición de 1798 (según Démy, *Ensayo histórico sobre las exposiciones universales de París*(1)). «Los franceses, decía..., han asombrado a Europa por la rapidez de sus éxitos militares; deben lanzarse con el mismo ardor a la carrera del comercio y de las artes de la paz» [p. 14]. «Esta primera exposición... es realmente una primera campaña, una campaña desastrosa para la industria inglesa» [p. 18]. Desfile inaugural de carácter bélico: «1.ª la escuela de las trompetas; 2.ª un destacamento de caballería; 3.ª los dos primeros pelotones de ordenanzas; 4.ª los tambores; 5.ª música militar a pie; 6.ª un pelotón de infan-

tería; 7.ª los heraldos; 8.ª el regulador de la liestra; 9.ª los artistas inscritos para la exposición; 10.ª el jurado». - La medalla de oro la concede Neufchâteau a quien más perjudique a la industria inglesa. [G 9 a, 1]

La segunda exposición, en el año IX(1) debía reunir en las salas del Louvre las obras de la industria y de las artes plásticas. Pero los artistas rechazaron la pretensión de exponer junto con industriales. (Démy, p. 19.) [G 9 a, 2]

Exposición de 1819(1) «Con ocasión de la exposición, el rey confirió a Ternaux y a Oberkampf el título de barón... El otorgamiento de títulos nobiliarios a industriales había provocado críticas. En 1823 no hubo ninguna colación de nobleza.» Démy, *Ensayo histórico*, p. 24.

[G 9 a, 3]

Exposición de 1844. Sobre ella, M^{me} de Girardin(1) *Le Vicomte de Launay. Lettres parisiennes* [El vizconde de Launay. Cartas parisienses], IV, p. 66 (cit. en Adolphe Démy, *Ensayo histórico*, p. 27): «Es un placer, decía ella, que se parece singularmente a una pesadilla.» Y ella enumeraba las singularidades que no faltaban: el caballo desollado, el abejorro colosal, la mandíbula en movimiento, el péndulo turco que marcaba las horas mediante el número de sus porrazos, sin olvidar al señor y la señora Pipelet y los conserjes de los Misterios de París, en plan angélico». [G 9 a, 4]

Exposición universal de 1851: 14.837 expositores; en la de 1855: 8.000.

[G 9 a, 5]

La exposición egipcia de 1867 se organizó en un edificio que representaba un templo egipcio. [G 9 a, 6]

En su novela *La fortaleza*, Walpole describe las medidas que se tomaron en un hotel expresamente habilitado para los visitantes de la exposición universal de 1851 con vistas a su estancia. Entre ellas estaban la vigilancia policial permanente del hotel, la presencia de un sacerdote en el mismo y las visitas matutinas de un médico. [G 10, 1]

Walpole describe el Palacio de Cristal, con la fuente cristalina en su centro, y aquellos olmos «que presentaban un aspecto semejante al de un león salvaje que hubiera sido atrapado en una red de cristal» (p. 307). Describe las galerías, decoradas con valiosas alfombras, pero sobre todo las máquinas. «En esta congregación de máquinas, había hiladoras automáticas, el telar Jacquart, máquinas que confeccionaban sobros, telares a vapor, maquetas de locomotoras, bombas centrífugas y locomóviles; todas ellas funcionaban como enajenadas, mientras miles de visitantes, con sus pamelas y sombreros de copa, se sentaban pasivamente a esperar con calma junto a ellas, sin sospechar que la época del hombre en este planeta había llegado a su fin.» Hugh Walpole, *The Fortress* [La fortaleza], Hamburgo/París/Bolonia, (1933), p. 306. [G 10, 2]

Delvau habla de la «gente que cada tarde tiene los ojos pegados a los cristales de los almocenes de la Belle Jardinière, para ver hacer la caja de la jornada». Alfred Delvau, *Les heures parisiennes* [Las horas parisienses], París, 1866, p. 144, («Las ocho de la tarde».)

[G 10, 3]

En un discurso en el Senado el 31 de enero de 1858, Michel Chevalier intenta salvar de la destrucción el Palacio de la Industria de 1867. Entre los múltiples usos que propone para el edificio, el más asombroso es utilizar su interior, especialmente adecuado debido a su forma circular, para la instrucción militar. También recomienda el edificio como sede permanente de una feria de muestras extranjeras. El propósito de la oposición parece haber sido despejar el Campo de Marte por razones militares. Cfr. Michel Chevalier, *Discours sur une pétition réclamant contre la destruction du palais de l'exposition universelle de 1867* [Discurso sobre una petición que reclamaba contra la destrucción del palacio de la exposición universal de 1867], París, 1868.

[G 10, 4]

«Las exposiciones universales... no pueden dejar de impulsar a hacer las comparaciones más exactas entre los precios y las cualidades de los mismos productos en los diferentes pueblos, o, pues, que la escuela de la libertad absoluta del comercio se regocije. Las exposiciones universales tienden... a la disminución, si no a la supresión, de los derechos de aduana.» Achille de Colusont (?), *Histoire des expositions des produits de l'industrie française* [Historia de las exposiciones de los productos de la industria francesa], París, 1855, p. 544.

[G 10 a, 1]

«Cada industria, al exponer sus galas
En el bazar del progreso general,
Parece haber cogido la varita de las hadas,
Para enriquecer el Palacio de Cristal.

—
Ricos, sabios, artistas, proletarios,
Cada uno trabaja en el común bienestar;
Y, uniéndose como nobles hermanos,
Todos quieren la felicidad de cada cual.»

Clairville y Jules Cordier, *Le Palais de Cristal ou les Parisiens à Londres* [El Palacio de Cristal o los parisinos en Londres] (Teatro de la Porte-Saint-Martin, 26 de mayo de 1851), París, 1851, p. 6.

[G 10 a, 2]

Las dos últimas escenas del *Palacio de Cristal* de Clairville suceden delante y dentro del Palacio de Cristal. Indicación escénica de la (pen-)última escena: «La galería principal del Palacio de Cristal; a la izquierda, en la parte delantera, un lecho cuya cabeza es un gran reloj. En medio, una mesa pequeña sobre la que hay pequeños sacos y flecos de tela; a la derecha, una máquina eléctrica; al fondo, la exposición de los diversos productos según el grabado descriptivo sacado de Londres» [p. 30].

[G 10 a, 3]

Anuncio del chocolate Marquis del año 1846(?) «Chocolate de la casa Marquis, pasaje des Panoramas y calle Vivienne, 44 - Vemos venir la época en que el chocolate garapiñado y todas las demás variedades de fantasía van a salir... de la casa Marquis bajo las formas más diversas y más graciosas... Las confidencias que se nos han hecho nos permiten anunciar a nuestros lectores que esta vez, además, hemos escogido de entre lo más puro, más gracioso y más ignorado por el vulgo profano que se ha producido este año, acompañar los exquisitos dulzores del chocolate Marquis. Por lo positivo que es y que nos parece, los felicitamos por conceder tan generosamente su potente publicidad a todos esos hermosos versos». S(ola) d(e) las E(stampas).

[G 10 a, 4]

El Palacio de la Industria de 1855(?) «Seis pabellones delimitan el edificio por los cuatro lados; el total de arcadas de la planta baja es de 306. Una inmensa cubierta de cristal ilumina el espacio interior. Los materiales empleados han sido solamente piedra, hierro y cinc; los gastos de construcción han llegado a los 11 millones de francos... Son especialmente notables dos grandes vidrieras en los lados Este y Oeste de la galería principal... Todos los personajes parecen representados a tamaño natural, estando a no menos de 6 metros de altura». *Acbt Tage in Paris* [Ocho días en París], París, julio de 1855, pp. 9-10. Las vidrieras representan la Francia industrial y la justicia.

[G 11, 1]

«He... escrito con mis colaboradores de l'Atelier que había llegado el momento de hacer la revolución económica... aunque nos hubiéramos puesto de acuerdo, desde hace algún tiempo, en que las poblaciones obreras de toda Europa eran solidarias y en que era preciso ante todo dedicarse a la idea de la federación política de los pueblos.» A. Carbon, *Le secret du peuple de Paris* [El secreto del pueblo de París], París, 1863, p. 196 y p. 242: «En resúmen, la opinión política de la clase obrera de París está casi por completo contenida en el deseo apasionado de servir al movimiento de federación de las nacionalidades».

[G 11, 2]

Tras la ejecución de Fieschi el 19 de febrero de 1836, su amante Nina Lassave se coloca como cojera en el Café de la Renaissance, plaza de la Bourse.

[G 11, 3]

Simbolismo animal en Toussenel: el topo. «El topo no es... el emblema de un único carácter, es el emblema de todo un período social, el período de alumbramiento de la industria, el período ciclópico... es la expresión alegórica... del predominio absoluto de la fuerza bruta sobre la fuerza intelectual... Hay una semejanza muy notable entre los topos que revuelven el suelo y horadan vías de comunicación subterráneas... y los monopolizadores de ferrocarriles y de servicios de transporte... La extrema sensibilidad nerviosa del topo que teme la luz... caracteriza admirablemente el oscurantismo obstinado de esos monopolizadores de banco y de transportes que también temen la luz.» A. Toussenel, *L'esprit des bêtes. Zoologie passionnelle. Mammifères de France* [El espíritu de las bestias. Zoología pasional. Mamíferos de Francia], París, 1884, pp. 469 y 473-474.

[G 11, 4]

Simbolismo animal en Toussenel: la marmota. «La marmota... pierde su pelo por culpa del trabajo, alusión a la miseria del pobre saboyano cuya penosa industria tiene como primer efecto raer la ropa.» A. Toussenel, *El espíritu de las bestias*, París, 1884, p. 334.

[G 11, 5]

Simbolismo vegetal en Toussenel: la vid. «A la vid le gusta coñectar... asciende familiarmente por la espalda de los cielos, de los olivos, de los olmos, tutea a todos los árboles.» A. Toussenel, *El espíritu de las bestias*, París, 1884, p. 107.

[G 11, 6]

Toussenel formula la teoría del círculo y la de la parábola en relación con los distintos juegos de ambos sexos. Esto recuerda los antropomorfismos de Grandville. «Las figuras queridas de la infancia adoptan invariablemente forma esférica, la pelota, el aro, la canica; los frutos que le gustan también: la cereza, la grosella, la manzana, la tarta de confitura... El analogista que ha observado esos juegos con una atención continuada no ha dejado de apreciar una diferencia

característica en la elección de las distracciones y de los ejercicios favoritos de los niños de los dos sexos... ¿Qué ha advertido entonces nuestro observador en el carácter de los juegos de la infancia femenina? Ha advertido en la fisonomía de esos juegos una decidida propensión a la elipse. En efecto, cuento entre los ejercicios favoritos de la infancia femenina el volante y la cuerda... La cuerda y el volante derivan de las curvas elípticas o parabólicas. ¿Eso por qué? ¿Por qué, tan joven todavía, esta preferencia del sexo menor por la curva elíptica y ese desprecio manifiesto por la canica, la pelota y el trompo? Porque la elipse... es la curva del amor, como el círculo es la de la amistad. La elipse es la figura con la que Dios... ha perfilado la forma de sus criaturas favoritas, la mujer, el cisne, el corcel de Arabia, los pájaros de Venus; la elipse es la forma atrayente por esencia... Los astrónomos generalmente ignoraban... por qué causa los planetas describan elipses y no circunferencias en torno a su foco de atracción; ahora saben acerca de ese misterio tanto como yo.» A. Toussenel, *El espíritu de las bestias*, París, 1884, pp. 89-91.

[G 11 a, 1]

Toussenel establece un simbolismo de las curvas según el cual el círculo representa la amistad, la elipse el amor, la parábola el sentido familiar, la hipérbola la ambición. En el capítulo sobre esta última hay un pasaje que lo acerca especialmente a Grandville: «La hipérbola es la curva de la ambición... Admirad la pertinaz persistencia de la ardiente asíntota, al perseguir a la hipérbola en una carrera desenfrenada; ella se aproxima, se aproxima siempre al final... pero no la alcanza.» A. Toussenel, *El espíritu de las bestias*, París, 1884, p. 92.

[G 11 a, 2]

Simbolismo animal en Toussenel: el erizo. «Voraz y de aspecto repulsivo, es también el retrato del criado de ínfima pluma, que trafica con la biografía y el chantaje, que vende títulos de amo de pego y concesiones de teatro... sacando... de su conciencia de alcafofo... falsos juramentos y apologías a precio fijo... Se dice que el erizo es el único de los cuadrúpedos de Francia sobre el que el veneno de la víbora no actúa. Yo habría adivinado la excepción siguiendo únicamente la analogía... ¡Cómo quiere usted... que la columna (víbora) muerda al granuja literario...!» A. Toussenel, *El espíritu de las bestias*, París, 1884, pp. 476 y 478.

[G 11 a, 3]

«El relámpago es el beso de las nubes y tormentas, pero fecundo. Dos amantes que se adoran y que quieren decidirse a pesar de todos los obstáculos, son dos nubes animadas por electricidades contrarias, e hinchadas de iras y tragedias.» A. Toussenel, *El espíritu de las bestias. Zoología pasional. Mamíferos de Francia*, París, 1884, pp. 100-101.

[G 12, 1]

La primera edición de *El espíritu de las bestias* de Toussenel es de 1847.

[G 12, 2]

«Vanamente he registrado la antigüedad para encontrar en ella las huellas del perro de exposición... He interrogado por la época de la aparición de esta raza a los recuerdos de los más lúcidos sonámbulos; todos los informes... desembocan en la conclusión de que el perro de exposición es una creación de los tiempos modernos.» A. Toussenel, *El espíritu de las bestias*, París, 1884, p. 159.

[G 12, 3]

«Una joven y bonita mujer es una verdadera pila voltaica... en la cual el fluido interior está retenido por la forma de las superficies y la virtud aislante de los cabellos; lo que hace que, en el momento que ese fluido quiera escapar de su dulce prisión, esté obligado a realizar increíbles esfuerzos, que producen a su vez, por influencia, sobre los cuerpos diversamente animados horribles estragos de atracción... La historia del género humano hormiguea de ejemplos de hombres valerosos, sabios, héroes intrepidos... fulminados por un simple guiño femenino de ojos... El santo rey David dio pruebas de que comprendía perfectamente las propiedades condensadoras de las superficies elípticas pulidas cuando se juntó a la joven Abisag.» A. Toussenel, *El espíritu de las bestias*, París, 1884, pp. 101-103.

[G 12, 4]

Toussenel explica la rotación de la Tierra como resultante de las fuerzas centrífuga y centrípeta. Continúa: «El astro comienza a bailar su vals frenético... Todo hace ruido, todo se mueve, todo se calienta, todo centellea en la superficie del globo, estando todavía enterada la vigilia en el frío silencio de la noche. Espectáculo maravilloso para el observador bien situado; cambio de decorado para la vista, de un efecto admirable; porque la revolución se ha llevado a cabo entre dos soles, y, por la misma tarde, una nueva estrella de color amatista ha hecho su aparición en nuestros cielos» (p. 45). Y, aludiendo al vulcanismo de las primeras eras geológicas: «Se conocen los efectos habituales del primer vals sobre las naturalezas delicadas... la Tierra también ha sido sacudida rudamente en su primera experiencia.» A. Toussenel, *El espíritu de las bestias. Zoología pasional*, París, 1884, pp. 44-45.

[G 12, 5]

Principio fundamental de la zoología de Toussenel: «El rango de las especies está en relación directa con su semejanza con el hombre.» A. Toussenel, *El espíritu de las bestias*, París, 1884, p. 1.

[G 12 a, 1]

Con amplio apoyo publicitario, el piloto de globos aerostáticos Poitevin emprendió una *ascension de l'Uranus* llevando en su góndola a muchachas ataviadas como figuras mitológicas. [Paris sous la république de 1848. Exposition de la bibliothèque et des travaux historiques de la Ville de Paris [Paris bajo la república de 1848. Exposición de la biblioteca y de los trabajos históricos de la ciudad de Paris], 1909, p. 34.]

[G 12 a, 2]

No sólo en el caso de la mercancía puede hablarse de una independencia fetichista, sino —como muestra el siguiente pasaje de Marx— también en el caso de los medios de producción: «Cuando consideráramos el proceso de producción bajo el punto de vista del proceso de trabajo, el trabajador se relacionaba con los medios de producción... como mero medio... para el fin de su actividad productiva... Pero se veía de otro modo tan pronto como consideráramos el proceso productivo bajo el punto de vista del proceso de aprovechamiento. Los medios de producción se transformaban de pronto en medios de succión del trabajo ajeno. Ya no es el trabajador quien aprovecha los medios de producción, sino que son éstos los que se aprovechan de él. En lugar de ser consumidos por el trabajador en tanto elementos materiales de su actividad productiva, son ellos los que le consumen a él como fuerza motriz de su propio proceso vital... Fábricas y fundiciones que descansan por la noche sin succionar trabajo vivo, son "pura pérdida" para el capitalista. Por eso las fábricas y las fundiciones defienden el "derecho al trabajo

nocturno" de la fuerza de trabajo». Hay que aplicar esta reflexión al análisis de Grandville. ¿Hasta qué punto el obrero asalariado es el «alma» del movimiento fetichista de sus objetos?

IG 12 a, 3

«La noche distribuye esencia estelar entre las flores dormidas. Todos los pájaros que vuelan tienen en la pata el hilo del infinito.» Victor Hugo, *Œuvres complètes* [Obras completas], París, 1881, Novela 8, p. 114 [*Les Misérables* (Los miserables)], IV.

IG 12 a, 4

Drumont llama a Toussenei «uno de los mayores prosistas de este siglo». Édouard Drumont, *Les héros et les pères* [Los héroes y los payasos], París, (1900), p. 270 [Toussenei].

IG 12 a, 5

Técnica de la exposición: «Una regla fundamental que la observación hace descubrir enseguida es que ningún objeto debe estar situado directamente sobre el suelo a la altura de las vías de comunicación. Los pianos, los muebles, los instrumentos de física, las máquinas están mejor expuestos sobre un zócalo o sobre un piso elevado. Las instalaciones que conviene emplear comprenden dos sistemas muy distintos: las exposiciones tras la vitrina y las que están al aire libre. Algunos productos, en efecto, deben, por su naturaleza o por su valor, ser puestos al abrigo del contacto del aire o de la mano; otros gozan al ser expuestos al descubrimiento». *Exposition universelle de 1867, à Paris - Album des installations les plus remarquables de l'exposition de 1862, à Londres*, publié par la commission impériale pour servir de renseignement aux exposants des divers nations [Exposición universal de 1867 en París - Álbum de las más notables instalaciones de la exposición de 1862 en Londres, publicada por la comisión imperial para servir de información a los expositores de las diversas naciones], París, 1866, (p. 5). Álbum de gran formato, con ilustraciones muy interesantes, algunas de ellas en color, junto con secciones transversales y longitudinales de los puestos de la exposición universal de 1862. B(biblioteca) N(acional), V. 644.

IG 13, 1

París en el año 2855: «Los huéspedes que vienen de Saturno y de Marte olvidaban al desembarcar aquí los horizontes del planeta de origen. París es en lo sucesivo la metrópolis de la creación... ¿Dónde estáis, Campos Elíseos, tema favorito de los novelistas del año 1855?... En esta alameda, pavimentada con hierro hueco, cubierta de techos de cristal, zumban las abejas y los avispores de las finanzas. Los capitalistas de la Osa Mayor discuten con los especuladores de Mercurio. Acabamos de poner hoy mismo en acciones los restos de Venus en su mitad incendiada por sus propias llamas». Arsène Houssaye, «Le Paris futur» [«El París futuro»], *Paris et les Parisiens au XIX^e siècle* [París y los parisinos en el siglo XIX], París, 1856, pp. 458-459.

IG 13, 2

A propósito de la decisión de establecer en Londres la secretaría general de la Internacional de Trabajadores corría el dicho: «Al niño nacido en los talleres de París se le ponía nodriza en Londres». [S. Ch. Benoist, «Le "mythe" de la classe ouvrière» [«El "mito" de la clase obrera»], *Revue des deux mondes*, 1 de marzo de 1914, p. 104.]

IG 13, 3

«Ya que el baile es la única reunión en donde los hombres saben comportarse, acostumbremos a calcar todas nuestras instituciones a partir del baile, donde la mujer es la reina.» A. Toussenei, *Le monde des oiseaux* [El mundo de los pájaros], I, París, 1853, p. 134. Y(;) «Hay muchos

hombres que son galantes -y mucho- en un baile, que no sospechan que la galantería es un mandamiento de Dios», loc. cit., p. 98.

IG 13, 4

Sobre Gabriel Engelmann: «Cuando publique, en 1816, sus *Essays lithographiques*, tendrá gran cuidado en poner esta medalla en el frontispicio de su libro, con una leyenda: "Concedida a M. M. G. Engelmann, de Mulhouse (Haute-Rhin). Ejecución de gran altura y perfeccionamiento del arte litográfico. Año 1816". Henri Bouchot, *La lithographie* [La litografía], París, (1895), p. (38).

IG 13, 5

Sobre la exposición universal de Londres: «En medio de esta inmensa exposición, el observador reconocía enseguida que, para no perderse..., tenía que reunir a los diversos pueblos en cierto número de grupos, y que el único modo eficaz y útil de componer esos grupos industriales consistía en tomar como base, ¿qué? las creencias religiosas. A cada una de esas grandes divisiones religiosas entre las que se reparte el género humano le corresponde en efecto... un modo de existencia y de actividad industrial que le son propias». Michel Chevalier, *Du progrès* [Del progreso], París, 1852, p. 13.

IG 13 a, 11

Del primer capítulo de *El capital*: «La mercancía parece a primera vista una cosa que se comprende por sí misma, algo trivial. Su análisis muestra que es algo retorcido, lleno de sutileza metafísica y de resabios teológicos. En tanto valor de uso, no hay nada místico en ella... La forma de la madera cambia cuando se hace de ella una mesa; pero la mesa sigue siendo de madera, una cosa ordinaria y sensible. Sin embargo, en cuanto aparece como mercancía, se transforma en una suprasensible cosa sensible. No sólo se apoya con sus cuatro patas en el suelo, sino que se obstina frente a todas las demás mercancías, y de su cabeza de madera brotan las ideas más peregrinas, causando mucho más asombro que si empezara a bailar *motu proprio*. Cit. en Franz Mehring, «Karl Marx und das Gleichnis-I-Karl Marx y la comparación» en: *Karl Marx als Denker, Mensch und Revolutionär* [Karl Marx como pensador, hombre y revolucionario], Viena/Berlín, D. Rjazanov ed., (1928), p. 57 (publicado en *Die Neue Zeit*, 13 de marzo de 1908).

IG 13 a, 21

Renan compara las exposiciones universales con las grandes fiestas griegas, como los juegos olímpicos o las panatencas. Pero, a diferencia de ellas, les falta la poesía. «Por dos veces Europa se ha molestado para ver mercancías expuestas y comparar productos materiales y, a la vuelta de esos peregrinajes de nuevo género, nadie se ha quejado de que le faltase algo.» Algunas páginas más adelante: «Nuestro siglo no va ni hacia el bien ni hacia el mal; va hacia la mediocridad. En cualquier cosa lo que en nuestros días resalta es lo mediocre». Ernest Renan, *Essais de morale et de critique* [Ensayos de moral y de crítica], París, 1859, pp. 356-357 y 373 («La poesía de la exposición»).

IG 13 a, 31

Visión de hadús en la sala de juego de Aix-la-Chapelle. «El tapete de Aix-la-Chapelle es un congreso hospitalario donde se admiten las monedas de todos los reinos... Una lluvia de leopoldos, de federicoguilemos, de reinavictorias y de napoleones caía... sobre la mesa. A fuerza de considerar este brillante aluvión... creó haberme apercebido... de que los enigmas de los soberanos... se borbaban invenciblemente de sus escudos, guineas o ducados respectivos, para dejar sitio a otros rostros totalmente nuevos para mí. La mayoría de esos caras... gesticulaban... el despecho, la avidez o el furor. Las había alegres, pero pocas... Pronto ese fenó-

meno... palideció y desapareció ante una visión de otro modo extraordinario... Las efígies huecas que habían suplantado a las Majestades no tardaron en agitarse en el círculo mágico... donde estaban confinadas. Pronto se separaron de él, en primer lugar por su relieve groseramente exagerado; después las cabezas se desprendieron como una joroba redonda. Temieron a continuación... no solamente la fisonomía, sino el color de la carne. Vinieron a colarse a ellas cuerpos filipenses; todo, mal que bien, se modeló, y criaturas en todo semejantes a nosotros, excepto el tamaño... comenzaron a animar el tapete verde de donde había desaparecido todo lo metálico. Escuché bien los choques del dinero contra el acero de las raquetas, pero era todo lo que quedaba de la antigua sonoridad... de los luises, de los escudos convertidos en hombres. Esos pobres miridanos huían a la loca ante la homicida raqueta del crupier... pero en vano... Entonces... la pequeñísima jugada, obligada a confesarse vencida, era despiadadamente prendida al cuerpo por la fatal raqueta del crupier. Éste, ¡horror! jagaba delicadamente al hombre entre dos dedos y lo masticaba a dentelladas! En menos de media hora vi angustiar de ese modo en aquella horrible tumba a media docena de aquellos imprudentes filipenses... Pero cuando más espantado me quedé fue cuando, al levantar los ojos por azar hacia la galería que rodeaba ese temible campo de muerte, pude comprobar no solamente una perfecta semejanza, sino una completa identidad entre diversas puntas en juego que parecían jugar un juego enorme, y las miniaturas humanas que se debatían sobre la mesa... Cada vez más, esos puntos... me parecieron... desplomarse sobre sí a medida que sus infantes los facsimiles ganaban velocidad... merced a la lograda raqueta. Parecían compartir... todas las sensaciones de sus pequeños socios; y nunca en mi vida olvidaré la mirada y el gesto rencorosos, desesperados, que uno de los jugadores dirigió a la banca en el momento mismo en que su preciosa falsificación, atrapada por la raqueta, se iba a saciar el hambre voraz del crupier.» Félix Monard, *La vie des eaux* [La vida de las aguas], París, 1862, pp. 219-221 (Aix-la-Chapelle).

[G 14]

En cuanto a la representación de las máquinas por Grandville, resulta útil examinar lo que todavía dice en 1852 Chevalier del ferrocarril. Calcula que dos locomotoras con un total de 400 caballos de potencia equivaldrían a la fuerza de 800 caballos reales. ¿Cómo habría que aparejarlos? ¿Cómo conseguir pienso para todos? Y añade una observación: «También hay que tener en cuenta que los caballos de carne y hueso están obligados a descansar después de un corto trayecto; de manera que, para hacer el mismo servicio que una locomotora, habría que tener en la caballeriza gran número de animales». Michel Chevalier, «Chemins de fer» [Ferrocarriles], extraído del *Dictionnaire de l'économie politique* [Diccionario de la economía política], París, 1852, p. 10.

[G 14 a, 1]

Los criterios de ordenación de los objetos expuestos en la Galería de las Máquinas de 1867 provienen de Le Play.

[G 14 a, 2]

En el ensayo de Gogol titulado *Sobre la arquitectura del tiempo presente*, que apareció a mediados de los años treinta en su volumen recopilatorio *Arabesques*, se encuentra una interpretación profética de los aspectos arquitectónicos de las últimas exposiciones universales. «¿Cuándo, se escribe, se acabará con esta manera escolástica de imponer a todo lo que se construye un gusto común y una común medida? Una ciudad debe comprender gran diversidad

de masas, si queremos que ella nos alegre los ojos. [Los gustos más contrarios pueden casar! ¡Que en una misma calle se eleven un sombrío edificio gótico, un edificio decorado según el gusto más rico de Oriente, una colosal construcción egipcia y una morada griega de armoniosas proporciones! ¡Que se vean una al lado de otra la cúpula láctea ligeramente cóncava, la alta flecha religiosa, la mitra oriental, el techo plano de Italia, el techo de Flandes escarpado y cargado de ornamentos, la pirámide tetraédrica, la columna redonda, el obelisco anguloso! Nicolás Gogol, *Sur l'architecture du temps présent* [Sobre la arquitectura del tiempo presente], cit. en Wladimir Weidlé, *Les abeilles d'Aristée* [Las abejas de Aristeo], París, (1936), pp. 162-163 («La agonía del arte»).

[G 14 a, 3]

Fourier se apoya en la sabiduría popular, que desde hace mucho llamó a la civilización el mundo al revés.

[G 14 a, 4]

Fourier no se resiste a describir un banquete a orillas del Éufrates para celebrar tanto a los vencedores del concurso de trabajadores de diques (600.000) como a los del concurso simultáneo de pastelería. Los 600.000 adetas de la industria se hacen con 300.000 botellas de champán, que descorchan al unísono a una señal de la torre de control. Eco en «Las montañas del Éufrates». Cit. en (Armand y) Maublanc, *Fourier*, II, París, 1937, pp. 178-179.

[G 14 a, 5]

«¡Pobres estrellas! su papel de esplendor es sólo un papel de sacrificio. Creadoras y siervas de la potencia productora de los planetas, ellas no la poseen por sí mismas, y deben resignarse a su carrera ingrata y monótona de antorchas. Tienen el estallido sin el goce; detrás de ellas, se ocultan invisibles realidades vivas. Esas reinas esclavas son sin embargo de la misma pasta que sus felices súbditos... Llamas resplandecientes ahora, un día serán tinieblas y hielo, y sólo podrán renacer a la vida como planetas, después del choque que volatilizará el cortejo y convertirá a su reina en nebulosa.» A. Blanqui, *L'éternité par les astres* [La eternidad por los astros], París, 1872, pp. 69-70. Cfr. Goethe: «Os compadezco, estrellas infelices».

[G 15, 1]

«La sacristía, la bolsa y el cuartel, tres entes asociados para vomitar sobre las naciones la noche, la miseria y la muerte. Octubre, 1869.» Auguste Blanqui, *Critique sociale* [Crítica social], II, Fragmentos y notas, París, 1885, p. 351.

[G 15, 2]

«Un rico muerto es un precipicio cerrado.» En los años cincuenta. Auguste Blanqui, *Critique sociale*, II, Fragmentos y notas, París, 1885, p. 315.

[G 15, 3]

Una estampilla litografiada de Sellerie representa la exposición universal de 1855.

[G 15, 4]

Elementos de embriaguez en la novela detectivesca, cuyo mecanismo describe así Caillois (de un modo que recuerda al mundo del comedor de hachís): «Los caracteres del pensamiento infantil, y la artificialidad en primer lugar, rigen este universo extrañamente presente: no pasa nada en él que no esté premeditado desde antiguo, nada responde a las apariencias, todo en él está preparado para ser utilizado

por el héroe omnipotente que es su dueño. Se reconocerá el París de las entregas de Fontánas». Roger Caillois, «Paris, mythe moderne» [«París, mito moderno»] (*Nouvelle Revue Française* XXV, 284, 1 de mayo de 1937, p. 688).

[G 15, 9]

«Cada día veo pasar por debajo de mi ventana cierto número de calucos, osacos, indios, chinos y griegos antiguos, todos más o menos aporinados.» Charles Baudelaire, *Œuvres* [Obras], II, (texto establecido y anotado por Y.-G. Le Dantec, París, 1932), p. 99. (*Salón de 1846 - Del ideal y del modelo*).

[G 15, 6]

La publicidad en el Imperio, según Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à 1900*. IX, *La Révolution et l'Empire*. 9, *Les événements, les institutions et la langue* [Historia de la lengua francesa desde los orígenes a 1900. IX, *La Revolución y el Imperio*. 9, *Los acontecimientos, las instituciones, la lengua*]. París, 1937. «Imaginaríamos gustosamente que un hombre de genio ha concebido la idea de emplear, engarzándolos dentro de la banalidad de la lengua vulgar, vocablos hechos para seducir a lectores y compradores, y que ha elegido el griego no solamente porque proporciona inagotables recursos para la formación, sino porque, menos familiar que el latín, tendría la ventaja de ser... incomprendible para una generación demasiado poco versada en el estudio de la antigua Grecia... Sólo que no sabemos ni cómo se llama ese hombre, ni si es francés, ni tan siquiera si ha existido. Es posible que... las palabras griegas hayan ganado poco a poco, hasta el día en que... ha surgido la idea general... de que eran, exclusivamente en virtud de sí mismas, un reclamo... En cuanto a mí, creería gustosamente que... varias generaciones y varias naciones han contribuido a crear la prueba verbal, el monstro griego que atrae suspendiendo. Creo que la época de la que me ocupo aquí es aquella en que el movimiento ha comenzado a pronunciarse... La edad del óleo comageno iba a llegar» pp. 1229-1230 («Los causas del triunfo del griego»).

[G 15 a, 1]

«¿Qué diría un moderno Winckelmann... frente a un producto chino, producto extraño, raro, atraído por su forma, intenso por su color, y a veces delicado hasta el desvanecimiento? Sin embargo, es una muestra de la belleza universal; pero se necesita, para que sea comprendida, que el crítico y el espectador operen en sí mismos una transformación que mantenga el misterio, y que, gracias a un fenómeno de la voluntad que actúa sobre la imaginación, aprendan por sí mismos a participar en el medio que ha dado nacimiento a esta insólita floración.» Y más abajo en la misma página: «esas flores misteriosas cuyo profundo color penetra despoñticamente en el ojo mientras que su forma hace rabiar a la mirada». Charles Baudelaire, *Obras*, II, París, (ed. Le Dantec, 1932), pp. 144-145 (*Exposición universal de 1855*).

[G 15 a, 2]

«En la poesía francesa, e incluso en la de toda Europa, el gusto y los tonos de Oriente no han sido, hasta Baudelaire, sino un juego como poco pueril y lúcido. Con *Las flores del mal*, el color extranjero no avanza sin la compañía del agudo sentido de la evasión. Baudelaire... se invita a la ausencia... Baudelaire de viaje proporciona la emoción de la... naturaleza desconocida donde el viajero se abandona a sí mismo... Sin duda no cambia de espíritu; pero lo que presencia es una nueva visión de su alma. Ella es tropical, ella es africana, ella es negra, ella es esclava. He ahí verdaderos países, una África real, las Indias auténticas.» André Suarès, *Préface* a Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, París, 1933, pp. XXV-XXVII.

[G 16, 1]

Prostitución del espacio en el hachís, donde entra al servicio de todo pasado.

[G 16, 2]

El enmascaramiento de la naturaleza que realiza Grandville -tanto del cosmos como del mundo animal y vegetal-, siguiendo la moda imperante a mediados de siglo, hace proceder la historia, que ha adquirido los rasgos de la moda, del eterno ciclo de la naturaleza. Cuando Grandville presenta un nuevo abanico como *éventail d'Iris*, cuando la Vía Láctea representa una avenida nocturna iluminada por farolas de gas, y *La luna pintada por sí misma* está entre cojines de felpa de última moda en lugar de entre nubes, la historia queda entonces tan despiadadamente secularizada y recogida en el contexto natural como hizo la alegoría tres siglos antes.

[G 16, 3]

Las modas planetarias de Grandville son otras tantas parodias de la naturaleza sobre la historia de la humanidad. Las arlequinadas de Grandville acaban por ser en Blanqui romances de ciego.

[G 16, 4]

«Las exposiciones son las únicas fiestas propiamente modernas.» Hermann Lotze, *Microkosmos* [Microcosmos], III, Leipzig, 1864, p. 7.

[G 16, 5]

Las exposiciones universales fueron la alta escuela donde las masas, apartadas del consumo, aprendieron a compenetrarse con el valor de cambio. «Verlo todo, no tocar nada.»

[G 16, 6]

La industria del ocio refina y multiplica los tipos de comportamiento reactivo de las masas. Con ello las prepara para la transformación que opera la publicidad. La conexión de esta industria con las exposiciones universales está por tanto bien fundada.

[G 16, 7]

Propuesta urbanística para París: «Será conveniente variar la forma de las casas y emplear, según los barrios, diferentes órdenes arquitectónicos, e incluso aquellos que, como la arquitectura gótica, luca, china, egipcia, babilonia, etc., no son clásicos». Amédée de Tisson, *Paris et Londres comparés* [París y Londres comparados], París, 1830, p. 150. - (La arquitectura posterior de las exposiciones).

[G 16 a, 1]

«En tanto en cuanto aquella infame construcción [el palacio de la industria] subsista... me complacería renegar de mi título de hombre de letras... [El arte y la industria] Si, en efecto, por ellos, por ellos solos, se ha reservado en 1855 esa inextricable red de galerías, donde los pobres literatos ni siquiera han obtenido seis pies cuadrados, [el sitio de un tumulto] [Gloria a ti, papeleso!...] [Asciende al Capitolio, impresor...] Triunfad, artistas, triunfad, industriales, habéis tenido el honor y el provecho de una exposición universal, mientras que la pobre literatura...» (Pp. V-VI.) «Una exposición universal para la gente de letras, un Palacio de cristal para los autores modestos!» Insinuaciones de un demonio grotesco que, según su carta a Charles Asselineau, Babou se encontró un día en los Campos Elíseos. Hyppolyte Babou, *Les payens innocents* [Los paganos inocentes], París, 1858, p. XIV.

[G 16 a, 2]

Exposiciones. «Esos eventos pasajeros no han tenido por lo demás influjo alguno en la configuración de las ciudades... El caso de París... es distinto. Precisamente el hecho de que allí se pudieran montar las gigantescas exposiciones en medio de la ciudad, y de que casi

todas hayan dejado un edificio que se integra bien en el entorno urbano... evidencia las ventajas de una disposición monumental y de una tradición constructiva urbana viva. Pero pudo... organizar también la más vasta exposición de modo que fuera accesible desde... la Plaza de la Concordia. En las orillas que discurren desde esta plaza hacia el Oeste, el límite de edificación se ha retrotraído a lo largo de varios kilómetros, de modo que se dispone de tramos muy anchos que, dotados de muchas filas de árboles, forman los más bellos viales de una exposición.» Friz Stahl, *Paris [Paris]*, Berlín, (1929), p. 62. [G 16 a, 3]

8

H

[EL COLECCIONISTA]

«Todas esas antiguallas tienen un valor moral.»

Charles Baudelaire

«Creo... en mi alma: la Cosa.»

Léon Deubel, *Œuvres [Obras]*, París, 1929, p. 193.

Fue éste el último asilo de aquellas maravillas que vieron la luz en las exposiciones universales, como la cartera patentada con iluminación interior, la navaja kilométrica, o el mango de paraguas patentado con reloj y revólver. Y junto a las degeneradas criaturas gigantes, demediada y en la estacada, la materia. Seguimos el corredor estrecho y oscuro hasta que entre una librería de saldo, donde legajos atados y polvorientos hablaban de todas las formas de la ruina, y una tienda repleta de botones (de nácar y otros que en París llaman de fantasía), surgió una especie de cuarto de estar. Sobre un tapete de colores desvaídos, lleno de cuadros y bustos, brillaba una lámpara de gas. Al lado leía una anciana. Parece como si estuviera sola desde hace años, y quiere dentaduras «de oro, de cera, o rotas». Desde este día sabemos también de dónde sacó el doctor Milagro la cera con la que hizo a Olimpia.

■ Muñecos ■

[H 1, 1]

«La multitud se aprieta en el pasaje Vivienne, donde ella no se ve, y abandona el pasaje Colbert, donde quizá se vea demasiado. Un día se la quiso volver a flotar, a la multitud, llenando cada tarde la rotonda con una música armoniosa, que, invisible, escapaba a través de los cruces del entresuelo. Pero la multitud vino a asomar la nariz por la puerta y no entró, sospechando en esa novedad una conspiración contra sus costumbres y sus placeres rutinarios.» *Le livre des Cent-et-un [El libro de los ciento uno]*, X, París, 1833, p. 58. Hace quince años se

intentó promocionar al almacén W. Wertheim de modo parecido, y también sin resultado. Se daban conciertos en el gran pasaje que lo atravesaba.

[H 1, 2]

Jamás se debe confiar en lo que los escritores dicen de sus propias obras. Cuando Zola quiso defender su *Teresa Raquin* de las críticas adversas, dijo que su libro era un estudio científico sobre los temperamentos. Intentaba, según él, explicar con precisión, basándose en un ejemplo, cómo el temperamento sanguíneo y el nervioso interactúan en perjuicio mutuo. Esta afirmación no contentó a nadie. Tampoco aclara la impronta callejera de la acción, ni su sanguinolencia, su crudeza casi cinematográfica. No en vano se desarrolla en un pasaje. Si acaso este libro explica algo realmente científico, es la agonía de los pasajes parisinos, el proceso de descomposición de una arquitectura. De sus venenos está repleta la atmósfera de este libro, y de esa atmósfera es de lo que mueren los personajes.

[H 1, 3]

En 1893 se expulsa a las *cocottes* de los pasajes.

[H 1, 4]

La música parece haberse instalado en estos espacios sólo con su decadencia, sólo cuando las bandas musicales empezaron a resultar, por decirlo así, pasadas de moda ante la llegada de la música mecánica. De modo que en realidad estas bandas más bien se refugiaron allí. (El «teatrofón» de los pasajes fue en cierto modo el antecesor del gramófono.) Y sin embargo, había una música con el espíritu de los pasajes, una música panorámica que hoy sólo se escucha en conciertos de la vieja escuela, como los de la orquesta del balneario de Monte-Carlo: las composiciones panorámicas de David -p. ej. *El desierto*, *Cristóbal Colón*, *Herculano*-. Cuando en los años sesenta (?) vino una delegación árabe a París, enorgulleció mucho poderle ofrecerle *El desierto* en la gran Ópera (?).

[H 1, 5]

«Cinearomas; Gran Globo celeste, esfera gigantesca de 46 metros de diámetro donde se nos tocará la música de Saint-Saëns.» Jules Claretie, *La vie en Paris 1900* [La vida en París 1900], París, 1901, p. 61. ■ Diorama ■

[H 1, 6]

A menudo, estos espacios interiores albergan comercios anticuados, y también los comercios más actuales adquieren en ellos cierto aire desolado. Es el lugar de las agencias de información e investigación, que allí, en la turbia luz de las galerías superiores, siguen las huellas del pasado. En los escaparates de las peluquerías se ven las últimas mujeres con cabello largo. Tienen mechones muy rizados, que resultan «permonenés», torres de pelo petrificadas. A los que hicieron un mundo propio de estas construcciones, deberían ellas dedicarles pequeñas lápidas votivas: a Baudelaire y a Odilon Redon, cuyo nombre cae ya como un rizo perfectamente formado. En lugar de eso, se les ha traicionado y vendido, convirtiendo en un objeto la cabeza de Salomé, si es que eso que allí sufre en la consola no es la cabeza embalsa-

mada de Anna Czillag. Y mientras éstas se petrifican, arriba la obra de los muros se ha vuelto quebradiza. Quebradizos son también. ■ Espejos ■

[H 1 a, 1]

Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad, y figura bajo la extraña categoría de la compleción. ¿Qué es esta «compleción»? Es el grandioso intento de superar la completa irracionalidad de su mera presencia integrándolo en un nuevo sistema histórico creado particularmente: la colección. Y para el verdadero coleccionista cada cosa particular se convierte en una enciclopedia que contiene toda la ciencia de la época, del paisaje, de la industria y del propietario de quien proviene. La fascinación más profunda del coleccionista consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico, congelándose éste mientras le atraviesa un último escalofrío (el escalofrío de ser adquirido). Todo lo recordado, pensado y sabido se convierte en zócalo, marco, pedestal, precinto de su posesión. No hay que pensar que es al coleccionista al que resulta extraño el *τοπος*, *τοπος* que según Platón alberga las inmutables imágenes originarias de las cosas. El coleccionista se pierde, cierto. Pero tiene la fuerza de levantarse de nuevo apoyándose en un junco, y, del mar de niebla que rodea su sentido, se eleva como una isla la pieza recién adquirida. - Coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis y, de entre las manifestaciones profanas de la «cercanía», la más concluyente. Por tanto, en cierto modo, el más pequeño acto de reflexión política hace época en el comercio de antigüedades. Estamos construyendo aquí un despertador que sacude el *kitsch* del siglo pasado, llamándolo «reunión».

[H 1 a, 2]

Naturaleza muerta: la tienda de conchas de los pasajes. Strindberg habla en *Las tribulaciones del navegante* de «un pasaje con tiendas que estaban iluminadas». «Entonces siguió por el pasaje... Había allí toda clase de tiendas, pero no se veía un alma, ni delante ni detrás de los mostradores. Después de caminar un rato, se detuvo ante un gran escaparate que mostraba una exposición completa de caracoles. Como la puerta estaba abierta, entró. Del suelo al techo se apilaban estantes con caracoles de toda especie, procedentes de todos los mares y continentes. No había nadie dentro, pero el humo del tabaco flotaba como un anillo en el aire... Después reanudó su marcha, siguiendo la moqueta blanquiazul. El pasaje no era recto, sino que hacía curvas, de modo que nunca se veía el final; y siempre había nuevas tiendas, aunque sin gente; y tampoco se veía a los propietarios de los comercios.» Lo imprevisible de los pasajes extinguidos es un tema significativo. Strindberg, *Märchen* [Cuentos], Múnich/Berlín, 1917, pp. 52-53, 59.

[H 1 a, 3]

Hay que investigar cómo se elevan las cosas a alegoría en *Las flores del mal*. Prestar atención al empleo de las mayúsculas.

[H 1 a, 4]

En la conclusión de *Materia y memoria*, Bergson explica que la percepción es una función del tiempo. Si viviéramos —podríamos decir— algunas cosas con calma, otras con rapidez, siguiendo otro ritmo, no habría nada «consistente» para nosotros, sino que todo sucedería ante nuestros ojos como si nos asaltara de improviso. Pero eso es lo que le ocurre al gran coleccionista con las cosas. Le asaltan de improviso. El hecho de perseguirlas y dar con ellas, el cambio que opera en todas las piezas una pieza nueva que aparece: todo ello le muestra sus cosas en perpetuo oleaje. Aquí se contemplan los pasajes de París como si fueran adquisiciones en manos de un coleccionista. (En el fondo, se puede decir que el coleccionista vive un fragmento de vida onírica. Pues también en el sueño el ritmo de la percepción y de lo que se vive cambia de tal modo que todo —incluso lo que en apariencia es más neutral— nos asalta de improviso, nos afecta. Para entender a fondo los pasajes, los sumergimos en el nivel onírico más profundo, y hablamos de ellos como si nos hubieran asaltado de improviso.)

[H 1 a, 11]

«La inteligencia de la alegoría toma en usted proporciones desconocidas para usted mismo. Observaremos, de paso, que la alegoría, ese género tan espiritual, que los pintores torpes nos han acostumbrado a despreciar, pero que es verdaderamente una de las formas primitivas y más naturales de la poesía, recupera su dominio legítimo en la inteligencia iluminada por la embriaguez.» Charles Baudelaire, *Les paradis artificiels* [Los paraísos artificiales], París, 1917, p. 73 (De lo que sigue se deduce indudablemente que Baudelaire tiene desde luego en mente la alegoría, no el símbolo. El pasaje está tomado del capítulo sobre el hachís.) El coleccionista como alegórico ■ Hachís ■

[H 2, 11]

«La publicación de la *Historia de la sociedad francesa durante la Revolución y bajo el Directorio* no abre la era del bibelot, —no ha de verse en esta palabra una intención despreciativa; al bibelot histórico antiguamente se le llamó reliquia.» Rémy de Gourmont, *Le 11^e livre des Masques* [El segundo libro de las máscaras], París, 1924, p. 259. Se trata de la obra de los hermanos Goncourt.

[H 2, 11]

El verdadero método para hacerse presentes las cosas es plantarlas en nuestro espacio (y no nosotros en el suyo). (Eso hace el coleccionista, y también la anécdota.) Las cosas, puestas así, no toleran la mediación de ninguna construcción a partir de «amplios contextos». La contemplación de grandes cosas pasadas —la catedral de Chartres, el templo de Paestum— también es en verdad (si es que tiene éxito) una recepción de ellas en nosotros. No nos trasladamos a ellas, son ellas las que aparecen en nuestra vida.

[H 2, 11]

Resulta en el fondo muy extraño que se fabricaran industrialmente objetos de coleccionista. ¿Desde cuándo? Habría que investigar las diversas modas que imperaron en el coleccionismo durante el siglo XIX. Típico del Biedermaier —¿o también de Francia?— es la manía de las tazas. «Padres, hijos, amigos, parientes, jefes y subordinados, todos dan a conocer sus sentimientos con las tazas; la taza es el regalo preferido, el adorno predilecto de la casa;

así como Federico Guillermo III llenó su gabinete de trabajo con pirámides de tazas de porcelana, del mismo modo coleccionaba el burgués en su servicio de tazas el recuerdo de los acontecimientos más importantes, las horas más notables de su vida.» Max von Boehn, *Die Mode im XIX Jahrhundert* [La moda en el siglo XIX], II, Múnich, 1907, p. 136.

[H 2, 4]

La propiedad y el tener están subordinados a lo táctil, y se encuentran en relativa oposición a lo óptico. Los coleccionistas son hombres con instinto táctil. Últimamente, por lo demás, con la retirada del naturalismo ha acabado la primacía de lo óptico que imperó en el siglo anterior. ■ *Flâneur* ■ El *flâneur*, óptico; el coleccionista, táctil.

[H 2, 5]

Materia fracasada: eso es la elevación de la mercancía al nivel de la alegoría. La alegoría y el carácter fetichista de la mercancía.

[H 2, 6]

Se puede partir de la idea de que el verdadero coleccionista saca al objeto de su entorno funcional. Pero esto no agota la consideración de este notable comportamiento. Pues no es ésta la base sobre la que funda en sentido kantiano y schopenhaueriano una consideración «desinteresada», en la que el coleccionista alcanza una mirada incomparable sobre el objeto, una mirada que ve más y ve otras cosas que la del propietario profano, y que habría que comparar sobre todo con la mirada del gran fisonomista. Sin embargo, el modo en que esa mirada da con el objeto es algo que se ha de conocer mucho más exactamente mediante otra consideración. Pues hay que saber que para el coleccionista el mundo está presente, y ciertamente ordenado, en cada uno de sus objetos. Pero está ordenado según un criterio sorprendente, incomprensible sin duda para el profano. Se sitúa respecto de la ordenación corriente de las cosas y de su esquematización, más o menos como el orden de las cosas en una enciclopedia, respecto de un orden natural. Basta con recordar la importancia que para todo coleccionista tiene no sólo el objeto, sino también todo su pasado, al que pertenecen en la misma medida tanto su origen y calificación objetiva, como los detalles de su historia aparentemente externa: su anterior propietario, su precio de adquisición, su valor, etc. Todo ello, los datos «objetivos» tanto como esos otros, forman para el verdadero coleccionista, en cada uno de sus ejemplares poseídos, una completa enciclopedia mágica, un orden del mundo, cuyo esbozo es el destino de su objeto. Aquí, por tanto, en este angosto terreno, se puede entender cómo los grandes fisonomistas (y los coleccionistas son fisonomistas del mundo de las cosas) se convierten en intérpretes del destino. Sólo hace falta observar cómo el coleccionista maneja los objetos de su vitrina. Apenas los tiene en la mano, parece inspirado por ellos, parece ver a través de ellos —como un mago— en su lejanía. (Sería interesante estudiar al coleccionista de libros como el único que no ha separado incondicionalmente sus tesoros de su entorno funcional.)

[H 2, 7; H 2 a, 11]

El gran coleccionista Pachinger, amigo de Wolfskehl, ha reunido una colección que se puede medir, por lo obsoleto y fuera de uso, con la colección

Figdor de Viena. Apenas sabe ya cómo van las cosas de la vida —explica a sus visitantes entre viejismos aparatos, pañuelos de bolsillo, espejos de mano, etc.—. De él se cuenta que un día, yendo por el Stachus, se agachó para recoger algo: allí estaba lo que había perseguido durante semanas, la impresión defectuosa de un billete de tranvía que sólo se había vendido durante un par de horas.

[H 2 a, 8]

Una apología del coleccionista no debería pasar por alto este ataque: «La vejez y la vejez, anota Gui Patin, siempre se entienden bien. La necesidad de acumular es uno de los signos precursores de la muerte tanto en los individuos como en las sociedades. Lo comprobamos en estado agudo en los períodos preparaféticos. Está también la manía de la colección, en neurología "el coleccionismo". / Desde la colección de horquillas para el cabello hasta la caja de cartón que lleva la inscripción: Pequeños trozos de bramante que no pueden servir para nada». *Les péchés capitaux* [Los siete pecados capitales], París, 1929, pp. 26-27. [Paul Morand, *L'avarice* [La avaricia].] Comparar, sin embargo, con el coleccionista de los niños!

[H 2 a, 8]

«No estaría seguro de haberme entregado por completo a la contemplación de esta vivencia, de no haber visto en la tienda de curiosidades ese montón de cosas fantásticas revueltas entre sí. Volvieron a imponérseme al pensar en la niña, y siendo, por decirlo así, inseparables de ella, pusieron palpablemente ante mis ojos la situación de esta criatura. Dando rienda suelta a mi fantasía, vi la imagen de Nell rodeada de todo lo que se oponía a su naturaleza, alejándola por completo de los deseos de su edad y de su sexo. Si me hubiera faltado este entorno y hubiera tenido que imaginarme a la niña en una habitación corriente, en la que no hubiera nada desacomodado o raro, lo más probable es que su vida extraña y solitaria me hubiera causado mucha menos impresión. Pero siendo de este modo, me pareció que ella vivía en una especie de alegoría.» Charles Dickens, *Die Barmhertzigkeiten* [La tienda de antigüedades], Leipzig, ed. Insel, pp. 18-19.

[H 2 a, 8]

Wiesengrund en un ensayo inédito sobre *La tienda de antigüedades* de Dickens: «La muerte de Nell está incluida en esta frase: "Aún había allí algunas pequeñeces, cosas pobres, sin valor, que bien hubiera podido llevar consigo; pero fue imposible" ... Dickens sabía que a este mundo de cosas desechadas y perdidas le era inherente la posibilidad de cambio, e incluso de salvación dialéctica, y lo expresó mejor de lo que nunca le hubiera sido posible a la fe romántica en la naturaleza, en aquella inmensa alegoría del dinero que cierra la descripción de la ciudad industrial: "... eran dos monedas de penique, viejas, desgastadas, de un marrón grisáceo como el humo. Quién sabe si no brillaban más gloriosamente a los ojos de los ángeles que las letras doradas esculpidas en las tumbas".

[H 2 a, 5]

«La mayoría de los aficionados hacen su colección dejándose guiar por la fortuna, como los bibliófilos en las librerías de viejo... M. Thien procedió de otro modo: antes de reunir su colección, la había formada por completo en su cabeza; tenía trazado un plan, y le llevó treinta años ejecutarlo... M. Thien posee lo que quiso poseer... ¿De qué se trataba? De disponer a su alrededor un compendio del universo, es decir, hacer que en un espacio de ochenta metros cuadrados se encontraran Roma y Florencia, Pompeya y Venecia, Dresde y La Haya, El Vaticano y El Escorial, el British Museum

y el Emírate, la Alhambra y el Palais d'été... (Pues bien! M. Thien pudo llevar a cabo una idea tan vasta con gastos moderados, hechos cada año durante treinta años... Queriendo fijar ante todo en las paredes de su residencia los recuerdos más preciosos de sus viajes, M. Thien encargó que se ejecutaran... copias reducidas imitando los más famosos fragmentos de pintura... Por eso... al entrar en su casa, se encuentra uno primeramente en medio de obras maestras surgidas en Italia durante el siglo de León X. La pared que hay enfrente de las ventanas está ocupada por el Juicio final, situado entre la Disputa del Santo Sacramento y la escuela de Atenas, la Asunción de Tiziano decora la parte alta de la chimenea, entre la Comunión de San Jerónimo y la Transfiguración, la Madonna sin fin forma parejo con la Santa Cecilia, y en los entepafios están enmarcados las Sibilas de Rafael, entre el Sposalizio y el cuadro que representa a Gregorio IX entregando las decretales a un abogado del consistorio... Como estas copias están reducidas a la misma escala o casi... el ojo encuentra con placer la grandeza relativa de los originales. Están pintadas con acuarela.» Charles Blanc, *Le cabinet de M. Thien* [El gabinete de M. Thien], París, 1871, pp. 16-18.

[H 3, 1]

«Casimir Périer decía un día, visitando la galería de cuadros de un ilustre aficionado: "Todo esto es realmente bello, pero son capitales que duermen"... Hoy... cabría responder a Casimir Périer... que... los cuadros... cuando son auténticos; los dibujos, cuando se reconoce en ellos la firma del maestro... duermen un sueño reparador y provechoso... La... venta de las curiosidades y de los cuadros de M. R... ha probado con números que las obras de genio son valores tan sólidos como el Orléans y un poco más seguros que los depósitos.» Charles Blanc, *Le trésor de la curiosité* [El tesoro de la curiosidad], II, París, 1858, p. 578.

[H 3, 2]

El modelo *positivo* opuesto al coleccionista, que representa a la vez su culminación, en cuanto que hace realidad la liberación de las cosas de la servidumbre de ser útiles, hay que concebirlo según estas palabras de Marx: «La propiedad privada nos ha hecho tan estúpidos e indolentes, que un objeto sólo es *nuestro* cuando lo tenemos, es decir, cuando existe para nosotros como capital, o cuando... lo *utilizamos*». Karl Marx, *Der historische Materialismus. Die Frühschriften* [El materialismo histórico. Los manuscritos], I, Leipzig, Landshut y Mayer eds., (1932), p. 299 (*Nationalökonomie und Philosophie* [Economía nacional y filosofía]).

[H 3 a, 1]

«El lugar de todo sentido físico y espiritual... lo ha ocupado la simple alienación de todos estos sentidos, el sentido del tener... (sobre la categoría del tener, cfr. Hegel en los "21 pliegos").» Karl Marx, *El materialismo histórico*, I, Leipzig, p. 300 (*Economía nacional y filosofía*).

[H 3 a, 2]

«Sólo cuando la cosa se comporta humanamente con el hombre, puedo yo en la práctica comportarme humanamente con la cosa.» Karl Marx, *El materialismo histórico*, I, Leipzig, p. 300 (*Economía nacional y filosofía*).

[H 3 a, 3]

Las colecciones de Alexandre de Sommerard en los fondos del Museo de Cluny. [H 3 a, 4]

El popurrí tiene algo del ingenio del coleccionista y del *flâneur*. [H 3 a, 5]

El coleccionista actualiza concepciones arcaicas de la propiedad que están latentes. Estas concepciones podrían de hecho tener relación con el tabú,

como indica la siguiente observación: «Es... seguro que el tabú es la forma primitiva de la propiedad. Primero emotiva y "sinceramente", y luego como procedimiento corriente y legal, el ser objeto de tabú constituía un título. Apropiarse de un objeto es convertirlo en sagrado y temible para lo que es distinto de él, convertirlo en "partícipe" de sí mismo». N. Guterman y H. Lefebvre, *La conscience mystifiée* [La conciencia mistificada], (París, 1936), p. 228.

[H 3 a, 6]

Pasajes de Marx tomados de *Economía nacional y filosofía*: «La propiedad privada nos ha hecho tan estúpidos e indolentes, que un objeto sólo es nuestro cuando lo tenemos». «El lugar de todo sentido físico y espiritual... lo ha ocupado la simple alienación de todos estos sentidos, el sentido del tener». Cit. en Hugo Fischer, *Karl Marx und sein Verhältnis zu Staat und Wirtschaft* [Karl Marx y su relación con el Estado y la economía], Jena, 1932, p. 64.

[H 3 a, 7]

Los antepasados de Balthazar Glais eran coleccionistas.

[H 3 a, 8]

Modelos para el *Cousin Pons*: Sommerard, Sauvageot, Jacaze.

[H 3 a, 9]

La vertiente fisiológica del coleccionismo es importante. Al analizar esta conducta, no hay que olvidar que cumple una clara función biológica en la construcción de nidos que llevan a cabo los pájaros. Al parecer se encuentra una indicación de ello en el *Trattato sull'architettura* de Vasari. También Pavlov se habría ocupado del coleccionismo.

[H 4, 1]

Vasari habría afirmado -en el *Trattato sull'architettura*- que el concepto de «grotesco» proviene de las grutas en las que los coleccionistas guardaban sus tesoros.

[H 4, 2]

El coleccionismo es un fenómeno originario del estudio: el estudiante colecciona saber.

[H 4, 3]

Al explicar el género literario del «testamento», Huizinga añade lo siguiente sobre la relación entre el hombre medieval y sus cosas: «Esta forma literaria... sólo es comprensible si no se olvida que los hombres de la Edad Media estaban, en efecto, acostumbrados a disponer por separado y extensamente en su testamento hasta de las cosas más insignificantes[!] de su propiedad. Una mujer pobre deja su traje de los domingos y su cofia a su parroquia, su cama a su ahijado, una piel a la mujer que la cuidaba, su vestido de diario a una pobre, y cuatro libras tomesas [sic], que constituían toda su fortuna, juntamente con otro traje y otra cofia, a los minoritas. (Champion, *Villon*, II, p. 182.) ¿No debemos reconocer también en esto una manifestación muy trivial del mismo modo de pensar que hacía de cada caso de virtud un ejemplo eterno y veía en cualquier costumbre una institución divina?». J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters* [El otoño de la Edad Media], Múnich, 1928, p. 346. Lo que sobre todo llama la atención en esta notable cita es que ya no sea posible semejante relación con los bienes muebles en una época de producción masiva estandarizada. Se llega así con toda naturalidad a la cuestión

de si las formas de argumentación a las que alude el autor, incluyendo ciertas formas de pensar de la escolástica en general (remisión a la autoridad heredada), no están acaso conectadas con las formas de producción. El coleccionista, a quien se le enriquecen las cosas por el conocimiento que posee de su origen y de su curso en la historia, se procura una relación semejante con ellas, que no puede sino parecer arcaica.

[H 4, 4]

Quizá se pueda delimitar así el motivo más oculto del coleccionismo: emprende la lucha contra la dispersión. Al gran coleccionista le conmueven de un modo enteramente originario la confusión y la dispersión en que se encuentran las cosas en el mundo. Este mismo espectáculo fue el que tanto ocupó a los hombres del Barroco; en particular, la imagen del mundo del alegórico no se explica sin el impacto turbador de este espectáculo. El alegórico constituye por decirlo así el polo opuesto del coleccionista. Ha renunciado a iluminar las cosas mediante la investigación de lo que les sea afín o les pertenezca. Las desprende de su entorno, dejando desde el principio a su melancolía iluminar su significado. El coleccionista, por contra, junta lo que encaja entre sí; puede de este modo llegar a una enseñanza sobre las cosas mediante sus afinidades o mediante su sucesión en el tiempo. No por ello deja de haber en el fondo de todo coleccionista un alegórico, y en el fondo de todo alegórico un coleccionista, siendo esto más importante que todo lo que les separa. En lo que toca al coleccionista, su colección jamás está completa; y aunque sólo le faltase una pieza, todo lo coleccionado seguiría siendo por eso fragmento, como desde el principio lo son las cosas para la alegoría. Por otro lado, precisamente el alegórico, para quien las cosas sólo representan las entradas de un secreto diccionario que dará a conocer sus significados al iniciado, jamás tendrá suficientes cosas, pues ninguna de ellas puede representar a las otras en la medida en que ninguna reflexión puede prever el significado que la melancolía será capaz de reivindicar en cada una.

[H 4 a, 1]

Los animales (pájaros, hormigas), los niños y los ancianos como coleccionistas.

[H 4 a, 2]

Una especie de desorden productivo es el canon de la memoria involuntaria, y también del coleccionista. «Y mi vida era ya lo suficientemente larga como para que a más de uno de los seres que ella me ofrecía encontrase en regiones opuestas de mis recuerdos otro ser para completarlo... Así, un aficionado al arte a quien se le muestra la hoja de un retablo se acuerda de en qué iglesia, en qué museo, en qué colección particular están dispersas las otras; [al igual que, siguiendo los catálogos de ventas o frecuentando los anticuarios, acaba por encontrar el objeto gemelo al que posee y que forma pareja con él, y puede reconstruir en su cabeza la parte inferior del cuadro, el altar completo].» Marcel Proust, *Le temps retrouvé* [El tiempo recobrado], II, París, p. 158. La memoria voluntaria, por contra, es un registro que dota al objeto de un número de orden bajo el que éste desaparece. «Ya habríamos estado ahí.» («Fue para mí una vivencia.») Queda por investigar cuál es la relación entre la dispersión del atrezo alegórico (del fragmento) y este desorden creativo.

[H 5, 1]

I

[EL INTERIOR, LA HUELLA]

«En 1830, el romanticismo triunfaba en la literatura, levadió la arquitectura y empotró en las fachadas de las casas un gótico de fantasía, chapado demasiado a menudo en cartón piedra. Se impuso a la ebanistería. De repente, dice el reportero de la exposición de 1834, nos ha invadido un entusiasmo por los mobiliarios de formas extrañas: se los sacó de los viejos castillos, de los antiguos guardamuebles y de los depósitos de trapería, con el fin de engalanar con ellos los salones, modemas en todo lo demás...» Los fabricantes se inspiraban en ellos y prodigaban en sus muebles "las ojivas y los matacanes": se velan camas y armarios erizados de almenas, como fortalezas del siglo XII.» E. Levasseur, *Histoire des classes ouvrières et de l'industrie en France de 1789 à 1870* [Historia de las clases obreras y de la industria en Francia de 1789 a 1870], II, París, 1904, pp. 206-207. II 1, 11

Una buena observación de Behne sobre un armario de estilo caballeresco: «El mueble se ha desarrollado con toda claridad a partir del inmueble». Más adelante se compara el armario con una «fortaleza medieval. Igual que ésta presenta murallas, muros y fosos en anillos concéntricos que se expanden formando un exterior inmenso para abrigar una pequeña estancia donde vivir, también aquí los cajones y estantes se hallan abrumados bajo un poderoso exterior». Adolf Behne, *Neues Wohnen, neues Bauen* [La nueva vivienda, la nueva arquitectura], Leipzig, 1927, pp. 59, 61-62. II 1, 21

La importancia del mueble comparado con el inmueble. Nuestra tarea es aquí un poco más fácil. Más fácil irrumpir en el corazón de las cosas desechadas para descifrar como jeroglífico el perfil de lo banal, hacer salir de entre las frondosas entrañas un oculto «Guillermo Tell», o poder responder a la pregunta «¿dónde está la novia?». Hace tiempo que el psicoanálisis descubrió los jeroglíficos como esquematismos de la labor onírica. Sin embargo, con esta certeza seguimos nosotros, más que la huella del alma, la de las cosas. Buscamos el árbol totémico de los objetos en la espesura de la prehistoria. La suprema y última caricatura de este árbol totémico es el *kitsch*. II 1, 31

La discusión sobre el mobiliario en Poe. Lucha por despertar del sueño colectivo.

(I 1, 4)

Cómo el interior se protegió de la luz de gas: «Casi todas las casas nuevas tienen gas hoy en día; orde en los patios interiores y en la escalera, pero no tiene derecho de ciudadanía en los apartamentos; es admitido en la antesala, a veces incluso en el comedor, pero no es recibido en el salón. ¿Por qué? Porque aja las calgaduras. Es el único motivo que se me ha podido ofrecer, y no tiene ningún valor». Du Camp, *Paris [París]*, V, p. 309.

(I 1, 5)

Hessel habla de «la época soñadora del mal gusto». En efecto, esta época estaba completamente orientada a lo onírico, estaba amueblada oníricamente. El cambio de estilos: gótico, persa, renacentista, etc., significaba que el interior del comedor burgués disimulaba un salón César Borgia, el tocador del ama de casa se erigía en capilla gótica, el despacho del señor de la casa insinuaba el aposento de un jeque persa. El fotomontaje, que nos ha transmitido esas imágenes, responde a la forma de intuición más primitiva de esas generaciones. Las imágenes bajo las que vivía sólo ganaron independencia con mucha lentitud, para acabar fijándose como figuras publicitarias en anuncio(s), etiquetas y carteles.

(I 1, 6)

Una serie de litografías de 18 (...) muestra, entre los cortinajes de un tocador sumergido en la penumbra, a mujeres tumbadas sensualmente en otomanas, bajo el título: «A la orilla del Tajo», «A la orilla del Neva», «A la orilla del Sena», etc. Aparecen aquí el Guadalquivir, el Ródano, el Rhin, el Aare, el Tímesis. No hay que pensar que algún tipo de traje nacional diferencia a estas figuras femeninas entre sí. La «leyenda» que acompañaba a estas imágenes de mujeres tenía que evocar la imagen fantástica de un paisaje sobre el espacio interior representado.

(I 1, 7)

Dar la imagen de esos salones de amplios guardapueras y henchidos cojines donde la vista quedaba atrapada, en cuyos espejos de cuerpo entero se abrían pórticos de iglesia a las miradas de los invitados, y gondolas en sus canapés, donde la luz de gas de una bola de cristal brillaba como la Luna.

(I 1, 8)

«Hemos visto lo que nunca antes se había presentado: matrimonios de estilo que nunca se habría pensado que pudieran casar; sombreros primer Imperio o Restauración con chaqués Louis XV; vestidos Directorio con botines de tacón alto; y mejor aún, faldas de talle bajo puestas sobre vestidos de talle alto.» John Grand-Carteret, *Les élégances de la Toilette* [Las elegancias de la Toilette], París, p. XVI.

(I 1 a, 1)

Nombres de distintos tipos de vagones en la primera época del ferrocarril: berlinas [carroada o abierta], diligencias, vagones guarnecidos, vagones no guarnecidos. ■ Construcción en hierro ■

(I 1 a, 2)

«También la primavera llegó ese año más pronto y más bella que nunca, hasta el punto de que en realidad casi no podíamos recordar si aquí había invierno en absoluto y si las chimeneas estaban para algo más que para poner encima hermosos relojes de mesa y candelabros, que aquí, como es sabido, no pueden faltar en ninguna habitación, pues el auténtico parisino prefiere privarse de una comida al día con tal de tener su «juego de chimenea»». *Lebende Bilder aus dem modernen Paris* [Litumpas vivas del moderno París], 4 vols., II, Colonia, 1863-1866, p. 369 («Un cuadro de familia imperial»).

(I 1 a, 3)

Magia del umbral. A la entrada del ferrocarril, de la cervecería, de la pista de tenis, de los lugares turísticos: penates. La gallina que pone huevos dorados de praliné, la máquina que estampa nuestro nombre, aparatos de juegos de azar, adivinos y pesos automáticos: el umbral guarda el delfico *γινώσκου* contemporáneo. Curiosamente, no prosperan en la ciudad: forman parte de los lugares turísticos, de los merenderos de los arrabales. El viaje de los domingos por la tarde no es sólo al campo, sino también a los misteriosos umbrales. Sin duda esta misma magia impera también, aunque más oculta, en el interior de la casa burguesa. Las sillas o las fotos que flanquean el umbral de una puerta son dioses domésticos venidos a menos, y aún hoy, cuando suena el timbre, nos llega al corazón la violencia que tienen que apaciguar. No hay más que intentar oponerse a ella: estando solos en un piso, no atender a un timbre insistente. Se verá que es tan difícil como un exorcismo. Como toda sustancia mágica, también ésta volvió a sumirse en algún momento en el sexo, bajo la forma de pornografía. En torno a 1830 París disfrutaba de litografías picantes con puertas y ventanas móviles. Eran las «imágenes llamadas «de puertas y de ventanas»» de Numa Bassajet.

(I 1 a, 4)

Acercas del interior onírico, a poder ser oriental: «Todos sueñan aquí con un golpe de fortuna, aspirando a tener de pronto aquello por lo que en tiempo de paz y trabajo pusieron toda la energía de su vida. Las ficciones de los poetas están llenas de transformaciones súbitas de existencias domésticas, todo habla de marquesas, princesas y milagros de las mil y una noches. Es una embriaguez opiácea que ha hecho presa en todo el pueblo. La industria ha contribuido a corromper las cosas más que la poesía. La industria ha creado la estafa de las acciones, la explotación de todas las cosas posibles, haciéndolas pasar por necesidades artificiales, y los... dividendos». Gutzkow, *Briefe aus Paris* [Cartas de París], I, (Leipzig, 1842), p. 93.

(I 1 a, 5)

«Mientras que el arte busca el infimismo... la industria marcha por delante.» Octave Mirbeau, *Figaro*, 1889 [Encyclopédie d'architecture [Enciclopedia de arquitectura], 1889, p. 92].

(I 1 a, 6)

Sobre la exposición de 1867. «Estas altas y kilométricas galerías poseían una indudable grandeza. Retumbaban con el estruendo de las máquinas. No debe olvidarse que, en medio de las celebraciones por las que esta exposición fue especialmente famosa, aún se circulaba en coches de ocho caballos. Como en las habitaciones contemporáneas, se intentó empujear estas galerías de 25 metros de altura mediante construcciones en forma de muebles, atenuando así su rigor constructivo. Tenían miedo de su propia grandeza.» Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich* [La arquitectura en Francia], (Leipzig/Berlin, 1928), p. 43.

(I 1 a, 7)

Los muebles y las ciudades retienen con la burguesía el carácter de lo fortificado: «La ciudad fortificada era hasta este momento el obstáculo que paralizó siempre el urbanismo». Le Corbusier, *Urbanisme* [Urbanismo], París, (1925), p. 249. [I 1 a, 8]

La antiquísima correspondencia entre la casa y el armario experimenta una nueva variante con la introducción de vidrios emplomados en las puertas de armarios. ¿Desde cuándo? ¿Se dio también en Francia? [I 1 a, 9]

El pachá burgués en la fantasía de los contemporáneos: Eugène Sue. Tenía un castillo en Sologne. Se dice que había allí un harén con mujeres de color. Al morir, surgió la leyenda de que los jesuitas le habían envenenado. [I 2, 1]

Gutzkow cuenta que en los salones de las exposiciones abundaban escenas orientales para despertar el entusiasmo por Argelia. [I 2, 2]

Sobre el ideal del «apartamento». «Todo tiende a la voluta, al ribete, al retorcimiento complicado. Pero lo que el lector quizá no aprecie a primera vista, es que el apartamento también se impone en el modo de situar y disponer las cosas, lo que nos vuelve a llevar al caballero. / La alfombra del primer término se extiende oblicua, en diagonal. Las sillas de delante se extienden oblicuas, en diagonal. Es verdad que podría ser casualidad. Pero si encontramos a cada paso esta tendencia a colocar los objetos oblicuamente y en diagonal en las viviendas de todos los niveles y clases sociales —lo cual hemos comprobado—, entonces no puede ser casualidad... En primer lugar, la disposición oblicua y en diagonal produce un efecto de apartamento. También aquí en sentido literal. Colocando el objeto en diagonal, como por ejemplo una alfombra, ésta se separa del resto... Pero, también aquí, la causa más profunda de todo ello radica en la constante actitud combativa y defensiva que mantiene el subconsciente. / Para defender un terreno, me coloco adrede en diagonal, porque entonces tengo la vista despejada en las dos direcciones. Por eso los bastiones de una fortaleza se construyen en un ángulo que sobresale... ¿Acaso la alfombra, colocada como se ha dicho, no recuerda a un bastión?... / Del mismo modo que el caballero se apartaba al sospechar un ataque, colocándose en posición de arremeter tanto por la derecha como por la izquierda, siglos más tarde el inofensivo burgués ordena sus objetos artísticos de modo que cada uno, aunque tenga que ser extrayéndolo del conjunto, esté rodeado de una muralla y un foso. Es, por tanto, un genuino burgués encastillado.» Adolf Behne, *Neues Wohnen, Neues Bauen* [La nueva vivienda, la nueva arquitectura], Leipzig, 1927, pp. 45-48. Como aclaración, pero no sin ironía, añade el autor: «Los señores que se podían permitir una quinta en el campo, querían remarcar su alto nivel. ¿Qué podía ser más natural que adoptar formas feudales, formas caballerescas?». Behne, *loc. cit.*, p. 42. Lukács es aquí más universal cuando observa que, desde un punto de vista histórico-filosófico, lo que caracteriza a la burguesía es que

su nuevo rival, el proletariado, ha aparecido en el campo de batalla antes de que el antiguo, el feudalismo, haya sido dominado. Y nunca acabará con él. [I 2, 3]

Maurice Barrès dijo de Proust: «un poeta persa en una conserjería». ¿Acaso podía ser de otra manera el primero que se adentró en el enigma del interior decimonónico? (La cita figura en Jacques-Émile Blanche, *Mes modèles* [Mis modelos], París, 1929 (?). [I 2, 4]

Anuncio publicado en los periódicos: «Aviso. — El señor Wiertz se ofrece para hacer gratuitamente cuadros para los aficionados a la pintura que, poseyendo un Rubens o un Rafael —verdaderos—, quisieran poner una obra suya haciendo pareja con uno u otro de esos grandes maestros». A. J. Wiertz, *Cŕuvres littéraires* [Obras literarias], París, 1870, p. 335. [I 2, 5]

Interior del siglo XIX. El espacio se disfraza, adoptando, como un ser voluble, el disfraz de los estados de ánimo. El hastiado pequeñoburgués debe experimentar en cierta medida la sensación de que en el cuarto de al lado podría haber tenido lugar la coronación imperial de Carlos V, el asesinato de Enrique IV, la firma del tratado de Verdún o las bodas de Otto y Theophano. Al final, las cosas son sólo maniqués, e incluso los grandes momentos de la historia del mundo son sólo disfraces bajo los que ellas intercambian miradas de conformidad con la nada, lo ínfimo y lo banal. Este nihilismo constituye la entraña del bienestar burgués; un estado de ánimo que en la embriaguez del hachís alcanza su satisfacción satánica, su saber satánico, su descanso satánico, pero haciendo ver claramente con ello cómo los mismos interiores de este tiempo son un estimulante para la embriaguez y para los sueños. Por lo demás, este estado de ánimo encierra una repulsión hacia el espacio abierto, libre y por decirlo así uránico, que arroja nueva luz sobre los desbocados cortinajes de aquellos espacios interiores. Vivir en ellos era haberse enredado, haberse enmarañado en una espesa tela de araña de la que colgaba dispersa la historia mundial, como caparzones de insectos devorados. De este infierno no quieren separarse. [I 2, 6]

De mi segundo experimento con el hachís. Una escalera en el taller de Charlotte Joël. Digo: «Una estructura habitable solamente por figuras de cera. Comienzo así a realizar todo tipo de actividades plásticas; Piscator no tiene nada que hacer. Tengo la posibilidad de cambiar toda la iluminación con unas minúsculas palanquitas. Puedo hacer de la casa de Goethe la ópera de Londres. Puedo leer ahí toda la historia del mundo. Se me aparece en el cuarto la razón por la que colecciono estampas en los puestos callejeros. Puedo ver todo en la habitación; los hijos de Carlos III y lo que usted quiera». [I 2 a, 1]

«Los cuellos con puntas, los hombros ahuecados..., que erróneamente se creían típicos de las antiguas damas de los caballeros.» Jacob Falke, *Geschichte des modernen Geschmacks* [Historia del gusto moderno], Leipzig, 1866, p. 347. [I 2 a, 2]

«Desde que los espléndidos pasajes irrumpieron en las calles, el Palais Royal ha venido a menos. Algunos dicen que desde que hay más virtud. Los pequeños gabinetes particularmente de tan mala fama entonces, son hoy las salas de fumadores de las cafeterías. Toda cafetería tiene una sala de fumadores, que llaman diván.» Gutzkow, *Briefe aus Paris* [Cartas de París], I, Leipzig, 1842, p. 226. ■ Pasajes ■

[I 2 a, 3]

«La gran feria de muestras de Berlín está repleta de pesados salones renacentistas, donde hasta el cenicero se las da de antiguo; los porteros han de estar sostenidos por alabardas, y el vidrio emplomado reina en los armarios y ventanas.» *70 Jahre deutsche Mode* [70 años de moda alemana], 1925, p. 72.

[I 2 a, 4]

Una observación de 1837. «Era entonces la época en que predominaba la Antigüedad, como hoy el Rococó. Con un golpe de su vara mágica, la moda... metamorfoseó el salón en atrio, la butaca en silla curul, los vestidos de cola en túnicas, los vasos en copas, los zapatos en coturnos, y las guitarras en liras.» Sophie Gay, *Der Salon der Fräulein Contet* [El salón de la señorita Contet] (Europa. *Chronik der gebildeten Welt* [Crónica europea del mundo ilustrado], I, Leipzig/Stuttgart, August Lewald ed., 1837, p. 358). De modo que aquel chiste que dice: «¿Cuál es el colmo del ridículo?», «Llevar un arpa a una fiesta y que nadie te pida tocarla» bien puede proceder de la época del imperio —un chiste que también arroja luz sobre el interior—.

[I 2 a, 5]

«En cuanto al mobiliario baudelaireano que sin duda era el de su tiempo, que sirva para dar una lección a las damas elegantes de nuestros últimos veinte años, las cuales no admitían en "su hotel" la menor falta de gusto. Que ante la pretendida pureza de estilo, que tanto les ha costado alcanzar, sueñen que se ha podido ser el más grande y el más artista de los escritores pintando solamente camas con "cortinas" corredizas..., vestíbulos semejantes a invernaderos..., camas llenas de tenues olores, divanes profundos como tumbas, estantes con flores, lámparas que no ardan mucho tiempo..., aunque no se estuviera iluminado sino por un fuego de carbón.» Marcel Proust, *Chroniques* [Crónicas], París, (1927), pp. 224-225. (Los pasajes suprimidos son sólo citas.) Estas observaciones son importantes, porque permiten extender también al interior la antinomia planteada en torno a la cuestión de los museos y del urbanismo: confrontar el nuevo estilo con la potencia expresiva místico-nihilista de lo heredado, de lo «anticuado». Por otra parte, no sólo este texto, sino toda su obra (cfr. «renfermé») revela hacia qué lado de esta alternativa se hubiera decidido Proust.

[I 2 a, 6]

Es sumamente deseable la deducción de la pintura de género. ¿Qué función desempeñaba en las habitaciones que la demandaban? Ella fue la última fase: anunciaba que pronto las habitaciones no podrían acoger ya ninguna imagen. «Pintura de género... El arte, así entendido, no podía dejar de recurrir a las especialidades, tan favorables al comercio: cada artista quiere tener la suya, desde el pastiche medieval a la pintura microscópica, desde las costumbres del vivac hasta las modas parisinas, desde los caballos hasta los perros. El gusto público no hace ninguna diferencia... el mismo cuadro puede volverse a copiar veinte veces, sin fatigar la venta, y, con la ayuda de la moda, cada salón bien considerado quiere

poseer uno de esos muebles de moda.» A. J. Wiertz, *Obras literarias*, (París, 1870), pp. 527-528.

[I 2 a, 7]

Frente a la estructura de hierro y cristal, la tapicería se defiende con sus tejidos.

[I 3, 1]

Bastaría con analizar detalladamente la fisonomía que presentan las viviendas de los grandes coleccionistas. Se tendría entonces la clave de los interiores del siglo XIX. Igual que en ellas las cosas toman lentamente posesión de la vivienda, así en éstos se quiere coleccionar un mobiliario que reúna huellas del estilo de todos los siglos. ■ Mundo de las cosas ■

[I 3, 2]

¿Por qué la mirada que se dirige a ventanas ajenas da siempre con una familia comiendo, o con un hombre solitario frente a una mesa, ocupado en enigmáticas nimiedades bajo la lámpara del techo? Una mirada así es el núcleo originario de la obra de Kafka.

[I 3, 3]

El juego de máscaras de los estilos, que atraviesa el siglo XIX, es consecuencia de la opacidad a que llegan las relaciones de dominio. Precuentemente, los gobernantes burgueses ya no ejercen el poder en el lugar donde viven (rentistas), y tampoco en formas directas, sin mediación. El estilo de sus viviendas es su falsa inmediatez. Coartada económica en el espacio. Coartada de los interiores en el tiempo.

[I 3, 4]

«El arte, sin embargo, sería como tener nostalgia del hogar aun estando en casa. Para ello hace falta entender de ilusiones.» Kierkegaard, *Gesammelte Werke* [Obras completas] (recte: *Sämtliche Werke* [Obras reunidas]), IV, (*Stadien auf dem Lebensweg* [Etapas en el camino de la vida], Jena, 1914), p. 12. Ésa es la fórmula del interior.

[I 3, 5]

«La interioridad es la prisión histórica del hombre prehistórico.» Theodor Wieselgrund Adorno, *Kierkegaard*, Tübinga, 1933, p. 68.

[I 3, 6]

Segundo Imperio. «De esta época data la especialización lógica por especie y por género que todavía dura en la mayoría de nuestras casas y que reserva el roble y el nogal macizo para el comedor y el despacho, la marquetería y el plqué para el dormitorio.» Louis Sérolet, *La vie parisienne sous le second empire* [La vida parisina bajo el Segundo Imperio], París, 1929, p. 251.

[I 3, 7]

«Lo que dominaba de manera chocante en esta concepción del mobiliario, hasta el punto de resumirse por completo, era su gusto por los tejidos drapados, las amplias colgaduras y el arte de armonizarlas en una visión de conjunto.» Louis Sérolet, *La vida parisina bajo el Segundo Imperio*, París, 1929, p. 253.

[I 3, 8]

«Se veía... en los salones del Segundo Imperio un mueble recientemente inventado y hoy desaparecido completamente: la fumadora, sobre la que uno se sentaba a horcajadas apoyándose en un respaldo acodado mullido para saborear un Londres.» Louis Sérolet, *La vida parisina bajo el Segundo Imperio*, París, 1929, p. 253.

[I 3, 9]

Sobre las «lígranas de las chimeneas» como espejismos del interior: «Quien... mire a lo alto de los enormes tejados grises coronados por verjas... de las manzanas de los bulevares, creyendo haber aprendido toda la inagotabilidad individual del concepto de "chimenea": sobre cada abertura del zócalo común, alto y amurallado, se alzan los tubos de salida en todas las anchuras, longitudes, alturas y diámetros; desde el más sencillo, de barro... a menudo vencido por la edad o medio roto, pasando por el de plomo con remate llano o piramidal... hasta el terminado artísticamente como la visera de un yelmo, que gira y está agujereado en todas las direcciones, o bien abierto sólo en una, con extravagantes láminas de chapa ennegrecidas por el hollín... la la... tierna ironía de la forma individual... mediante la que París... ha sabido preservar el encanto de la intimidad... Es como si... se hubiera retornado una vez más la densa convivencia urbana, un característica de esta ciudad, a la altura de los tejados». Joachim von Helmsen, «Pariser Kamine» [«Las chimeneas de París»], *Runkfurter Zeitung*, 10 de febrero de 1933. [I 3, 10]

Wiesengrund cita y comenta un pasaje del *Diario de un seductor* como clave de «toda la escritura» de Kierkegaard: «El entorno, el marco del cuadro, tiene desde luego gran importancia. Es algo que se graba fija y profundamente en la memoria, o mejor, en el alma toda, y por eso jamás se olvida. Por mayor que me haga, nunca podré imaginarme a Cordelia de otro modo que en esa pequeña habitación. Cuando voy a visitarla, me abre la sirvienta y me lleva al recibidor. En el instante en que abro la puerta del salón, entra también ella, que viene de su cuarto, y nuestras miradas se encuentran cuando estamos aún en la puerta. El salón es pequeño pero muy acogedor, en realidad es sólo un gabinete. Me encanta contemplar el cuanto desde el sofá, donde tan a menudo me siento junto a ella. Frente al sofá hay una mesa redonda de té con un lindo mantel que cae formando muchos pliegues. Sobre la mesa hay una lámpara con forma de flor en pleno crecimiento; por encima de ella cuelga un encaje de papel finamente recortado, tan ligero que está siempre en movimiento. La forma tan singular de la lámpara me recuerda al Oriente, y el incesante movimiento del papel, las suaves brisas que allí soplan. El suelo está cubierto por una alfombra tejida de una especie muy rara de junco que causa una impresión tan extraña como la lámpara. Entonces me imagino con ella, sentado en la tierra, bajo esta flor maravillosa; o estoy en un barco, en el camarote del capitán, en plena navegación por el vasto océano. Como las ventanas están bastante altas, contemplamos directamente la vastedad infinita del cielo... Cordelia... no encaja en ningún primer plano, ella sólo encaja en la infinita osadía del horizonte». Este pasaje es de las *Obras completas* (recte: *Obras*) de Kierkegaard, I, (*Enteender/Oder* [O esto, o lo otro], primera parte, Jena, 1911), pp. 348 (ss.). Sobre este pasaje comenta Wiesengrund, entre otras cosas: «Del mismo modo que la historia externa se "refleja" en la interna, en el interior el espacio es apariencia. Kierkegaard, al no reconocer la apariencia en toda realidad subjetiva interna meramente reflejada o reflectora, tampoco intuyó la apariencia de lo espacial en la imagen del interior. Pero aquí las cosas le llevan en vilo... Todas las configuraciones espaciales del interior son mera decoración; ajenas a la finalidad que representan, vacías de todo valor de uso, producidas únicamente a partir de la vivienda aislada... Las mercancías sorprenden al yo en su propio terreno y en su propia esencia histórica. El carácter aparente de las mercancías es producido históricamente por el extrañamiento entre la cosa y el valor de uso. Pero, en el interior, las cosas se aferran a lo no extraño... La extrañeza transforma precisamente las cosas extrañas en expresión suya, las cosas mudas hablan como "símbolos". La colocación de las cosas en la vivienda se llama instalación. Con ella, objetos históricamente aparentes se instalan allí como apariencia de naturaleza inalterable. Acceden al interior iná-

genes arcaicas: la de la flor como imagen de la vida orgánica; la del Oriente como la de la conocida patria de la nostalgia; la del mar como la de la misma eternidad. Pues la apariencia a la que condena las cosas su momento histórico, es eterna. Theodor Wiesengrund-Adorno, *Kierkegaard*, Tübinga, 1933, pp. 46-48. [I 3 a]

El burgués que ascendió con Luis Felipe insiste en hacer de la naturaleza un interior. En 1839 se celebra un baile en la embajada inglesa. Se encargan doscientos rosales. «El jardín—cuenta un testigo presencial—estaba cubierto por una carpa y parecía un salón de conversación. [Pero qué salón! Los olorosos arriates, repletos de flores, se habían transformado en enormes jardineras, la arena de los paseos había desaparecido bajo espléndidas alfombras, en lugar de los bancos de hierro se encontraban canapés tapizados en damasco y seda; una mesa redonda ofrecía libros y álbumes. El sonido de la orquesta invadía desde lejos este inmenso *boudoir*».

[I 4, 1]

Las revistas de moda de la época incluían consejos para conservar ramilletes de flores.

[I 4, 2]

«Como odalisca en diván de reluciente bronce, así yace esta orgullosa ciudad entre los cálidos viñedos del sinuoso valle del Sena.» Friedrich Engels, «Von Paris nach Bern» [«De París a Berna»], *Die Neue Zeit* XVII, 1 (1899), Stuttgart, p. 10. [I 4, 3]

La mayor dificultad al considerar el hecho de habitar es que, por una parte, se ha de reconocer en él lo antiquísimo—quizá lo eterno—la reproducción de la estancia del hombre en el seno materno; por otra parte, al margen de este motivo prehistórico, hay que comprenderlo en su forma más extrema como estado existencial del siglo diecinueve. La forma prototípica de todo habitar no es estar en una casa, sino en una funda. Ésta exhibe las huellas de su inquilino. En último extremo, la vivienda se convierte en funda. El siglo diecinueve estaba más ansioso de habitar que ningún otro. Concibió la vivienda como un estuche para el hombre, insertando a éste, junto con todos sus complementos, tan profundamente en ella, que se podría pensar en el interior de la caja de un compás, donde el instrumento yace encajado junto con todos sus accesorios en profundos nichos de terciopelo, casi siempre de color violeta. Para qué cantidad de cosas no inventó fundas el siglo diecinueve: para relojes de bolsillo, zapatillas, hueveras, termómetros, naipes; y, a falta de fundas, tapetes, alfombras, cubiertas y sobrecubiertas. Con su porosidad, su transparencia, su esencia despejada y de aire libre, el siglo veinte acabó con el habitar en el antiguo sentido. Frente a la casa de muñecas en la vivienda de *El arquitecto Sobieski*, surgen los «hogares para personas». El *Jugendstil* conmovió en lo más profundo la mentalidad de la funda. Hoy ya no existe, y todo habitar se ha reducido: el de los vivos, por las habitaciones de hotel; el de los muertos, por los crematorios.

[I 4, 4]

Habitar como transitivo—así, p. ej., en el concepto de «habitar la vida»—da una idea de la rabiosa actualidad que esconde esta conducta. Consiste en fabricarnos una funda.

[I 4, 5]

«Hemos dicho... que el hombre retorna a la cueva como vivienda, etc., pero ésta se presenta bajo una figura extraña y hostil. El salvaje... se siente... en su hogar dentro de la cueva... Pero el sótano del pobre es una vivienda hostil que se alza como un poder ajeno, y sólo se le entrega en tanto le entregue su sudor y su sangre, vivienda que no puede considerarse su patria, es decir, lugar donde al fin podría decir que está en casa, sino que más bien se siente... en casa de alguien que le acecha diariamente para arrojarle de ella en cuanto no pague el alquiler. Del mismo modo, sabe que su vivienda se opone cualitativamente a la vivienda humana del otro lado, situada en el cielo de la riqueza.» Karl Marx, *Der historische Materialismus [El materialismo histórico]*, I, Leipzig, Landshut y Mayer eds., (1932), p. 325 (*Nationalökonomie und Philosophie [Economía nacional y filosofía]*). II 5 a, 4)

Valéry sobre Poe. Destaca su incomparable intuición acerca de las condiciones y repercusiones de la obra literaria en general: «Lo propio de lo que es verdaderamente general es ser fecundo... No es por tanto sorprendente que Poe, en posesión de un método tan potente y tan seguro, se haya convertido en inventor de varios géneros, haya dado los primeros... ejemplos del cuento científico, del poema cosmogónico moderno, de la novela de la instrucción criminal, de la introducción en la literatura de los estados psicológicos mórbidos. Valéry, *Introducción* a (Baudelaire, Les) *Fleurs du mal [Las flores del mal]*, (París, 1926), p. XX. II 5 a, 5)

En la siguiente descripción que hace Gautier de un salón parisino se expresa drásticamente cómo el hombre forma parte del interior: «El ojo encantado se dirige a los grupos de mujeres que, agitando el abanico, escuchan a los hablantes medio inclinados; los ojos centellean como los diamantes, los hombros resplandecen como el satén, los labios se abren como las flores». (¿Qué presentación tan artificial!) *Paris et les Parisiens au XIX^e siècle [París y los parisinos en el siglo XIX]*, París, 1856 (Théophile Gautier, *Introducción*), p. IV. II 6, 1)

El interior de Les Jardies, la casa inacabada de Balzac: «Esta casa... fue una de las novelas en las que M. de Balzac más trabajó en su vida, pero sin poder acabarla nunca... "Se leían sobre estos pacientes muros, como dice M. Gozlan, inscripciones dibujadas al carboncillo concebidas como sigue: aquí un revestimiento de mármol de Paros; aquí un estílobato en madera de cedro; aquí un techo pintado por Eugène Delacroix; aquí una chimenea en mármol cipolino...". Alfred Nettement, *Histoire de la littérature française sous le gouvernement de juillet [Historia de la literatura francesa bajo el gobierno de julio]*, II, París, 1859, pp. 266-267. II 6, 2)

Desenlace del capítulo sobre el interior: aparición del atrezo en el cine. II 6, 3)

E. R. Curtius cita el siguiente pasaje de Los pequeños burgueses de Balzac: «La especulación desaforada y a contracorriente que año tras año disminuye la altura de los pisos, que convierte en una vivienda entera el espacio que antes ocupaba un salón, que ha declarado una guerra sin cuartel a los jardines, ejercerá inevitablemente su influjo sobre las costumbres parisinas. Pronto será preciso vivir más bien fuera de las casas que dentro de ellas». Ernst Robert Curtius, *Balzac*, Bonn, 1923, p. 28. Creciente importancia de la calle, por muchos motivos. II 6, 4)

Quizá haya un vínculo entre la reducción del espacio habitable y la creciente configuración del interior. Sobre lo primero, Balzac tiene importantes observaciones. «Sólo interesan cuadros pequeños, porque los grandes ya no se pueden colgar! Pronto será un problema considerable tener una biblioteca... ¡No hay quien encuentre espacio para ningún tipo de provisiones! Por eso se compran mercancías que no estén calculadas para durar. "Los comisos y los libros no durarán, eso es todo, la solidez de los productos se va de todas partes."» Ernst Robert Curtius, *Balzac*, Bonn, 1923, pp. 28-29. II 6, 5)

«Los soles ponientes, que tan ricamente colorean el comedor o la sala, están tamizados por bellos tejidos o por altas ventanas labradas que el plomo divide en numerosos compartimentos. Los muebles son vastos, curiosos, raros, armados de ceraduras y de secretos como las almas refinadas. Los espejos, los metales, los tejidos, la orfebrería y la loza interpretan para los ojos una sinfonía muda y misteriosa.» Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris [El spleen de París]*, París, [ed. R. Simon], p. 27. («La invitación al viaje»). II 6 a, 1)

Etimología de «confort». «Significaba en otro tiempo, en inglés, consolación (Confortar es el epíteto del Espíritu Santo, Consolador); después el sentido más bien se convirtió en bienestar; actualmente, en todas las lenguas del mundo, la palabra sólo designa la comodidad racional.» Wladimir Weidé, *Les abeilles d'Aristée [Las abejas de Aristeo]*, París, (1936), p. 175 («La agonía del arte»). II 6 a, 2)

«Los artistas-modistillas... ya no viven en habitaciones, sino en estudios (por lo demás, se llama cada vez más "estudio" a cualquier pieza de habitación, como si cada vez más los hombres llegaran a ser artistas o estudiantes.» Henri Pollés, «L'art du commerce» («El arte del comercio») (*Vendredi*, (12) de febrero de 1937). II 6 a, 3)

Incremento de las huellas debido al moderno aparato administrativo; Balzac llama la atención sobre ello: «Procurad, pues, seguir siendo desconocidas, pobres mujeres de Francia, e hilad la más mínima novela de amor en medio de una civilización que anota en las plazas públicas la hora de partida y de llegada de los coches de punto, que cuenta las cartas, que las sella doblemente, en el preciso momento en que se echan a los buzones y cuando se distribuyen, que numera las casas..., que va a poseer pronto todo su territorio representado en sus últimas parcelas... sobre las vastas hojas del catastro, obra de gigante, ordenada por un gigante». Balzac, *Modeste Mignon*, cit. en Régis Messac, *Le «Detective Novel» (et l'influence de la pensée scientifique) [El «Detective Novel» y la influencia del pensamiento científico]*, París, 1929, p. 461. II 6 a, 4)

«Victor Hugo trabaja de pie y, como no encuentra un mueble antiguo que le sirva convenientemente de pupitre, escribe sobre una superposición de taburetes y de infolios, recubiertos con un tapete. El poeta se acoda y despliega su papel sobre la Biblia y sobre la Crónica de Noveberg.» Louis Ulbach, *Les contemporains [Los contemporáneos]*, París, 1883 (cit. en Raymond Escholier, *Victor Hugo raconté par ceux qui l'ont vu [Victor Hugo contado por los que lo han visto]*, París, 1931, p. 352). II 7, 1)

El estilo Luis Felipe: «La panza lo invadía todo, incluso los péndulos». II 7, 2)

Hay un interior apocalíptico a mediados de siglo, un complemento, por decirlo así, del interior burgués. Se encuentra en Victor Hugo. Escribe sobre las revelaciones espiritistas: «He quedado por un momento contrariado en mi miserable amor propio humano por la actual revelación, que ha venido a arrojar en torno a mi pequeña lámpara de minero una luz de rayo y de meteoro». En las Contemplaciones se dice:

«Espiamos ruidos en fúnebres vacíos;
Escuchamos el aliento, errando en la tiniebla,
Cuya oscuridad lúta;
Y, por momentos, perdidos en noches insondables,
Vemos iluminarse con fulgor formidable
La ventana de la eternidad».

[Cit. en Claudius Grillet, *Victor Hugo spiritiste* [Victor Hugo espiritista], (Lyon/París, 1929), p. 52, p. 22].

[I 7, 3]

Una vivienda en 1860: «El piso... estaba situado en la calle d'Anjou. Estaba adornado... con alfombras, cortina de puerta, lambrequines de flecos, dobles cortinas que hacían pensar que a la edad de las cavernas le había sucedido la de las colgaduras». Louise Weiss, *Souvenirs d'une enfance républicaine* [Recuerdos de una infancia republicana], París, (1937), p. 212.

[I 7, 4]

La relación entre el interior *Jugendstil* y el que le precede consiste en que la burguesía encubre su coartada -la historia- con una coartada aún más remota: la historia natural (especialmente el reino vegetal).

[I 7, 5]

Los estuches, las sobrecubiertas y las fundas con las que se cubrían los enseres domésticos burgueses del siglo anterior, eran procedimientos para recoger y custodiar las huellas.

[I 7, 6]

Para la historia del interior: las primeras fábricas poseían, a pesar de toda su inadecuación y extrañeza, un cierto carácter hogareño de vivienda, y uno podía imaginarse en ellas al propietario, por decirlo así, como una figurita decorativa que sueña junto a sus máquinas no sólo en su futura grandeza, sino en la de las máquinas mismas. Con la separación del empresario de su lugar de trabajo, desaparece este carácter de sus fábricas. El capital también lo aliena de sus medios de producción, cuya futura grandeza constituye un sueño ya agotado. Con la aparición de la casa particular, concluye este proceso de alienación.

[I 7 a, 1]

-El mobiliario de las viviendas, los objetos de uso y adorno que nos rodean, eran aún en las primeras décadas del siglo XIX, desde las capas sociales más humildes a las más elevadas, relativamente simples y duraderos. Así surgió esa "fusión" de la personalidad con los objetos de su entorno... La diferenciación de los objetos en tres dimensiones distintas... interrumpió ese estado. En primer lugar, la mera multiplicidad de objetos formados muy específicamente... dificulta una relación estrecha con el individuo... Esto encuentra su expresión en la queja de las amas de casa de que el cuidado de los enseres domésticos exige un culto fetichista en toda regla... Idéntico éxito a esta diferenciación de lo contiguo

en el espacio experimenta la diferenciación de lo contiguo en el tiempo. El cambio de la moda interrumpe el... proceso por el que arraigan sujeto y objeto... En tercer lugar está... la multiplicidad de estilos con que nos salen diariamente al encuentro los objetos que percibimos.» Georg Simmel, *Philosophie des Geldes* [Filosofía del dinero], Leipzig, 1900, pp. 491-494.

[I 7 a, 2]

Sobre la teoría de la huella: «Para él- (el capitán del puerto... una especie de viceneptuno... de los mares circundantes», pp. 44-45) «con su fingida superioridad de chupatintas frente a quienes tenían que luchar con la realidad, fuera de los sagrados muros del edificio administrativo, yo era, como la demás gente de mar que permanecía en ese puerto, un simple objeto de garrapateos burocráticos y de formularios para rellenar. ¡Le debíamos de parecer fantasmas! Simples números que existían únicamente para ser inscritos en enormes libros y registros, sin cerebro, músculos ni preocupaciones en la vida, algo sin utilidad apenas, y desde luego de ínfimo valor». Joseph Conrad, *Die Schattenlinie* [La línea de sombra], Berlín, (1926), p. 51. (Comp(ara) con la cita de Rousseau.)

[I 7 a, 3]

Sobre la teoría de la huella. Las máquinas expulsan del proceso de producción la experiencia que da la práctica. En el proceso administrativo, la compleja organización tiene un efecto análogo. El conocimiento de los hombres que podía adquirir con la práctica un funcionario experimentado, hace mucho que ha dejado de ser decisivo. Esto salta a la vista si se comparan las observaciones de Conrad en *La línea de sombra* con un pasaje de *las confesiones* de Rousseau.

[I 8, 1]

Sobre la teoría de la huella: la Administración en el siglo XVIII. Como secretario de la delegación francesa en Venecia, Rousseau abolió los derechos de visado para los franceses. «Desde que se supo la reforma que yo había hecho en la tasa de los pasaportes, sólo se presentó, para obtenerlo, una multitud de supuestos franceses, que, en abominables jerigonzas, uno se decía provenzal, otro de Picardía, otro borgoñón. Como tengo el oído bastante fino, apenas fui engañado, y dudé de que un solo italiano me haya burlado mi cequí y de que un solo francés lo haya pagado.» Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions* [Las confesiones], tomo II, París, ed. Hildesheim, (1931), p. 137.

[I 8, 2]

Baudelaire en la introducción que añadió a la *Filosofía del mueble*, aparecida en el *Magasin des familles* en octubre de 1852: «¿Quién de entre nosotros, en las largas horas de ocio, no ha encontrado un delicioso placer en construirse un piso modelo, un domicilio ideal, un *révoir*?» Charles Baudelaire, *Œuvres complètes* [Obras completas], ed. Crêpe, *Histoires grotesques et sérieuses* por Poe [Historias grotescas y serias por Poe], París, 1937, p. 304.

[I 8, 3]

J [BAUDELAIRE]

«Pues me gusta para ir mover aquí
Mis propios remos encima de mi propio mar,
Y volar al Cielo por una vía extraña,
Cantándote la alabanza no dicha de la Muerte.»

Pierre Ronsard, *Hymne de la Mort* [*Himno de la muerte*]

À Louys des Masses.

«El problema de Baudelaire... debía... plantearse así: "ser un gran poeta, pero no ser ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset". Yo no digo que tal propósito fuera consciente, pero estaba necesariamente en Baudelaire -e incluso era esencialmente Baudelaire-. Era su razón de Estado... Como lo fue para Victor Hugo; no es imposible conjeturar lo que pensaba sobre eso... Todo... lo que podía chocar a un observador joven e implacable, y por tanto instruido y orientado hacia su futuro arte personal, Baudelaire debía advertirlo... y entresacar de entre la admiración que los dones prestigiosos de Hugo le producía, las impurezas, las imprudencias... es decir, las... oportunidades de gloria que un artista tan grande dejaba tras de sí.» Paul Valéry, Introducción [Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* [Las flores del mal], con una introducción de Paul Valéry, París, (1926), pp. X, XII-XIV(). Problema del tópico. [J 1, 1]

«Durante algunos años anteriores a la revolución de 1848 se dudaba entre el arte puro y el arte social, y no será hasta bastante después de 1852 cuando "el arte por el arte" se impusiera.» C. I. de Liefde, *Le Saint-Simonisme dans la poésie française entre 1825 et 1865* [El saintsimonismo en la poesía francesa entre 1825 y 1865], (Haarlem, 1927), p. 180. [J 1, 2]

Lecoute de Lisle en el prólogo a los *Poemas y poesías*, 1855: «los himnos y las odas inspirados por el vapor y la telegrafía eléctrica me conmueven escasamente». Cit. en C. I. (de) Liefde, *El saintsimonismo en la poesía francesa entre 1825 y 1865*, p. 179. [J 1, 3]

Hay que comparar «las monjas» con el poema sansimoniano «la calle», de Savinien Lapointe, zapatero. Se ocupa únicamente de la prostitución, y al final evoca los recuerdos de juventud de las muchachas caídas:

«¡Oh! No aprendáis nunca todo lo que la depravación
Hace fracasar de flores y cuántas siega;
Es, como la muerte, activa antes del tiempo,
Ella os hará viejos a pesar de vuestros dieciocho años.

....
....

(Compadececllas, compadececllas)

Por haber, cuando la vultu al buen camino hechiza su vista,
Podido estrellar sus frentes de ángel contra la esquina».

Olinda Rodríguez, *Poésies sociales des ouvriers* [Poésies sociales de los obreros], París, 1841, pp. 201 (y) 203.

[1, 4]

Datos: primera carta de Baudelaire a Wagner, 17 de febrero de 1860; conciertos en París de Wagner, 1 y 8 de febrero de 1860; debut parisino de *Tannhäuser*, 13 de marzo de 1861. ¿De cuándo es el artículo de Baudelaire en la *Revue Européenne*?

[1, 5]

Baudelaire proyectaba «un enorme trabajo sobre los Pintores costumbristas». En este contexto, Crépet cita sus palabras: «Los imágenes, mi grande, mi primitiva pasión». Jacques Crépet, «Miettes baudelairiennes» [«Migajas baudelairianas»] (*Mercur de France*, año 46, tomo 262, n.º 894, pp. 531, 532).

[1, 6]

«Baudelaire... escribe todavía en 1852 en el prefacio a las Canciones de Dupont "A partir de ahora el arte es inseparable de la moral y de la utilidad" y habla de la "pueril utopía" de la escuela del arte por el arte... Sin embargo cambiará poco después de 1852. Esta concepción del arte social tal vez se explique por sus relaciones de juventud. Dupont era su amigo en el momento en que Baudelaire, "republicano hasta el fanatismo bajo la monarquía", pensaba en una poesía realista y comunicativa.» C. L. de Jelfe, *El sansimonismo en la poesía francesa entre 1825 y 1865*, (Haarlem, 1927), p. 115.

[1 a, 1]

Baudelaire olvidó pronto la revolución de febrero. Jacques Crépet publicó un instructivo testimonio al respecto en las «Miettes baudelairiennes» [«Migajas baudelairianas»] (*Mercur de France*, año 46, tomo 262, n.º 894, p. 525)], bajo la forma de una recensión a la *Historia de Neuilly* y de sus castillos compuesta por el abad Bellanger, que Baudelaire escribió por deseo del notario Ancelle, con el que tenía amistad, y que por entonces apareció posiblemente en la prensa. Baudelaire habla allí de la historia del lugar «desde la época romana hasta las terribles jornadas de febrero en las que las Tullerías fueron escenario y pasto de las más innobles pasiones, de la orgía y la destrucción».

[1 a, 2]

Nadar describe la vestimenta de Baudelaire, a quien encuentra cerca de donde vive, el Hotel Pimodan. «Un pantalón negro bien estirado sobre la bata de choral, un blusón -blusón azul muy tieso con sus pliegues nuevos-, por todo sombrero sus largos cabellos negros, de natural rizados, la camisa de tela resplandeciente y con nada de almidón, algunas pelos de barba

naciente bajo la nariz y en el mentón, y guantes rosa muy nuevos... Así vestido y sin sombrero, Baudelaire recorría su barrio y la ciudad con paso irregular, nervioso y apagado a la vez, como el de un gato, y eligiendo cada adoquín como si hubiera tenido que evitar pisar un huevo.» Cit. en Firmin Maillord, *La cité des intellectuels* [La ciudad de los intelectuales], París, (1905), p. 362.

[1 a, 3]

Baudelaire fue —después de su destierro— alguien que venía de muy lejos.

[1 a, 4]

Baudelaire a Poulet-Malassis el 8 de enero de 1860, después de una visita de Meryon: «Después de que me dejara, me he preguntado muchas veces cómo era posible que no me hubiera vuelto loco ya, que siempre he tenido, tanto en la cabeza como en la sangre, todo lo necesario para serlo. En serio, le he dado al cielo las gracias del fariseo.» Cit. en Gustave Gelfroy, *Charles Meryon*, París, 1926, p. 128.

[1 a, 5]

Del sexto capítulo del Salón de 1859 de Baudelaire. Se encuentra allí, con motivo de Meryon, el pasaje «el encanto profundo y complejo de una capital antigua y envejecida por las glorias y tribulaciones de la vida». Y continúa: «Raramente he visto representada con más poesía la solemnidad natural de una ciudad inmensa. La majestuosidad de la piedra acumulada, los campanarios señalando con el dedo al cielo, las obeliscos de la industria vomitando contra el firmamento sus coaliciones de humo, los prodigiosos andamios de los monumentos en reparación, aplicando sobre el cuerpo sólido de la arquitectura su arquitectura calada de belleza tan paradójica, el cielo tumultuoso, cargado de cólera y de rencor, la profundidad de las perspectivas aumentada por el recuerdo de todos los dramas allí contenidos, ninguno de los elementos complejos de los que se compone el doloroso y glorioso decorado de la civilización estaba olvidado... Pero un demonio cruel tocó el cerebro de M. Meryon... Y desde entonces seguimos esperando con ansiedad alguna noticia consoladora de este singular oficial, que un día se convirtió en un poderoso artista, y que había dicho adiós a las solemnes aventuras del Océano para pintar la negra majestuosidad de la más inquietante de las capitales.» Cit. en Gustave Gelfroy, *Charles Meryon*, París, 1926, pp. 125-126.

[2, 1]

El editor Delâtre tenía el proyecto de publicar un álbum con grabados de Meryon y texto de Baudelaire. El proyecto fracasó, haciendo desistir ya de antemano a Baudelaire, pues Meryon exigía una explicación erudita de los monumentos representados, y de ningún modo un texto ajustado al poeta. Baudelaire se queja de ello en su carta del 16 de febrero de 1860 a Poulet-Malassis.

[2, 2]

Meryon colocó estos versos al pie de su grabado del Pont-Neuf:

«Aquí yace del viejo Pont-Neuf
La copia exacta,
Remozado y nuevo
Por reciente ordenanza.
Oh, sabios médicos,
Hábiles cirujanos,
¿Por qué no hacer con nosotros
Como con el puente de piedra?»

Según Geffroy –que toma claramente estos versos de otra etapa del grabado– los dos últimos versos son: «Dirán por qué volver a hacer / Comercio con el puente de piedra». Geffroy, Charles Meryon, París, 1926, p. 59 (cfr. ilustración 7). [J 2, 1]

Rarezas de los grabados de Meryon: «la calle des Chantiers»; en primer plano se encuentra, a la altura de los ojos, un cartel pegado en el muro de lo que parece una casa sin apenas ventanas, con el letrero: Baños de mar (cfr. Geffroy, Charles Meryon, loc. cit., p. 144). – El Colegio Enrique IV; sobre él dice Geffroy: «El espacio está vacío alrededor del Colegio, de los jardines, de algunas casas vecinas, y de repente Meryon comienza a guarnecerlo con un paisaje de montaña y de mar, reemplazando al océano de París: aparecen velas y mástiles de navío, pájaros marinos alzando el vuelo, y esta fantasía rodea el dibujo más riguroso, los altos edificios del Colegio perforados regularmente por ventanas, los patios arbolados... y el entorno de las casas próximas, de tejados sombríos, chimeneas apretadas, fachadas blancas». Geffroy, loc. cit., p. 151. – El Ministerio de Marina: desde las nubes, un tropel de caballos, coches y delfines avanza impetuosamente hacia el Ministerio, sin que falten barcos y serpientes marinas; entre la multitud se ven algunas criaturas de forma humana. «Esto será... la última vista de París grabada por Meryon. Dice adiós a la ciudad en la que sufrió por ese asalto de sus sueños a esta casa, dura como una fortaleza, donde escribió su hoja de servicio como joven alférez al comienzo de su vida, al embarcarse para islas lejanas». Geffroy, loc. cit., p. 161. ■ Flâneur ■

[J 2 a, 1]

«La ejecución de Meryon, dice Bérard, es incomparable. Hay sobre todo una cosa que llama la atención: la belleza, la alidez de esas líneas tan firmes y tan decididas. Se cuenta que estas bellas marcas tan rectas las ejecutaba así: la plancha puesta de pie sobre un caballete, el busto cogido con el extremo del brazo (como una espada) y la mano cayendo lentamente de arriba abajo.» Cit. en Charles Meryon, *Engravures sur Paris* [Aguafuertes sobre París], Introducción de R. Castinelli, Charles Meryon, p. [III].

[J 2 a, 2]

Los 22 grabados de Meryon sobre París se hicieron entre 1852 y 1854.

[J 2 a, 3]

¿Cuándo aparece el artículo de París?

[J 2 a, 4]

Lo que Baudelaire dice de un grabado de Daumier sobre la cólera, podría también valer para otros grabados de Meryon: «El cielo parisino, fiel a su costumbre irónica en las grandes catástrofes y en las grandes revueltas políticas, es realmente espléndido: blanco, incandescente de ardor». Charles Baudelaire, *Les dessins de Daumier* [Los dibujos de Daumier], París, (1924), p. 13. ■ Polvo, tedio ■

[J 2 a, 5]

«La cúpula spleenética del cielo» se llama en Charles Baudelaire: *Le spleen de Paris* [El spleen de París], París (ed. Simon), p. 8 («Cada uno su quimera»).

[J 2 a, 6]

«El catolicismo... filosófico y literario de Baudelaire necesitaba un lugar intermedio... en donde poder alojarse entre Dios y el diablo. El título de *Los limbo* marcaba esta localización geográfica de los poemas de Baudelaire, permitía percibir mejor el orden que Baudelaire quiso establecer entre ellos, que es el orden de un viaje, y precisamente de un cuarto viaje, un cuarto viaje

después de los tres viajes dantescos del Infierno, del Purgatorio y del Paraíso. El poeta de Florencia continuado en el poeta de París» Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* [Historia de la literatura francesa de 1789 a nuestros días], París, (1936), p. 325.

[J 3, 1]

Sobre el elemento alegórico. «Dickens... al hablar de los cafés en los que se refugiaba en los días malos... dice de uno que se encontraba en Saint-Martin's lane: "Sólo me acuerdo de una casa, que estaba cerca de la iglesia y que, en la puerta, había un letrero oval de cristal con la palabra Coffee Room pintada hacia afuera. Incluso ahora, si ocurre que me encuentro en cualquier otro café, en el que también haya esta inscripción sobre una luna, y si la leo al revés (moor eefloc) como a menudo hacía, entonces en mis sombrías reflexiones se me hiela la sangre en las venas". Esta palabra barroca: moor eefloc, es la divisa de todo verdadero realismo.» G. K. Chesterton, *Dickens* [Vidas de hombres ilustres, n.º 9], traducido del inglés por Laurent y Martin-Dupont, París, 1927, p. 32.

[J 3, 2]

Dickens y la taquigrafía: «Cuenta cómo después de haber aprendido toda el alfabeto "encontró una retahíla de nuevos enigmas, los caracteres llamados "convencionales", los más inimaginables que yo haya conocido nunca: uno de ellos, por ejemplo, se parecía a un comienzo de tela de araña, anticipación, y otro era una especie de cohete volador, desventajoso; ninguno de estos caracteres tenía la pretensión de significar". Concluye: "Era casi desesperante". Pero no hay que olvidar que alguno de entre sus colegas declaró: "¡Nunca hubo mejor taquigrafía!".» G. K. Chesterton, *Dickens* [Vidas de los hombres ilustres, n.º 9], traducido del inglés por Laurent y Martin-Dupont, París, 1927, pp. 40-41.

[J 3, 3]

Valéry (Introducción a *Las flores del mal*, París, 1926) habla (p. XXV) de una combinación «de eternidad e intimidad» en Baudelaire.

[J 3, 4]

Del artículo de Barbey d'Aurevilly en *Articles justificatifs pour Charles Baudelaire, auteur des Fleurs du mal* [Artículos justificativos para Charles Baudelaire, autor de *Las flores del mal*], París (1857) –un folleto de 33 páginas con aportaciones de Dulaumont, Asselineau y Thierry, que fue editado, a expensas de Baudelaire, para el juicio–: «El poeta, terrible y aterrador, quiso hacernos respirar la abominación de esa espantosa conata que lleva, pálida coneflora, sobre la cabeza erizada de horror... Su talento... es el mismo una flor del mal crecida en los cálidos invernaderos de la Decadencia... Algo de Dante hay, en efecto, en el autor de *Las flores del mal*, pero un Dante de una época fatigada, un Dante ateo y moderno, un Dante posterior a Voltaire». Cit. en W. T. Bandy, *Baudelaire judged by his contemporaries* [Baudelaire juzgado por sus coetáneos], Nueva York, (1933), pp. 167-168.

[J 3 a, 1]

Apunte de Gautier sobre Baudelaire en *Les poètes français. Recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française* [Los poetas franceses. Antología de las obras maestras de la poesía francesa], IV, París, editado por Eugène Crépet, 1862 [*Les contemporains* (Los contemporáneos)]: «No hemos leído nunca *Las flores del mal*... sin pensar involuntariamente en aquel cuento de Hawthorne (la hija de Rappaccini)... Su musa se parece a la hija del doctor a la que ningún veneno podía afectar, pero cuya tez, de una palidez exangüe, traslucía la influencia del medio en que vivía». Cit. en W. T. Bandy, *Baudelaire juzgado por sus coetáneos*, Nueva York, p. 174.

[J 3 a, 2]

Temas principales de la estética de Poe según Valéry: filosofía de la composición, teoría de lo artificial, teoría de la modernidad, teoría de lo excepcional y de lo extraño. [U 3 a, 3]

«El problema de Baudelaire podía, pues -debía, pues-, plantearse así: "ser un gran poeta, pero no ser ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset". Yo no digo que este propósito fuera consciente, pero estaba necesariamente en Baudelaire, -e incluso era esencialmente Baudelaire-. Era su razón de Estado. En el terreno de la creación, que es también el del orgullo, la necesidad de distinguirse es inseparable de la existencia misma.» *Los flores del mal*, París, 1928. Introducción de Paul Valéry, p. X.

[U 3 a, 4]

Régis Messac (*Le-Detective Novel et l'influence de la pensée scientifique* [*El-Detective Novel y la influencia del pensamiento científico*, París, 1929], p. 421) señala el influjo de los «dos Crepusculos», aparecidos el 1 de febrero de 1852 en la *Semaine théâtrale*, sobre ciertos pasajes de los Dramas de París de Ponson du Terrail, que comienzan a aparecer en 1857.

[U 3 a, 5]

Para *El spleen de París* se había pensado originalmente en el título *El paseante solitario*. - Para *Los flores del mal*, en *Los limbo*.

[U 4, 1]

De los Consejos a los jóvenes literatos: «Si se quiere vivir en la contemplación tenaz de la propia obra futura, el trabajo diario favorecerá la inspiración». Charles Baudelaire, *L'art romantique* [*El arte romántico*], (tomo 3), París, (ed. Hachette), p. 286.

[U 4, 2]

Baudelaire admite haber «tenido, de niño, la fortuna o la desgracia de no leer más que gruesos libros de adultos». Charles Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 298 («Dramas y novelas honestas»).

[U 4, 3]

Sobre Heine(?) «su literatura podrida de sentimentalismo materialista». Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 303 («La escuela pagana»).

[U 4, 4]

Un motivo que, procedente del *Spleen de París*, se ha extraviado en «La escuela pagana»: «¿Por qué entonces los pobres no se ponen guantes para mendigar? Harían fortuna». Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 309.

[U 4, 5]

«No está lejos el tiempo en que se comprenderá que toda literatura que se niegue a caminar fraternalmente entre la ciencia y la filosofía es una literatura homicida y suicida.» Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 309 (última frase de «La escuela pagana»).

[U 4, 6]

Baudelaire sobre quienes crecieron en el ámbito de «La escuela pagana»: «Su alma, sin cesar, iniciada e insatisfecha, se va por el mundo, el mundo ocupado y laborioso; se va, digo, como una prostituta, gritando: ¡Plástico! ¡plástico! La plástica, esta horrible palabra, me pone la carne de gallina». Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 307, cfr. J 22 a, 2.

[U 4, 7]

Un pasaje del retrato de Victor Hugo en el que Baudelaire se ha dibujado a sí mismo en una frase secundaria, como hace el grabador en una esquina de su lámina: «Si pinto el mar, ninguna marina igualará las mías. Los navíos que sur-

can su superficie o que atraviesan las turbulencias tendrán, más que todos los de cualquier otra pintura, esa fisonomía de los luchadores apasionados, ese carácter de voluntad y animalidad que se desprende tan misteriosamente de un aparato geométrico y mecánico hecho de madera, de hierro, de cuerdas y de tela; animal monstruoso creado por el hombre, al que el viento y las olas añaden la belleza de una marcha». Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 321 («Victor Hugo»). [U 4, 8]

Hablando de Auguste Barbier: «La indolencia natural de los inspirados». Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 335.

[U 4 a, 1]

Baudelaire describe la poesía del poeta lírico -en su ensayo sobre Banville- de un modo que evidencia cómo todos sus rasgos son lo opuesto a su propia poesía: «La palabra apoteosis es una de las que se presentan irresistiblemente bajo la pluma del poeta cuando tiene que describir... una mezcla de gloria y de luz. Y si el poeta lírico tiene ocasión de hablar de sí mismo, no se pintará inclinado sobre una mesa,... luchando contra la frase rebelde... ni tampoco en una habitación pobre, triste o desordenada; como tampoco se mostrará, si quiere aparecer muerto, descomponiéndose bajo la ropa, en una caja de madera. Eso sería mentir». Baudelaire, *El arte romántico*, París, pp. 370-371.

[U 4 a, 2]

En el ensayo sobre Banville, Baudelaire menciona a la vez la mitología y la alegoría, para luego decir: «La mitología es un diccionario de jeroglíficos vivos». Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 370.

[U 4 a, 3]

Conjunción de lo moderno y de lo demoníaco: «La poesía moderna bebe a la vez de la pintura, de la música, de la escultura, del arte arabesco, de la filosofía burlesca, del espíritu analítico... Tal vez algunos podrían ver en ella síntomas de depravación. Pero eso es un asunto que no quiero elucidar en este lugar». Esto no obstante, en la página siguiente se dice tras mencionar a Beethoven, Maturin, Byron y Poe: «Quiero decir que el arte moderno tiene una tendencia esencialmente demoníaca. Y parece que esta parte infernal del hombre... aumenta día a día, como si el diablo se entretuviera en hacerla crecer con métodos artificiales, a la manera de los cebadores, engordando pacientemente al género humano en sus corrales para prepararse un alimento más succulento». Baudelaire, *El arte romántico*, París, pp. 373-374. El concepto de lo demoníaco surge cuando el de la modernidad entra en conjunción con el catolicismo.

[U 4 a, 4]

Sobre Leconte de Lisle: «Mi predilección natural por Roma me impide sentir todo lo que debería gozar con la lectura de sus poesías griegas». Baudelaire, *El arte romántico*, París, pp. 389-390. Concepción ctónica del mundo. Catolicismo.

[U 4 a, 5]

Es muy importante el hecho de que la Modernidad no aparece en Baudelaire solamente como el signo distintivo de una época, sino también como una energía por medio de la cual ésta puede apropiarse sin mediaciones de la Antigüedad. De entre todas las relaciones en las que entra la Modernidad, su

relación con la Antigüedad es la más destacada. De ahí que, para Baudelaire, en Hugo esté activamente presente «la fatalidad que lo llevó... a transformar la antigua oda y la antigua tragedia hasta el final, es decir, hasta los poemas y dramas que nosotros conocemos». Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 401 («Los miserables»). Para Baudelaire, ésta es también la función de Wagner.

[J 5, 1]

El gesto con el que el ángel alecciona al descreído: «¿No es útil que de cuando en cuando el poeta, el filósofo, agamen un poco a la felicidad por los pelos, y le digan, restregándole la cara por la soga y la basura: "Ve tu obra y bebe tu obra"?». Charles Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 406 («Los miserables»).

[J 5, 2]

«[La Iglesia... esa farmacia en la que nadie tiene el derecho a descansar en calma]». Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 420 («Madame Bovary»).

[J 5, 3]

«Madame Bovary, por cuanto en ella hay de más enérgico y ambicioso, y también de más soñador... se nos aparece como hombre. Cual Palas armada, salida de la cabeza de Zeus, ese extraño andrógino ha guardado todas las seducciones de un alma viril en un encantador cuerpo femenino». Y más adelante, sobre Flaubert: «Todas las mujeres intelectuales le agradecerán haber elevado a la hembra a un nivel tan alto... y haberle hecho participar de ese doble carácter de cálculo y ensañación que constituye al ser perfecto». Baudelaire, *El arte romántico*, pp. 415 y 419.

[J 5, 4]

«[La histeria] ¿Por qué este misterio fisiológico no podría constituir el fondo y los materiales para una obra literaria, ese misterio que la Academia de medicina no ha resuelto todavía y que, manifestándose en las mujeres como la sensación de una bola ascendente y asfixiante... se traduce en los hombres nerviosos en todas las impotencias y también en la capacidad para todos los excesos?». Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 418 («Madame Bovary»).

[J 5, 5]

De Pierre Dupont: «Con independencia del partido al que se pertenezca, es imposible... no verse afectado por el espectáculo de esa multitud enfermiza que respira el polvo de los talleres... que duerme entre chinches... de esa multitud lastimera y lánguida... que lanza una mirada penetrante llena de tristeza al sol y a la sombra de los grandes parques». Baudelaire, *El arte romántico*, París, pp. 198-199.

[J 5 a, 1]

De Pierre Dupont: «La pueril utopía de la escuela de el arte por el arte, al excluir la moral e incluso a menudo la pasión, era necesariamente estéril... Cuando un poeta, torpe a veces pero casi siempre grande, vino con un lenguaje inflamado a proclamar la santidad de la insurrección de 1830 y a cantar las miserias de Inglaterra e Irlanda, poco importaron sus rimas insuficientes y sus pleonasmos... el asunto quedó zanjado, y el arte se hizo desde entonces inseparable de la moral y de la utilidad». Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 193. El pasaje se refiere a Barbier.

[J 5 a, 2]

«El optimismo de Dupont, su ilimitada confianza en la bondad innata del hombre, su amor fanático por la naturaleza, constituyen la mayor parte de su talento». Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 201.

[J 5 a, 3]

«He encontrado... en Tannhäuser, Lohengrin y El buque fantasma, un excelente método de construcción, un espíritu de orden y de división que recuerda a la arquitectura de las antiguas tragedias». Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 225 («Richard Wagner y Tannhäuser»).

[J 5 a, 4]

«Si por la elección de sus temas y su método dramático Wagner se acerca a la antigüedad, por la energía apasionada de su expresión es actualmente el representante más verdadero de la naturaleza moderna». Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 250.

[J 5 a, 5]

Baudelaire en *El arte filosófico* —un ensayo que se ocupa sobre todo de Alfred Rethel—: «En él los lugares, la decoración, los muebles, los utensilios (véase Hogarth), todo es alegoría, alusión, jeroglíficos, acertijos». Baudelaire, *El arte romántico*, p. 131. Acto seguido, referencia a la interpretación que hace Michelet de *Melencolia I*.

[J 5 a, 6]

Variante del pasaje sobre Meryon, citado por Geoffroy en *Pinturas y aguafuertes*, 1862: «Muy recientemente, un joven artista americano, M. Whistler, exponía... una serie de aguafuertes... que representaban las orillas del Támesis; maravillosa confusión de aparejos, de vergas, de jarcias; caos de brumas, de chimeneas y de tirabuzones de humo; poesía profunda y complicada de una vasta capital... M. Méryon, verdadero prototipo de aguafuertista consumado, no podía estar ausente... Por el rigor, la finura y la exactitud de su dibujo, M. Méryon recuerda lo mejor de los antiguos aguafuertistas. Raramente hemos visto representada con más poesía la solemnidad natural de una gran capital. La majestuosidad de la piedra acumulada, los campanarios señalando con el dedo al cielo, los obeliscos de la industria vomitando contra el firmamento sus coaliciones de humo, los prodigiosos andamios de los monumentos en reparación, aplicando sobre el cuerpo sólido de la arquitectura su arquitectura calada de belleza tan paradójica, el cielo brumoso, cargado de cólera y de rencor, la profundidad de las perspectivas aumentada por el recuerdo de todos los dramas allí contenidos, ninguna de los elementos complejos de los que se compone el doloroso y glorioso decorado de la civilización está allí olvidada». Baudelaire, *El arte romántico*, París, pp. 119-121.

[J 6, 1]

Sobre Guys: «Las fiestas del Baïram... en el fondo de las cuales aparece, como un sol pálido, el tedio permanente del sultán difunto». Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 83.

[J 6, 2]

Sobre Guys: «Nuestro observador está siempre puntual en su puesto, en cualquier parte donde fluyan los deseos profundos e impetuosos, los Orinocos del corazón humano, la guerra, el amor, el juego». Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 87.

[J 6, 3]

Baudelaire como antípoda de Rousseau en esta máxima del «Guys»: «Tan pronto como salimos del orden de las urgencias y de las necesidades para entrar en el terreno del lujo y los placeres, vemos que la naturaleza no puede aconsejar más que el crimen. Es esta infalible naturaleza la que ha creado el parricidio y la antropofagia». Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 100.

[J 6, 4]

«Muy difícil de toquigráfico» califica Baudelaire en el «Guys», de un modo al parecer muy moderno, el movimiento de los coches. Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 113.

[J 6, 5]

Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales

Últimas frases del «Guys»: «Buscó por todas partes la belleza pasajera, fugaz, de la vida presente, el carácter de lo que el lector nos ha permitido denominar la modernidad. A menudo extraño, violento, excesivo, pero siempre poético, supo concentrar en sus dibujos el sutil amargo o embriagador del vino de la Vida». Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 114.

[6 a, 1]

Las figuras de lo «moderno» y de la «alegoría» se deben relacionar entre sí. «¡Ay de quien estudia en lo antiguo otra cosa que el arte puro, la lógica, el método general! Para adentrarse profundamente en ella... renuncia... a los privilegios que la circunstancia proporciona; pues casi toda nuestra originalidad procede del sello que el tiempo imprime en nuestras sensaciones.» Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 72 («El pintor de la vida moderna»). El privilegio del que habla Baudelaire también rige, aunque con mediación, de cara a la Antigüedad: el sello del tiempo que en ella se imprime, extrae de la misma la configuración alegórica.

[6 a, 2]

Acercas de *Spleen e Ideal*, estas reflexiones del «Guys»: «La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable... Para que toda modernidad sea digna de convertirse en antigüedad, es necesario que la belleza misteriosa que la vida humana introduce en ella involuntariamente sea eliminada. A esa tarea es a la que se dedica especialmente M. G.» Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 70. En otro pasaje (p. 74) habla de «esta traducción legendaria de la vida exterior».

[6 a, 3]

Motivos poéticos en la prosa teórica: «La puesta de sol romántica»: «El dandismo es un sol poniente; al igual que el astro que declina, es soberbio, apagado y lleno de melancolía. Max, joy, la marea ascendente de la democracia... ahoga de día en día a esos últimos representantes del orgullo humano». [El arte romántico, p. 95] - «El sol»: «A la hora en que los demás duermen, éste [Guys] está inclinado sobre su mesa, clavando sobre una hoja de papel la misma mirada que hace un momento tenía fija sobre las cosas, peleándose con su lápiz, su pluma, su pincel, salpicando el techo con el agua del vaso, secando la pluma en la camisa, ansioso, violento, activo, como si temiera que las imágenes se le escaparan, camorrista aunque solo, y empinándose a sí mismo». [El arte romántico, p. 67]

[6 a, 4]

Novedad: «El niño ve todo en novedad; está siempre ebrio. Nada tan parecido a la inspiración como la alegría con la que el niño absorbe la forma y el color... A esta curiosidad profunda y gozosa se debe la mirada fija y animalmente extática de los niños ante lo nuevo». Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 62 («El pintor de la vida moderna»). Quizá esto aclare la oscura observación de *la obra y la vida de Eugène Delacroix*: «Puede decirse que el niño, en general, está, con respecto al hombre, en general, mucho más próximo al pecado original». [El arte romántico, p. 41.]

[7, 1]

«El sol»: «el sol revoltoso al asalto de los cristales de las veranas» [El arte romántico, p. 65]. «Los paisajes de la gran ciudad... golpeados por las bofetadas del sol.» [El arte romántico, pp. 65-66.]

[7, 2]

En *La obra y la vida de Eugène Delacroix*: «Todo el universo visible no es más que un almacén de imágenes y signos». Baudelaire, *El arte romántico*, p. 13.

[7, 3]

Del «Guys»: «Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable... y de un elemento relativo, circunstancial, que será... la época, la moda, la moral, la pasión. Sin este segundo elemento, que es como la envoltura divertida, trillante y apertivo del pastel divino, el primer elemento sería indigesto». Baudelaire, *El arte romántico*, pp. 54-55.

[7, 4]

Sobre la novedad: «¡Cómo me gustarías, oh, noche sin esas estrellas! Cuya luz habla un lenguaje conocido». *Las flores (del mal)*, ed. Payot, p. 139 («Obsesión»).

[7, 5]

La aparición posterior de las flores en el *Jugendstil* tiene su importancia para el título *Las flores del mal*. Esta obra tiende un arco desde el *taedium vitae* de los romanos hasta el *Jugendstil*.

[7, 6]

Sería importante investigar la relación de Poe con la latinidad. El interés de Baudelaire por la técnica compositiva pudo haberle llevado —en última instancia— a lo latino con la misma insistencia con que su interés por lo artificial le llevó a la cultura anglosajona. Esta última es también la que en principal le llevó a la cultura anglosajona. Esta última es también la que en principal le llevó a la cultura anglosajona. Esta última es también la que en principal le llevó a la cultura anglosajona. Esta última es también la que en principal le llevó a la cultura anglosajona. Por eso mismo resulta tanto más acuciante la cuestión de si en última instancia dicha teoría no tendrá una impronta latina.

[7, 7]

Las lesbianas, cuadro de Courbet.

[7, 8]

La naturaleza no conoce, según Baudelaire, sino este único lujo: el crimen. De ahí la importancia de lo artificial. Quizá pudiera recurrirse a esta idea para interpretar la concepción según la cual los niños son los que más cerca están del pecado original. ¿Es porque ellos, exuberantes y naturales a la vez, no pueden evitar la mala acción? En el fondo, Baudelaire piensa en el parricidio. (cfr. *El arte romántico*, París, p. 100).

[7 a, 1]

La clave para emanciparse de la Antigüedad —que únicamente debe proporcionar el canon de la composición (cfr. el «Guys», en *El arte romántico*, p. 72)—, es para Baudelaire la alegoresis.

[7 a, 2]

El modo de recitar de Baudelaire: reunía a sus amigos —Antonio Watrillon, Gabriel Dantague, Malassis, Delvaux— «en algún modesto café de la calle Dauphine... El poeta comenzaba pidiendo un ponche; después, cuando nos veía dispuestos a la benevolencia..., nos recitaba con una voz preciosa, dulce, aflautada, unívoca, y sin embargo mordaz, cualquier disparate. «El vino del asesino» o «la canafora». El contraste entre la violencia de las imágenes y la placidez afectada de la elocución con su acentuación suave y aguda era realmente sorprendente». Jules Levallois, *Milieu de siècle. Mémoires d'un critique* [A mediados de siglo. Memorias de un crítico], París, (1895), pp. 93-94.

[7 a, 3]

«La famosa frase: "Yo, que soy hijo de un sacerdote", la alegría que se suponía experimentaba al comer nueces porque se figuraba estar comiendo sesos de niños, la historia del vidriero al que hacía subir hasta el sexto piso, con una pesada carga de cristales, en un día agobiante de verano, para decirle que no lo necesitaba, y tantas otras locuras y probablemente mentiras que

tanto le gustaba coleccionar.» Jules Levallois, *A mediados de siglo. Memorias de un crítico*, París, pp. 94-95.

[J 7 a, 4]

Una notable afirmación de Baudelaire sobre Gautier (cit. en Jules Levallois, *A mediados de siglo. Memorias de un crítico*, París, p. 97). Se encuentra en Charles de Lovenjoul: «Un primer capítulo de la historia de las Obras de Balzac», en el *Écho des théâtres* del 25 de agosto de 1846, y dice así: «Gordo, perezoso, linfático, no tiene ideas, y no hace más que ensartar y alaralar palabras a modo de collares de huesecillos».

[J 7 a, 5]

Carta sumamente notable de Baudelaire a Toussenel: «Lunes, 21 de enero de 1856. Mi querido Toussenel, quiero agradecerle sinceramente el regalo que me ha hecho. No conocía el precio de su libro, se lo confieso ingenua y groseramente... Hace bastante tiempo que rechazo conasco casi todos los libros. Hace también bastante tiempo que no había leído nada tan absolutamente instructiva y divertido. El capítulo del halcón y de los pájaros que cazan para el hombre constituye por sí solo una obra. Hay sentencias que se parecen a las de las grandes maestras, gritos de verdad, acentos filosóficos irresistibles, tales como: Cada animal es una esfinge; y a propósito de la analogía: ¡como el espíritu yo [je] [sic, en lugar de se] descanso* en una dulce quietud al abigo de una doctrina tan fecunda y tan simple, para la que nada es un misterio en las obras de Dios!... Lo positivo es que es usted poeta. Hace bastante tiempo que vengo diciendo que el poeta es soberanamente inteligente... y que la imaginación es la más científica de las facultades, pues sólo ella comprende la analogía universal, o lo que una religión mística denomina la correspondencia. Pero cuando las quiero hacer publicar me dicen que estoy loco... la que es segura en todo caso es que yo tengo un espíritu filosófico que me hace ver claramente lo que es verdad, incluso en zoología, a pesar de no ser ni cazador ni naturalista... Hay una idea que me preocupa desde el comienzo del libro, a saber: que usted es un verdadero espíritu perdido en una secta. Después de todo: ¿qué le debe usted a Fourier? Nada, o muy poca cosa. Sin Fourier usted hubiese sido lo que es. El hombre razonable no esperó a que Fourier viniera sobre la tierra para comprender que la naturaleza es un verbo, una alegoría, un molde, un repujado, si usted quiere... Su libro despierta en mí muchas ideas dormidas; y a propósito del pecado original, y de la forma moldeada sobre la idea, he pensado bastante a menudo que tal vez los animales delfinos y repugnantes no fueran sino la vivificación, corporificación... de los malos pensamientos del hombre. También la naturaleza entera participa del pecado original. No se ofenda por mi audacia y mi descaro y créame su afectísimo y seguro servidor, Ch. Baudelaire. Henri Cordier, *Notules sur Baudelaire* [Apuntes sobre Baudelaire], París, 1900, pp. 5-7. La parte central de la carta polemiza contra la fe en el progreso de Toussenel y contra su descalificación de De Maistre.

[J 8]

«Origen del apellido de Baudelaire. Esto es lo que ha escrito M. Georges Barral al respecto en la *Revue des curiosités révolutionnaires*: Baudelaire me expuso la etimología de su apellido, que no procedía en absoluto de *bel* o *beau*, sino de *band* o *baud*. "Mi apellido es terrible, continuaba él. En efecto, el *baudelaire*" era un sable de hoja corta y ancha, de filo convexo y con la punta vuelta hacia el canto del arma... Se introdujo en Francia con las

* En l. repos, que corresponde tanto a la tercera persona del singular (se repose) como a la primera (je repose; descanso) [N. del T].

** Es decir, la escaricia [N. del T].

Cruzadas, y se usó en París como arma de ejecución hasta 1560 aproximadamente. Hace algunos años, en 1861, durante las excavaciones realizadas cerca del Pont-au-Change, se encontró el badelaire que había servido al verdugo del Grand Châtelet a lo largo del siglo. Se ha llevado al museo de Cluny. Véalo. Su aspecto es terrible. Me estremezco con sólo pensar que el perfil de mi rostro recuerda el perfil de ese badelaire. -Pero su apellido es Baudelaire, repliqué yo, y no Badelaire. -Badelaire, Baudelaire por corrupción. Es lo mismo. -En absoluto, dije yo, vuestro apellido procede de *baud* (alegre), *Baudiment* (alegremente), *s'ébaudir* (alegrarse). Usted es bueno y alegre. -No, no, soy malo y triste» Louis Thomas, *Curiosités sur Baudelaire* [Curiosidades sobre Baudelaire], París, 1912, pp. 23-24.

[J 8 a, 1]

Jules Janin reprochó a Heine en el *Indépendance belge* de 1865 su melancolía. Baudelaire proyectó una carta de réplica. «Baudelaire sostiene que la melancolía es la fuente de toda poesía sincera.» Louis Thomas, *Curiosidades sobre Baudelaire*, París, 1912, p. 17.

[J 8 a, 2]

En un encuentro de académicos, Baudelaire hace referencia a (las flores del bien, aparecidas) en 1858, reivindicando el nombre del autor -Henry (probablemente Henri) Bordeaux- como su propio pseudónimo (cfr. L. Thomas, *Curiosidades sobre Baudelaire*, París, 1912, p. 43).

[J 8 a, 3]

«En la isla Saint-Louis, Baudelaire se consideraba en todas partes como en su casa; en la calle o sobre los muelles, se sentía tan completamente a gusto como si se tratara de su habitación. Para él pasearse por la isla no significaba abandonar su territorio; por eso se le podía ver en zapatillas, con la cabeza descubierta y vestido con un blusón que le servía de ropa de trabajo.» Louis Thomas, *Curiosidades sobre Baudelaire*, París, 1912, p. 27.

[J 8 a, 4]

«Cuando esté completamente solo, escribo en 1864, buscaré una religión (tibetana o japonesa), pues desprecio demasiado el Corán; de la que abjuraría en el momento de mi muerte, para dejar bien claro mi desprecio por la estupidez universal.» Louis Thomas, *Curiosidades sobre Baudelaire*, París, 1912, pp. 57-58.

[J 8 a, 5]

La producción de Baudelaire discurre de forma decidida y magistral desde el principio.

[J 9, 1]

Datos: Las flores del mal, 1857, 61, 66; Poe 1809/1849; contacto con Poe c. final de 1846.

[J 9, 2]

Rémy de Gourmont traza un paralelo entre «El sueño de Atalia» y «Las metamorfosis del vampiro»; también Fontaines lo intenta entre «Fantasmas (Orientales)» de Hugo y «Las virjecitas». Hugo: «¡Ay! a cuántas muchachas he visto morir... Sobre todo a una...».

[J 9, 3]

Laforgue sobre Baudelaire: «Tras las audacias del romanticismo, fue el primero en encontrar esas comparaciones crudas que de repente y como de paso rompan la armonía del período: comparaciones palpables, demasiado evidentes, en una palabra: americanas, al parecer: paisandis, cropel descon-

cerante y exuberante: "La noche se espesaba... como un tabique!" [abundan otros ejemplos]... Una serpiente en la punta de un palo, tu cabellera un océano, tu cabeza se balancea con la suavidad de un joven elefante, tu cuerpo se inclina como un fino navío que hunde sus vergas en el agua, tu saliva sube a tus dientes como una marea crecida por el deshelo de los rugientes glaciares, tu cuello una torre de marfil, tus dientes ovejas suspendidas en la ladera del Hebrón. Es el americanismo aplicado a las comparaciones del Cantar de los Cantares. Jules Laforgue, *Mélanges posthumes* [Mezclas póstumas], París, 1903, pp. 113-114 («Notas sobre Baudelaire»); véase J 9 a, 2.

[J 9, 4]

«La tormenta de su juventud y los sales marinos de sus recuerdos aflojaron en las brumas de las muelles del Sena los cuerdos de viola bizantina incurablemente quejumbrosa y afligida.» Jules Laforgue, *Mélanges posthumes*, París, 1903, p. 114 («Notas sobre Baudelaire»).

[J 9, 5]

Cuando apareció la primera edición de *Los flores del mal*, Baudelaire tenía 36 años.

[J 9, 6]

Hacia 1844 «Byron vestido por Brummel» (*El Volvasor*).

[J 9, 7]

Los Pequeños poemas en prosa fueron reunidos póstumamente.

[J 9, 8]

«Fue el primero en romper con el público.» Laforgue, *Mélanges posthumes*, París, 1903, p. 115.

[J 9, 9]

«Baudelaire gato, hindú, yanqui, episcopal, alquimista. Gato: su manera de decir "carifio" en esa pieza solenne que se abre con "Sé bueno, oh Dolor". Yanqui: sus "muy" delante de un adjetivo, sus pasajes ásperos, y este verso: "Espíritu mío, te mueves con agilidad", que los iniciados acentúan con una voz metálica; su odio hacia la elocuencia y las confidencias poéticas: "El placer vaporoso huyó hacia el horizonte | Como...". ¿Como qué? Antes de él Hugo, Gautier, etc... habrían hecho una comparación francesa, retórica; él lo hace yanqui, sin prejuicios, y a la vez permeando estético: "Como una sifide entre basidores"; vemos los alambres y las máquinas... Hindú: participa más de poesía que Leconte de Lisle con toda su erudición y sus poemas recargados y deslumbrantes: "Jardines, surtidores llorando en alabastros, | Besos, pájaros cantando mañana y tarde". Ni gran corazón, ni gran espíritu; pero ¡qué nervios lastimeros! ¡Qué olfato abierto a todo! ¡Qué voz mágica!» Jules Laforgue, *Mélanges posthumes*, París, 1903, pp. 118-119 («Notas sobre Baudelaire»).

[J 9 a, 1]

Uno de los pocos pasajes claramente articulados del *Argumento* de un libro sobre Bélgica, en el capítulo XXVII de *Paseo por Malinas*: «Músicas profanas, adaptadas a los carillones. A través de las músicas que se cruzan y se enredan, me ha parecido captar algunas notas de la Marsellesa. El himno de la chusma, elevándose desde los campanarios, perdía un poco de su aspereza. Destrozado por los martillos, ya no era el grave aullido tradicional, sino que parecía ganar una gracia infantil. Se hubiera dicho que la Revolución aprendía a hablar la lengua del cielo». Baudelaire(), *Œuvres* [Obras], II, ed. Y.-G. Le Dantec, p. 275.

[J 9 a, 2]

* (Esta es la primera vez que dentro del legajo J Benjamin se refiere a la edición Charles Baudelaire, Obras, texto establecido y anotado por Yves-Gérard Le Dantec, 2 vols., París, 1931-1932 [Bibliothèque de la Pléiade, I y II]. En adelante, toda referencia a las Obras de Baudelaire remiten a esta edición.) [N. del Ed. alemán.]

De la Nota suelta para el libro sobre Bélgica: «Yo no estoy engañado, nunca he sido engañado. Yo digo "Viva la Revolución!" como diría: "Viva la Destrucción!" "Viva la Expiación!" "Viva el Castigo!" "Viva la Muerte!"». Baudelaire, *Obras*, II, ed. Y.-G. Le Dantec, pp. 727-728.

[J 9 a, 3]

Argumento del libro sobre Bélgica, XXV, Arquitectura, Iglesias, Culto. «Bruselas. Iglesias. - Santa Gudula. Magníficas vidrieras. Bellos colores intensos, como aquellos con los que un alma profunda envuelve todos los objetos de la vida». Baudelaire, *Obras*, II, ed. Y.-G. Le Dantec, p. 722.

[J 9 a, 4]

«Me pregunto si Baudelaire... no habría intentado, por fanfarronería y transferencia psíquica, renovar la aventura del príncipe de Dinamarca... No habría nada de sorprendente en que se hubiera dado a sí mismo la comedia de Elsinor.» Léon Daudet, *Flambeaux* [Antorchas], París, (1929), p. 210 [Baudelaire].

[J 10, 1]

«La vida interior... de Charles Baudelaire... parece haber... transcurrido entre momentos de euforia y de aura. De ahí el doble carácter de sus poemas, de los cuales unos representan una beatitud luminosa, y otros un estado de... *interdium vitae*» Léon Daudet, *Antorchas*, París, p. 212 [Baudelaire].

[J 10, 2]

Jeanne Duval, Mme. Sabatier, Marie Daubrun.

[J 10, 3]

«Baudelaire estaba desterrado en el estúpido siglo diecinueve. Él pertenecía al Renacimiento... Eso se siente hasta en sus comienzos poéticos, que a menudo recuerdan a los de Ronsard.» Léon Daudet, *Antorchas*, París, p. 216 («Baudelaire, El molestar y "el aura"»).

[J 10, 4]

Léon Daudet enjuicia muy desfavorablemente el *Baudelaire* de Sainte-Beuve.

[J 10, 5]

Entre los pintores de la ciudad de París, Balzac es, por decirlo así, el primitivo; sus personajes son más grandes que las calles por las que se mueven. Baudelaire fue el primero en hacer aparecer el mar de casas con sus olas altas como edificios. Quizá tenga relación con Haussmann.

[J 10, 6]

«El baudelaire... es una especie de machete... El baudelaire ancho y corto, de dos filos... entra de un golpe certero y salvaje, pues la mano que lo tiene está próxima a su punta.» Victor-Émile Michelet, *Figures d'évocateurs* [Figuras de evocadores], París, 1913, p. 18 («Baudelaire o el adi-vino doloroso»).

[J 10, 7]

«El dond, ha dicho Baudelaire, debe aspirar a ser sublime, sin interrupción. Debe vivir y dormir ante un espejo.» Louis Thomas, *Curiosidades sobre Baudelaire*, París, 1912, pp. 33-34.

[J 10, 8]

Dos estrofas de Baudelaire que se encontraron en una hoja de álbum:

«Noble mujer de poderoso brazo, que durante los largos días,
Sin pensamiento alguno duermes o sueñas,
De orgullosa planta antigua,
Tú, a quien desde hace diez años que para mí lentos transcurren,
Mi boca, experta en besos suculentos,

Mimó con monacal amor

Sacerdotisa de la depravación y hermana mía del placer,
Que siempre desafiaste llevar y alimantar

A ningún hombre en tus cavidades santas,

Tanto temes y huyes del estigma inquietante

Que la virtud cayó con su rejón infamante

En el flanco de las matronas encintas»

Louis Thomas, *Curiosidades sobre Baudelaire*, París, 1912, p. 37.

[J 10, 9]

«Fue el primero en hablar de sí con la moderación propia del confesionario y sin fingir inspiración. El primero que habló de París como cotidiano condenado de la capital (las farolas de gas agitadas por el viento de la Prostitución que se encienden en las calles, los restaurantes y sus tragaluces, los hospitales, el juego, la madera cortada en leños que resuenan en el adoquinado de los patios, y las fogatas, y los gatos, comas, medias, borrachos y perfumes de fabricación moderna), pero esto de manera noble, lejana, superior... El primero en no presentarse como héroe, sino como acusado, mostrando sus llagas, su pereza, su tediosa inutilidad en medio de este siglo trabajador y sacrificado. El primero en aportar a nuestra literatura el tedio en la voluptuosidad y su extraña decoración: la alcoba triste... en la que se complace... el Maquillaje y su extensión en los cielos, en las puertas de sol... el spleen y la enfermedad (no la Tisis poética sino la neurosis) sin haber escrito ni una vez esta vez la palabra». Laforgue, *Mezclas póstumas*, París, 1903, pp. 111-112.

[J 10 a, 1]

«En la sombra misteriosa en la que habían geminado, echado sus raíces secretas y levantado sus tallos fecundos. Las flores del mal iban a brotar y a abrir magníficamente sus sombrías corolas lacinadas y veleadas con los colores de la vida, y a esparcir, bajo un cielo de gloria y escándalo, sus vertiginosos perfumes de amor, de dolor y de muerte.» Henri de Régnier en Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal et autres poèmes* [Las flores del mal y otros poemas], París, (1930), p. [18].

[J 10 a, 2]

«Él es siempre cortés con la lea.» Jules Laforgue, *Mezclas póstumas*, París, 1903, p. 114.

[J 10 a, 3]

Roger Allard, *Baudelaire et l'Esprit Nouveau* [Baudelaire y el Espíritu Nuevo], París, 1918, compara (p. 8) los poemas a Mme. Sabatier con los de Ronsard a Hélène.

[J 10 a, 4]

«Dos escritores han influido profundamente en Baudelaire, o más bien dos libros... Uno es el delicioso Diálogo amoroso de Cazotte, el otro La religiosa de Diderot; al primero deben algunos poemas su fienres inquieto... de Diderot coge Baudelaire las sombrías violetas de Lesbos.» Al respecto en una n(ota) se cita el comentario de Apollinaire a su edición de las Obras poéticas de Baudelaire: «Tal vez no nos equivocáramos al pensar que Cazotte ha sido el lazo de unión que tuvo el honor de reunir en... Baudelaire el espíritu de los escritores de la Revolución y el de Edgar Poe». Roger Allard, *Baudelaire y el Espíritu Nuevo*, París, 1918, pp. 9-10.

[J 10 a, 5]

«El sabor a otaño... que Baudelaire saboreaba... en la descomposición literaria de la baja latitud.» Roger Allard, *Baudelaire y el Espíritu Nuevo*, París, 1918, p. 14.

[J 11, 1]

«Baudelaire... es el más musical de los poetas franceses junto con Racine y Verlaine. Pero mientras que Racine sólo toca el violín, Baudelaire toca toda la orquesta.» André Suarès, Prefacio [en Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, París, 1933], pp. XXXIV-XXXV.

[J 11, 2]

«Si Baudelaire es, después de Dante, el primero en poseer tal densidad expresiva, ello se debe a que está siempre concentrado en su vida interior, como Dante lo estuviera en el dogma.» André Suarès, Prefacio [en C. B., *Las flores del mal*, París, 1933], p. XXXVIII.

[J 11, 3]

«Las flores del mal son el infierno del siglo XIX. Pero la desesperación de Baudelaire supera infinitamente la cólera de Dante.» André Suarès, Prefacio [en C. B., *Las flores del mal*, París, 1933], p. XIII.

[J 11, 4]

«No hay en absoluto artista en verso superior a Baudelaire.» André Suarès, Prefacio [en C. B., *Las flores del mal*, París, 1933], p. XXIII.

[J 11, 5]

Apollinaire: «Baudelaire es hijo de Lacroix y de Edgar Poe». Cit. en Roger Allard, *Baudelaire y el Espíritu Nuevo*, París, 1919, p. 8.

[J 11, 6]

La Selección de máximas consoladoras sobre el amor contiene un excursus sobre la fealdad. (En el *Consolador-Satan* de 3 de marzo de 1846.) La amada contrajo la viruela, dejándole unas cicatrices que desde entonces hacen las delicias del amante. «Se arriesga usted mucho, en el caso de que su querida picada de viruelas le traicione, a no poder consolarnos más que con una mujer picada también de viruelas. Para ciertos espíritus más curiosos y más hastiados, el disfrute de la fealdad proviene de un sentimiento todavía más misterioso, que es la sed de lo desconocido y el gusto por lo horrible. Es este sentimiento... el que lleva a ciertos poetas a los anfiteatros y a las clínicas, y a los mujeres a las ejecuciones públicas. Compadecería profundamente a quien no me entendiera: - ¡un arpa a la que le faltase una cuerda grave!» Baudelaire, *Obras*, II, ed. Y.-G. Le Dantec, p. 621.

[J 11, 7]

La idea de las «Correspondencias» aparece ya en el Salón de 1846, donde se cita un pasaje de *Kretseriana* (cfr. n(ota) de Le Dantec, *Obras*, I, p. 585).

[J 11, 8]

Al considerar el catolicismo agresivo del último Baudelaire, hay que tener en cuenta el escaso éxito que tuvieron sus obras durante su vida. Esto pudo haberle llevado a adecuarse o más bien a limitarse a sí mismo, de un modo desacostumbrado, a la obra realizada. Su particular sensualidad sólo alcanzó sus equivalentes teóricos en el proceso de la creación poética; sin embargo, el poeta hizo suyos estos equivalentes en cuanto tales, sin condiciones y sin ninguna revisión. Precisamente en su agresividad llevan la huella de esta procedencia.

[J 11 a, 1]

«Tiene una corbata roja sangre de toro y guantes rosa. Sí, estamos en 1840... Algunos años se llevaron incluso guantes verdes. El color difícilmente desaparecía del traje. Ahora bien, Baudelaire no era el único en llevar esa corbata púrpura a color ladrillo. Ni el único en ponerse guantes rosa. Su marca propia residía en la combinación de estos dos colores sobre el negro del

traje.» Eugène Marsan, *Les cannes de M. Paul Bourget et le bon choix de Philinte* [Los bastones de M. Paul Bourget y la feliz elección de Philinte], París, 1923, pp. 236-237. [J 11 a, 2]

«Gautier veía en sus afirmaciones "mayúsculas y cursivas". Parecía... sorprendido de lo que él estaba diciendo, como si oyera, en su propia voz, el decir de un extraño. Pero hay que reconocer que sus mujeres y su cielo, sus perfumes, su nostalgia, su cristianismo y su demonio, sus ociosos y sus trópicos, componían una materia de una escandalosa novedad... No censura ni siquiera su brusco modo de andar... que lo hacía comparable a una araña. Era el comienzo de la gesticulación angulosa que poco a poco va a sustituir a las gracias redondeadas del mundo antiguo. En eso también es un precursor.» Eugène Marsan, *Los bastones de M. Paul Bourget y la feliz elección de Philinte*, París, 1923, pp. 239-240. [J 11 a, 3]

«Tenía gestos nobles, lentos, cercanos al cuerpo. Su cortesía parecía amanerada porque era un legado del siglo XVII, pues Baudelaire era hijo de un hombre viejo que había conocido sus solonías.» Eugène Marsan, *Los bastones de M. Paul Bourget y la feliz elección de Philinte*, París, 1923, p. 239. [J 11 a, 4]

Sobre el debut de Baudelaire en Bruselas existen dos versiones distintas; Georges Rency, que transmite ambas, prefiere la del cronista Tardieu. «Baudelaire», escribe éste, «preso de un horrible nerviosismo, leía y forlullaba, temblándole y castañeteando los dientes, con la nariz sobre el manuscrito. Fue un desastre». Camille Lemonnier, por contra, habla d(e) la «impresión de un magnífico conversador». Georges Rency, *Physionomies littéraires* [Fisonomías literarias], Bruselas, 1907, pp. 267 y 268 («Charles Baudelaire»). [J 12, 1]

«... Nunca hizo un esfuerzo serio por comprender lo que le era exterior.» Georges Rency, *Fisonomías literarias*, Bruselas, 1907, p. 274 («Charles Baudelaire»). [J 12, 2]

«Baudelaire es tan impotente para el amor como para el trabajo. Ama como escribe, por impulsos, y después recae en su egoísmo flâneur e indecane. Nunca tuvo la curiosidad del hombre o el sentido de la evolución humana... Su arte debía pues... pecar de estrechez y singularidad y son ciertamente estos defectos los que le separan de los espíritus sanos y rectos, que aman las obras claras y de alcance universal.» Georges Rency, *Fisonomías literarias*, Bruselas, 1907, p. 288 («Charles Baudelaire»). [J 12, 3]

«Al igual que muchos otros autores de nuestros días, no es un escritor, es un estilista. Sus imágenes son casi siempre imprecisas. Dirá de una mirada que es "penetrante como una barrena"... llamará al arrepentimiento: "el último refugio"... Baudelaire es todavía peor escritor en prosa que en verso... Ni siquiera conoce la gramática. "Todo escritor francés, alma, apasionado por la gloria de su país, no puede, sin orgullo y sin pesar, diferir sus miradas..." La incorrección aquí no es sólo flagrante, es estúpida.» Edmond Scherer, *Études sur la littérature contemporaine* [Estudios sobre la literatura contemporánea], IV, París, 1886, pp. 288-289 («Baudelaire»). [J 12, 4]

«Baudelaire es un signo, no ya de la decadencia en las letras, sino de la degradación general de la inteligencia.» Edmond Scherer, *Estudios sobre la literatura contemporánea*, IV, París, 1886, p. 291 («Charles Baudelaire»). [J 12, 5]

Brunetière reconoce que Baudelaire, como dice Gautier, ha abierto nuevos horizontes a la poesía. Entre las limitaciones críticas que contra él hace valer el crítico literario, véase ésta: «Era un poeta que, por lo demás, carecía de una parte importante de su arte, y especialmente, según cuentan, del don de pensar directamente en verso». F. Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX siècle* [La evolución de la poesía lírica en Francia en el siglo XIX], París, 1894, p. 232 («El simbolismo»). [J 12, 6]

Brunetière (*La evolución de la poesía lírica en Francia en el siglo XIX*, II, París, 1894) confronta por un lado a Baudelaire con la escuela de Ruskin, y por otro con los novelistas rusos. En estas dos últimas manifestaciones aprecia corrientes que se oponen con derecho a la decadencia que proclamó Baudelaire, manteniendo la simplicidad primitiva y la inocencia del hombre natural frente al hombre sobrecivilizado. Wagner representaría una síntesis de ambas tendencias. — Sólo muy tarde (1892) llegó Brunetière a esta valoración relativamente positiva de Baudelaire. [J 12 a, 1]

Sobre Hugo y Gautier en relación con Baudelaire: «Trata a sus maestros como trata a los mujeres: los adora y los vilipendia». U.-V. Chatelain, *Baudelaire: l'homme et le poète* [Baudelaire: el hombre y el poeta], París, p. 21. [J 12 a, 2]

Baudelaire sobre Hugo: «No sólo expresa con gran claridad y traduce literalmente lo que está escrito de una forma neta y clara, sino que expresa con la indispensable oscuridad lo que se revela de forma oscura y confusa». Con razón dice Chatelain, *Baudelaire: el hombre y el poeta*, París, citando la p. 22, esta frase: que Baudelaire fue quizá el único de su tiempo que entendió el «mollamismo discreto» de Hugo. [J 12 a, 3]

«Apenas sesenta personas siguieron al coche fúnebre bajo un calor sofocante; Banville y Assolneau pronunciaron, entre una amenaza de tormenta, bellos discursos que nadie oyó. La prensa, salvo Veillot en el *Univers*, fue cruel. Todo se ensañaba con su cadáver; una tromba de agua dispersaba a sus amigos, sus enemigos... lo trataban de "loco"». U.-V. Chatelain, *Baudelaire: el hombre y el poeta*, París, p. 16. [J 12 a, 4]

En cuanto a la experiencia de las «Correspondencias», Baudelaire remite ocasionalmente a Swedenborg, también al hachís. [J 12 a, 5]

Baudelaire en un concierto: «Dos ojos negros agudos, penetrantes, relucían con un brillo particular, animando únicamente al personaje que parecía paralizado en su cáscara». Larchey, *Fragmentes et souvenirs* [Fragmentos de recuerdos] («La boca de Baudelaire: El impecable Banville»), París, 1901, p. 6. [J 12 a, 6]

Larchey es testigo ocular del primer discurso académico de Baudelaire; es sobre Jules Sandeau. Larchey accede al vestíbulo poco después de Baudelaire. «Yo había... llegado a primera hora, cuando un extraño espectáculo me advirtió de que me habían precedido. Por entre las perchas del recibidor había enrollado una larga boca de color escarlata, esas bocas de felpilla por las que se volvían locas entonces todas las jóvenes obreras.» L. Larchey, *loc. cit.*, p. 7. [J 12 a, 7]

Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales

Cuadro de la decadencia: «Vea nuestras grandes ciudades bajo la neblina de tabaco que las envuelve, embrutecidas por abajo por el alcohol, atacadas en lo alto por la morfina, por ahí es por donde empieza la descomposición de la humanidad. Tranquílcese: de ahí saldrán más eufémicas, idiotas y asesinos que poetas». Maurice Barès, *La locura de Charles Baudelaire* [La locura de Charles Baudelaire], París, (1926), pp. 104-105.

[J 13, 1]

«Al término de este ensayo imagino fácilmente que un gobierno, tal como lo soñamos según Hobbes, se preocuparía de parar, mediante alguna vigorosa higiene, semejantes doctrinas, tan fecundas en enfermos y en perturbadores como estériles en ciudadanos... Pero pienso que el déspota sabio, después de reflexionar, no intervendría, fiel a la tradición de una amable filosofía: "Después de nosotros el diluvio".» Maurice Barès, *La locura de Charles Baudelaire*, París, pp. 103-104.

[J 13, 2]

«Tal vez Baudelaire no haya sido sino un espíritu laborioso que sintió y comprendió a través de Poe cosas nuevas y que se resistió toda su vida a la especialización.» Maurice Barès, *La locura de Charles Baudelaire*, París, p. 98.

[J 13, 3]

«Tal vez haya que evitar tomar demasiado rápido por cristianos a estos poetas. La liturgia, los ángeles, los satanes... no son más que una puesta en escena para el artista que juzga que lo pintoresco bien vale una misa.» Maurice Barès, *La locura de Charles Baudelaire*, París, pp. 44-45.

[J 13, 4]

«Sus mejores páginas nos abruman. Ponia en versos difíciles una prosa soberbia.» Maurice Barès, *La locura de Charles Baudelaire*, París, p. 54.

[J 13, 5]

«Las estrellas, diseminadas por el cielo como semillas de oro y plata, brillando desde la profunda oscuridad de la noche, simbolizan [para Baudelaire] el ardor y la fuerza de la fantasía humana». Elisabeth Schinzel, *Natur und Natursymbolik bei Poe, Baudelaire und den französischen Symbolisten* [La naturaleza y el simbolismo natural en Poe, Baudelaire y los simbolistas franceses], Düren (Rheinland), 1931, p. 32.

[J 13, 6]

«Su voz... apagada como el ruido de los coches por la noche en los gabinetes acogidos.» Maurice Barès, *La locura de Charles Baudelaire*, París, p. 20.

[J 13, 7]

«La obra de Baudelaire pareció primeramente poco fecunda. Algunos hombres cultos la compararon con un estanque estrecho, cavado con dificultad, en un lugar sombrío y coronado con vapores... La influencia de Baudelaire se reveló en el Parnaso contemporáneo... en 1865... Tres figuras se destacaron... M. M. Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine y Maurice Rollinat.» Maurice Barès, *La locura de Charles Baudelaire*, París, pp. 61, 63, 65.

[J 13, 8]

«Y en aquella época, ¡qué lugar ocupan las palabras con raza entre la chusma!» Maurice Barès, *La locura de Charles Baudelaire* [La locura de Charles Baudelaire], París, p. 40.

[J 13 a, 1]

Flaubert sobre Baudelaire: «Conto usted a la carne sin amarla, de una manera triste y despegada que me resulta simpática. ¡Ah! ¡usted sí que comprende el fastidio de la existencia!». Cit. en Maurice Barès, *La locura de Charles Baudelaire*, París, p. 31.

[J 13 a, 2]

La predilección de Baudelaire por Juvenal bien podría deberse a que es uno de los primeros poetas urbanos. Consúltese la observación de Thibaudet: «En las grandes épocas de la vida urbana, vemos a la poesía tanto más violentamente rechazada por la ciudad cuanto más proporciona la ciudad al poeta y al hombre su vida intelectual y moral. Cuando esta vida... del mundo griego tiene por centro las grandes ciudades cosmopolitas, Alejandría y Siracusa, nace de estas ciudades la poesía pastoril. Cuando el mismo lugar es ocupado por la Roma de Augusto, la misma poesía de los pastores... de la naturaleza fresca aparece con las Bucólicas y las Geórgicas de Virgilio. Y, en el siglo diecinueve francés, en el momento más brillante... de la vida parisina, vuelven las poesías pastoriles, revestidas por la vuelta a lo antiguo... El único poeta en el que encontraríamos ya algún trazo del urbanismo baudelaireano (y otros rasgos también baudelaireanos) sería tal vez, y no siempre, Saint-Amand». Albert Thibaudet, *Intérieurs* [Interiores], París, (1924), pp. 7-9.

[J 13 a, 3]

«Si pasamos de todos estos poetas románticos a Baudelaire, dejamos una decoración de naturaleza y entramos en una de piedra y carne... El temor religioso a la naturaleza, que para los... románticos formaba parte de su familiaridad con ella, se convierte en Baudelaire en odio a la naturaleza.» [?] [J 13 a, 4]

Baudelaire sobre Musset: «Salvo a la edad de la primera comunión, es decir, a una edad en la que todo lo relacionado con las mujeres de la vida y los taburetes de seda parece una religión, nunca he podido soportar a ese maestro de pisaverdes, su impudicia de niño mimado que invoca al cielo y al infierno para aventuras de mesa camilla, su torrente cenagoso de faltas de gramática y de prosodia, y, en fin, su total impotencia para comprender el trabajo mediante el cual una ensalada se convierte en un objeto de arte». Thibaudet, que cita este pasaje (*Intérieurs*, p. 15), lo complementa (p. 16) con el de Brunetière sobre Baudelaire: «No es más que un Satán de pensión, un Belcebú de mesa camilla».

[J 13 a, 5]

«Un soneto como «A una transeúnte», un verso como el último verso de ese soneto... no pueden surgir más que en medio de una gran capital, en donde los hombres viven juntos, extraños unos para otros pero compañeros del mismo viaje. Y de entre todas las capitales, sólo París los producirá como su fruto natural.» Albert Thibaudet, *Intérieurs*, p. 22 («Baudelaire»).

[J 14, 1]

«Llevó como doloroso trofeo... lo que se podría denominar un espesor de recuerdos, tal que parece vivir en una paramnesia continua... El poeta lleva en sí una duración viva que despiertan los olores... y con la cual se confunden... Esta ciudad... es una duración, una forma inveterada de la vida, una memoria... Si amó eso... una Jeanne Duval no se sabe qué noche inmemorial... eso no será más que un símbolo... de esa duración verdadera... consustancial a la vida y al ser de París, la duración de esos seres muy viejos y arrugados, que le parecen deber formar, como la capital misma, bloques, bancos inagotables de recuerdos.» (Alusión a «Los viejecitos») Albert Thibaudet, *Intérieurs*, París, pp. 24-27 («Baudelaire»).

[J 14, 2]

Thibaudet se ocupa de «la carroña» de Gautier y de la «Comedia de la muerte» y la «Epopéya del gusano» de Hugo (*loc. cit.*, p. 46).

[J 14, 3]

Thibaudet indica muy acertadamente la relación entre confesión y mistificación en Baudelaire. La segunda hace que su orgullo no dañe a la primera. «Parece

que, desde *Las confesiones* de Rousseau, toda nuestra literatura personal haya salido de un mueble cultural fracturado, de un confesionario invertido.» Thibaudet, *Interiores*, París, p. 47 («Baudelaire»). La mistificación es una figura del pecado original. [J 14, 4]

Thibaudet (*Interiores*, p. 34) cita un pasaje de 1887 en el que Brunetière llama a Baudelaire «una especie de ídolo oriental, monstruoso y deforme, cuya deformidad natural es realzada con extraños colores».

[J 14, 5]

En 1859 apareció *Minesse* de Mistral. El éxito del libro enojó muchísimo a Baudelaire. [J 14, 6]

Baudelaire a Vigny: «El único elogio que solito para este libro es que se reconozca que no es un simple álbum, y que tiene un principio y un final». Cit. en Thibaudet, *Interiores*, París, p. 5. [J 14, 7]

Thibaudet concluye su ensayo sobre Baudelaire con la alegoría de la musa enferma, que sobre la colina de Rastignac, en la orilla derecha del Sena, se corresponde con Sainte-Genève, en la orilla izquierda (pp. 60-61). [J 14, 8]

Baudelaire es «de nuestros grandes poetas aquel que peor escribe si Alfred de Vigny no existiera». Thibaudet, *Interiores*, París, p. 58 («Baudelaire»). [J 14, 9]

Poulet-Malassés tenía su tienda en el pasaje des Princes, entonces pasaje Mirès. [J 14 a, 1]

«Boa violeta sobre la cual se rizaban largos cabellos entrecanos, muy cuidados, que le conferían cierto aspecto clerical.» Champfleury, *Souvenirs et portraits de jeunesse* [Recuerdos y retratos de juventud], París, 1872 («Encuentro con Baudelaire»), p. 144. [J 14 a, 2]

«Trabajaba, y no siempre conscientemente, en el malentendido que lo aislaba en su época; y trabajaba en ello tanto más cuanto que este malentendido nació ya en él mismo. Las notas íntimas publicadas póstumamente son al respecto dolorosamente reveladoras... Tan pronto como este artista incomparablemente sutil habla de sí mismo, lo hace con una torpeza que asombra. Carece irremediablemente de orgullo, hasta el punto de que se cuenta entre los tontos, continuamente, sea para asombrarlos, sea para escandalizarlos, sea en fin para decirles que él no se cuenta en absoluto entre ellos.» André Gide, *Charles Baudelaire. Introducción a «Les Fleurs du mal»* [Charles Baudelaire, Introducción a «Las flores del mal»], París, ed. Édouard Pelletan, 1917, pp. XXIII-XXIV. [J 14 a, 3]

«Este libro no ha sido escrito para mis mujeres, mis hijas o mis hermanas», dice, hablando de *Las flores del mal*. ¿Qué necesidad hay de que nos lo advierta? ¿Por qué esta frase? Pues bien, simplemente por el placer de enfrentarse a la moral burguesa con la expresión «mis mujeres», puesta ahí como por descuido, y por lo que sin embargo muestra tanto interés, pues en su diario íntimo leemos: «Esto no podrá escandalizar a mis mujeres, a mis hijas, ni a mis hermanas.» André Gide, *Charles Baudelaire. Introducción a «Las Flores del mal»*, París, ed. Édouard Pelletan, 1917, p. XIV. [J 14 a, 4]

«Baudelaire es sin duda el artista sobre el que se ha escrito mayor número de tonterías.» André Gide, *Charles Baudelaire. Introducción a «Las flores del mal»*, París, ed. Édouard Pelletan, 1917, p. XII. [J 14 a, 5]

«Las flores del mal están dedicadas a lo que pretendía ser Gautier: mago en letras francesas, artista puro, escritor impecable; y ello en el sentido de decir: no se equivoque, lo que yo venero es el arte y no el pensamiento; mis poemas no valdrán ni por el movimiento, ni por la pasión, ni por el espíritu, sino por la forma.» André Gide, Ch. B. Introducción a «Las flores del mal», París, ed. Édouard Pelletan, 1917, pp. XIX-XII. [J 14 a, 6]

«Ahora, en voz baja, conversa con cada uno de nosotros.» André Gide, Ch. B. Introducción a «Las flores del mal», París, ed. É. Pelletan, 1917, p. XV. [J 14 a, 7]

Lemaître en su *Baudelaire*, publicado originalmente en el «Feuilleton dramatique» del *Journal des débats*, escrito con motivo de la publicación por Grépet de las *Obras póstumas y Correspondencia inédita*. «Lo peor es que veo a ese desgraciado absolutamente incapaz de desarrollar esas notas sibílicas. Los «pensamientos» de Baudelaire no son, las más de las veces, sino una especie de balbuceo pretencioso y pesado... Es difícil imaginar una cabeza menos filosófica.» Jules Lemaître, *Les contemporains* [Los contemporáneos], serie IV, París, 1895, p. 21 («Baudelaire») ¡Cavilaciones! [J 15, 1]

Después de Calcuta. «A su regreso, toma posesión de su patrimonio, setenta mil francos. En dos años se gasta la mitad... Vive, pues, durante veinte años de la renta de los treinta y cinco mil francos restantes... Pues bien, durante esos veinte años no hace sino endeudarse por más de diez mil francos de nuevas deudas. ¡Juzgue usted si, en esas condiciones, no ha debido de entregarse a menudo a orgías neronianas!» Jules Lemaître, *Los contemporáneos*, serie IV, París, 1895, p. 27. [J 15, 2]

Bourget establece un paralelismo entre Leonardo y Baudelaire: «Una peligrosa curiosidad llama la atención e invita a largas reflexiones ante esos enigmas de pintor o de poeta. Si lo miramos largo tiempo, el enigma entrega su secreto». Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine* [Ensayos de psicología contemporánea], tomo primero, París, 1901, p. 4 («Baudelaire»). [J 15, 3]

«Es único en comenzar una pieza con palabras de una solemnidad, a la vez trágica y sentimental, que ya no se olvida: «¡Qué me importa que tú seas sabio! ¡ Sé bella y sé triste... ». Y en otra parte: «Tú que, cual una puñalada ¡ En mi quejumbroso corazón has entrado... ». Y en otra parte: «Como el ganado pensativo sobre la arena echadas ¡ Dirigen ellas sus ojos hacia el infinito de los mares... »» Paul Bourget, *Ensayos de psicología contemporánea*, I, París, 1901, pp. 3-4. [J 15, 4]

Bourget ve a Benjamin Constant y a Amiel como afines a Baudelaire, inteligencias determinadas por el espíritu analítico, tipos acuñados por la decadencia. El extenso apéndice al *Baudelaire* se ocupa de *Adolphe*. Además del espíritu analítico, Bourget considera al tedio como elemento de la decadencia. — El tercer y último capítulo del ensayo sobre Baudelaire, «Teoría de la decadencia», la explica desde el estado de la última época del Imperio romano. [J 15, 5]

1849 o 1850: Baudelaire dibuja de memoria la cabeza de Blanqui. (Cfr. Philippe Soupault, *Baudelaire*, París, (1931), ilustración p. 15.) [J 15, 6]

«Es todo un conjunto de artificios, de contradicciones voluntarias. Intentemos señalar algunos. Encontramos mezclados el realismo y el idealismo. Es la descripción extrema y complaciente

de los detalles más desoladores de la realidad física, y es, al mismo tiempo, la traducción depurada de las ideas y de las creencias que más superan la impresión inmediata que tienen los cuerpos sobre nosotros. Es la unión de la sensualidad más profunda y del ascetismo cristiano. "Hasta de la vida, éxtasis de la vida", escribe en algún sitio Baudelaire... Y es también, en amor, la alianza del desprecio y de la adoración a la mujer... A la mujer se la considera una esclava, un animal... y sin embargo se le dirigen los mismos homenajes, los mismos plegarios que a la Virgen Inmaculada. O bien es vista como la trampa universal... y se la adora a causa de su funesto poder. Y esto no es todo: en el momento en que se pretende expresar la pasión más ardiente, se intenta buscar la forma... más imprevista... es decir, aquella que supone la mayor sangre fría y la ausencia misma de pasión... Se cree o se finge creer en el diablo; es considerado alternativamente o a la vez como el padre del Mal o como el gran Vencido y la gran Víctima; y hay regocijo en expresar su impiedad en el lenguaje de los... creyentes. Se maldice el "Progreso"; se detesta la civilización industrial de este siglo... y, al mismo tiempo, se disfruta de lo especialmente pintoresco que esta civilización ha puesto en la vida humana... Yo creo que ése es precisamente el esfuerzo esencial del baudelaireísmo: unir siempre dos órdenes de sentimientos contrarios... y, en el fondo, dos concepciones divergentes del mundo y de la vida, la cristiana y la otra, o, si usted quiere, el pasado y el presente. Es la obra maestra de la Voluntad (pongo una mayúscula, como Baudelaire), la última palabra de la invención en materia de sentimientos.» Jules Lemaitre, *Los contemporáneos*, serie IV, París, 1895, pp. 28-31 («Baudelaire»).

[J 15 a, 1]

Lemaitre observa que en efecto Baudelaire compuso, como se había propuesto, un tóxico.

[J 15 a, 2]

«La máquina sangrienta de la destrucción.» — ¿Dónde aparece esto en Baudelaire? En «La destrucción».

[J 15 a, 3]

«Puede ser presentada como el ejemplar acabado de un pesimismo parisino, dos palabras que antiguamente se hubieran repellido de ir juntas.» Paul Bourget, *Ensayos de psicología contemporánea*, I, París, 1901, p. 14.

[J 15 a, 4]

Baudelaire planeó en un primer momento poner como portada de la segunda edición de las Flores una danza macabra procedente de H. Langlois.

[J 15 a, 5]

«Tres hombres a la vez viven en este hombre... Estos tres hombres son bien modernos, y más moderno es si se presentan juntos. La crisis de fe religiosa, la vida en París y el espíritu científico de la época... unidos aquí hasta parecer inseparables... La fe se perderá, pero el misticismo, incluso expulso de la inteligencia, permanecerá en el sentimiento... Se puede citar... el uso de una terminología litúrgica para... celebrar una voluptuosidad... O también esa "prosa" curiosamente trabajada en estilo de la decadencia latina, que el tituló: "Franciscus meae laudes"... Sus gustos libertinos, por contra, le vinieron de París. Hay todo un decorado del vicio parisino, como hay todo un decorado de los ritos católicos, en... sus poemas. Atravesó, como vemos, y con qué intrépidas aventuras, como se advina, por las peores moradas de la ciudad impúdica. Comió en mesas de huéspedes junto a muchachas maquilladas cuyas bocas sangraban sobre el fondo blanco del maquillaje. Durmió en prostíbulos, y conoció el rencor de la luz del día iluminando, a través de los visillos ajados, el rostro más ajado aún de la mujer comprada. Perseguido... el

espasmo sin reflexión que... cura del mal de pensar. Y al mismo tiempo conversó por todos los rincones de las calles de esta ciudad... Llevó una vida de hereje... y... alzó el filo de su espíritu allí donde otros siempre hubieran embotado el suyo.» Paul Bourget, *Ensayos de psicología contemporánea*, (I), París, 1901, pp. 7-9 («Baudelaire»).

[J 16, 1]

Una serie de observaciones sumamente afortunadas sobre el procedimiento poético de Baudelaire en Rivière: «¡Extraño rosario de palabras! A veces como una fatiga de la voz... como una palabra llena de debilidad. "Y quién sabe si las flores nuevas que sueño" | Encontrarán en este suelo lavado como un arenal | El místico alimento que sería su vigor". O bien: "Cibelas, que las ama, aumenta su verdor"... Como aquellos que se sienten completamente dueños de lo que quieren decir, él busca primero los términos más alejados; después los trae, los apacigua, les infunde una propiedad que no se les conocía... Una poesía así no puede ser de inspiración... Y así como el pensamiento que sube... se arranca sin prisa a la oscuridad que él fue, así también el choro poético se libera de su larga virtualidad una lentitud: "Me gusta de sus largos ojos la luz verdosa"... Cada poema de Baudelaire es un movimiento... Es una cierta frase, pregunta, llamada, invocación o dedicatoria que tiene un sentido». Jacques Rivière, *Études* [Estudios], París, pp. 14-18.

[J 16, 2]

Portada de *Los despojos* por Rops. Muestra una compleja alegoría. — Proyecto de un grabado de Bracquemond para la portada de *Las flores del mal*. Descripción de Baudelaire: «Un esqueleto arborescente, los pieles y las costillas formando el tronco, los brazos extendidos en cruz obediéndose en hojas y brotes, y protegiendo varias hileras de plantas venenosas en pequeñas macetas escalonadas, como en un invernadero de jardinero».

[J 16, 3]

Curiosa ocurrencia de Soupault: «Casi todos los poemas están más o menos directamente inspirados en un grabado o en un cuadro... ¿Se puede decir que seguía la moda? Temía encontrarse solo... Su debilidad le obligaba a buscar puntos de apoyo». Philippe Soupault, *Baudelaire*, París, (1931), p. 64.

[J 16 a, 1]

«En los años de madurez, de renuncia, jamás encontró una palabra de compasión para llorar por aquella infancia.» Arthur Holtscher, *Charles Baudelaire* [Die Literatur] [La literatura], vol. XIII, pp. 14-15.

[J 16 a, 2]

«Estas imágenes... no pretenden acongojar nuestra imaginación; son lejanas y están estudiadas como ese iodeo de la voz cuando insiste... Como una palabra al oído en el momento en que no se espera, el poeta de repente muy cerca de nosotros: "¿Te acuerdas? ¿Te acuerdas de lo que estoy diciendo? ¿Dónde lo vimos juntos, nosotros que no nos conocemos?"» Jacques Rivière, *Estudios*, París, pp. 18-19.

[J 16 a, 3]

«Baudelaire conocía esta clarividencia del corazón que no admite del todo lo que experimenta... Es una vacilación, un suspense, una mirada de modestia.» Jacques Rivière, *Estudios*, París, p. 21.

[J 16 a, 4]

«Versos tan perfectos, tan medidos que al principio se duda en darles todo su sentido; una esperanza despierta por unos instantes, una duda sobre su profundidad. Pero sólo hay que esperar.» Jacques Rivière, *Estudios*, París, p. 22.

[J 16 a, 5]

Sobre «El crepúsculo de la mañana»: «Cada verso de «El crepúsculo de la mañana», sin gritos, con devoción, despierta un infortunio». Jacques Rivière, *Estudios*, p. 29.

[J 16 a, 6]

«La devoción de un corazón que la debilidad calma de éxtasis... Hablará de las cosas más horribles y la violencia de su respeto le dará una sutil decencia.» Jacques Rivière, *Estudios*, París, pp. 27-28.

[J 16 a, 7]

Según Champfleury, Baudelaire compró todo lo que quedó del *Salón de 1845*.

[J 16 a, 8]

«Baudelaire tenía la capacidad de transformar su máscara como un presidiario quebranta el deslío.» Champfleury, *Recuerdos y retratos de juventud*, París, 1872, p. 135 [«Encuentro con Baudelaire»]. - Courbet se quejó de que no podía acabar el retrato de Baudelaire; cada día tenía un aspecto distinto.

[J 16 a, 9]

Predilección de Baudelaire por Porter.

[J 16 a, 10]

«Las flores favoritas de Baudelaire no eran ni la margarita, ni el clavel, ni la rosa; con vivos entusiasmos se detenía ante plantas carnosas que parecían serpientes lanzándose sobre su presa o erizas al acecho. Formas atormentadas, formas marcadas: ése fue el ideal del poeta.» Champfleury, *Recuerdos y retratos de juventud*, París, 1872, p. 143.

[J 16 a, 11]

En el prefacio a *Las flores del mal*, Gide insiste en la fuerza «centrífuga y disgregante» (p. XVII) que Baudelaire, como Dostoievski, había reconocido en su interior, sintiéndola opuesta a su fuerza productiva.

[J 17, 1]

«Ese gusto por Boileau, por Racine, no era en Baudelaire afectación... En *Las flores del mal* había algo más que un «nuevo escalafón», había una vuelta al verso francés tradicional... Hasta en el malestar nervioso, Baudelaire guarda algo de sano.» Rémy de Gourmont, *Promenades littéraires* [Paseos literarios], duodécima serie, París, 1906, pp. 85-86 [«Baudelaire y el sueño de Atalia»].

[J 17, 2]

Poe [cit. en R. de Gourmont, *Paseos literarios*, París, 1904, p. 371; *Marginalia sobre Edgar Poe y sobre Baudelaire*]: «La certeza del pecado o del amor incluida en un acto es a menudo la única fuerza, invencible, que nos empuja a su realización».

[J 17, 3]

Resumen de *L'échec de Baudelaire* [El fracaso de Baudelaire], por René Laforgue, París, 1931: Baudelaire habría presenciado en su infancia el coito de su sirvienta o de su madre con su (primer o segundo?) marido; se vio así en la posición del tercer amor; quedó allí fijado; se convirtió en un *royeur*, seguramente frecuentó burdeles ante todo como *royeur*; esa fijación en lo visual hizo de él un crítico que siente la necesidad de la objetividad «para no «perder de vista» nada». Pertenecería a una clase de enfermos claramente descritos. «Para ellos ver significa cernirse como águilas con total seguridad, por encima de todo, y realizar una especie de omnipotencia a través de la identificación a la vez con el hombre y con la mujer... Son estos seres los que desarrollan entonces ese gusto funesto por lo absoluto... y los que, refugiándose en el terreno de la pura imaginación, pierden el uso de su corazón.» (Pp. 201 y 204.)

[J 17, 4]

«Inconscientemente Baudelaire amó a Aupick, y... si provocó continuamente a su padrastro sería para conseguir ser amado por él... Si Jeanne Duval jugó un papel análogo al de Aupick para la afectividad del poeta, nosotros comprendemos por qué Baudelaire fue poseído sexualmente por ella. Y esta unión representaría entonces... más bien una unión homosexual, en la que Baudelaire desempeñaría sobre todo un papel pasivo, el de la mujer.» René Laforgue, *El fracaso de Baudelaire*, París, 1931, pp. 175, 177.

[J 17, 5]

Los amigos llamaban en ocasiones a Baudelaire Mgr. Brummel.

[J 17, 6]

Sobre el impulso de mentir en Baudelaire: «Expresar una verdad espontáneamente, directamente, se convierte para estas conciencias sutiles y atormentadas en equivalente del éxito... en el incesto, allí donde uno puede realizarlo simplemente con su «sentido común»... Ahora bien, en los casos en que la sexualidad normal sea rechazada, el sentido común está condenado a no conseguir su objetivo» René Laforgue, *El fracaso de Baudelaire*, París, 1931, p. 87.

[J 17, 7]

Anatole France sobre Baudelaire —*La vie littéraire* [La vida literaria], III, París, 1891: «Su leyenda, hecha por sus admiradores y amigos, abunda en rasgos de mal gusto» (p. 20). «La criatura más miserable encontrado por la noche en la oscuridad de una callejuela sospechosa reviste en su espíritu una grandeza trágica: siete demonios viven en ellas [1] y todo el cielo místico está mirando a esta pecadora cuya alma está en peligro. Él cree que los besos más viles resonarán por toda la eternidad, y mezcla los encuentros de una hora con dieciocho siglos de maleficios.» (P. 22.) «No experimenta más gusto por las mujeres que justo el necesario para perder con toda seguridad su alma. No es nunca un enamorado y ni siquiera sería un libertino si el libertinaje no fuera absolutamente impío... Dejaría a las mujeres bastante tranquilas si no esperara absolutamente, a través de ellas, ofender a Dios y hacer llorar a los ángeles.» (P. 22.)

[J 17 a, 1]

«En el fondo, sólo tuvo fe a medias. En él sólo el alma era completamente cristiana. El corazón y la inteligencia permanecían vacíos. Se cuenta que un día un oficial de marina amigo suyo le enseñó un maní que había traído de África, una pequeña cabeza monstruosa que algún pobre negro talló en un trozo de madera. —«Es muy fea, dijo el marino. Y lo rechazó con desprecio. —«¡Tenga cuidado!, repuso Baudelaire inquieto. (Podría ser el verdadero dios!» Es la frase más profunda que él haya pronunciado nunca. Él creía en los dioses desconocidos sobre todo por el placer de blasfemar.» Anatole France, *La vida literaria*, III, París, 1891, p. 23 [«Charles Baudelaire»].

[J 17 a, 2]

Carta a Poulet-Malassis del 18 de febrero de 1860.

[J 17 a, 3]

«La hipótesis de la P. G. de Baudelaire ha reconido medio siglo a pesar de tanta oposición e incluso permanece en la mente de muchos. Sin embargo, no es más que un burdo error, fácilmente rebatible, que no tiene ninguna apariencia de verdad... Baudelaire no murió de P. G., sino de un reblandecimiento cerebral de resacas de un ictus... de un deterioro de sus arterias cerebrales.» Louis-Antoine-Justine Caubert, *La névrose de Baudelaire* [La neurosis de Baudelaire], Burdeos, 1930, pp. 42-43. Raymond Trial se pronuncia, también en una tesis, contra la hipótesis de la parálisis general: *La maladie de Baudelaire* [La enfermedad de Baudelaire],

París, 1926 (cfr. p. 69). Sin embargo, aprecia en la enfermedad cerebral una consecuencia de la sífilis, mientras que Gaubert no da por segura la sífilis de Baudelaire (cfr. p. 46). Y cita en p. 41 a Remond y Voivenel, *Le génie littéraire* [El genio literario], París, 1912: «Baudelaire fue... víctima de una esclerosis de sus arterias cerebrales».

[J 17 a, 4]

Cabanès, en su ensayo «El sodismo en Baudelaire», publicado en la *Chronique médicale* del 15 de noviembre de 1902, propone la tesis de que Baudelaire fue un «loco sódico» (p. 727).

[J 18, 1]

Du Camp sobre el viaje de Baudelaire «a los Indios»: «Fue proveedor de ganado del ejército inglés... se paseaba en elefantes y hacía versos». Y al respecto la observación: «Me han dicho que esa anécdota es dudosa; yo la sé por Baudelaire, de cuya veracidad no tengo derecho a dudar, aunque tal vez haya pecado abusando de la imaginación». Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires* [Recuerdos literarios], II, París, 1906, p. 60.

[J 18, 2]

Indicativa de la fama que precedió a Baudelaire antes de haber publicado nada importante es la afirmación de Gautier: «Tengo miedo de que ocurra con Baudelaire lo que con Petrus Borel. En nuestra juventud... decíamos: Hugo no tiene por qué preocuparse. Cuando Petrus publique, él desaparecerá... Hoy se nos amenaza con Baudelaire, y se nos dice que, cuando publique sus versos, Musset, Laprade y yo nos disparemos como el humo; no estoy de acuerdo en absoluto. Baudelaire fracasará igual que Petrus». Maxime Du Camp, *Recuerdos literarios*, II, París, 1906, pp. 61-62.

[J 18, 3]

«Como escritor Baudelaire tenía un gran defecto del que apenas sospechaba: era un ignorante. Lo que sabía, lo sabía bien, pero sabía poco. No llegaba a comprender la historia, ni la fisiología, ni la arqueología, ni la filosofía... El mundo exterior apenas le interesaba; quizá lo veía, pero es seguro que no lo estudiaba». Maxime Du Camp, *Recuerdos literarios*, II, París, 1906, p. 65.

[J 18, 4]

Observaciones de los profesores del Luis le Grand sobre Baudelaire: «Inteligencia. Cierta mal gusto» (en *Retórica*). «Conducta a veces bastante rebelde. Este alumno, y lo dice el mismo, parece persuadido de que la historia es absolutamente inútil.» (En *Historia*.) – Carta al padrastro el 11 de agosto de 1839, después de haber aprobado el examen: «Mi examen ha sido bastante mediocre, quitando el latín y el griego -muy bien-, que es lo que me ha salvado».

Charles Baudelaire, *Vers latins* [Versos latinos], París, ed. Jules Mouquet, 1933, pp. 17, 18, 26.

[J 18, 5]

Según Péladan: «Théorie plastique de l'androgine» [Teoría plástica del andrógino] (*Mercure de France* XXI (1910), p. 650), el andrógino aparece con Rossetti y Burne Jones.

[J 18, 6]

Ernest Seillière, *Baudelaire*, París, 1931, p. 262, sobre «La muerte de los artistas»: «mientras lo releo me decía a mí mismo que en la pluma de un principiante en letras no sólo no sería resuelto, sino que prácticamente no sería juzgado de otra forma más que como torpe».

[J 18, 7]

Seillière indica que *La Fanfarlo* es un documento para la biografía de Baudelaire que no ha sido suficientemente valorado (loc. cit. p. 72).

[J 18, 8]

«Baudelaire conservará hasta el final esa torpeza intermitente que era tan extraña a la técnica deslumbrante de un Hugo.» Ernest Seillière, *Baudelaire*, p. 72.

[J 18 a, 1]

Principales pasajes sobre la inconveniencia de la pasión en el arte: el segundo prólogo a Poe, el estudio sobre Gautier.

[J 18 a, 2]

La primera conferencia de Bruselas está dedicada a Gautier. Camille Lemonnier la compara a la celebración de una misa en honor del maestro. Baudelaire habría tenido «la belleza grave de un cardenal de letras oficiando ante el Ideal». Cit. en Seillière, *Baudelaire*, París, 1931, p. 123.

[J 18 a, 3]

«Baudelaire se hizo introducir bajo la etiqueta de discípulo ferviente en los salones de la place Royale, pero... Hugo, tan hábil normalmente para hacer que sus visitantes se fueran contentos de su casa, no comprendió el carácter "artificialista" ni las predilecciones parisinas exclusivas del joven... No obstante sus relaciones siguieron siendo cordiales, pues sin duda Hugo no había leído el Salón de 1846; además, en sus Reflexiones sobre algunos de mis contemporáneos Baudelaire se mostró muy admirativo, y también bastante clarividente, aunque sin gran profundidad.» Ernest Seillière, *Baudelaire*, París, 1931, p. 129.

[J 18 a, 4]

A Baudelaire le gustaba pasear a menudo por el Canal de l'Ourcq, informa Seillière (p. 129).

[J 18 a, 5]

Sobre los Dufay «los antepasados maternos de Baudelaire» no se sabe nada.

[J 18 a, 6]

(-)Cladel, en un artículo de 1876 titulada: «Con mi difunto maestro», evocará... el rasgo macabro de la economía del poeta. Nunca era más lígubre, dirá este testigo... que cuando quería parecer jovial, pues tenía la palabra turbadora y su vía cómica daba escalofrío. Entre dos carcajadas tan desgarradoras como unos sollozos y so pretexto de provocar la hilaridad de sus oyentes, contaba no se sabe qué historias de ultratumba que le helaba la sangre en las venas.» Ernest Seillière, *Baudelaire*, París, 1931, p. 150.

[J 18 a, 7]

¿Dónde se encuentra ese pasaje de Ovidio que dice que el rostro humano fue creado para reflejar la luz de las estrellas?

[J 18 a, 8]

Seillière indica que los apócrifos, los poemas desautorizados por Baudelaire, eran en su totalidad necrófilos (p. 152).

[J 18 a, 9]

«Por último, como sabemos, la anomalía pasional tiene su lugar en el arte baudelaireano al menos bajo uno de sus aspectos, el de Lesbos: el otro todavía no lo había hecho confesable el progreso del naturalismo moral.» Ernest Seillière, *Baudelaire*, París, 1931, p. 154.

[J 18 a, 10]

El soneto «En cuanto a mí, ojalá tuviera un bonito parque plantado de tejos», que Baudelaire compuso hacia 1839-1840, dirigido probablemente a una joven mujer de Lyon, recuerda en su último verso «Y tú lo sabes, también, bella de ojos demasiado diestros» al último verso de «A una transeúnte».

[J 19, 1]

Hay que tener muy en cuenta «las vocaciones» de *El spleen de París*, y sobre todo las palabras del tercero en «voz más baja»: «Qué efecto más singular produce no estar acostado solo sino en la cama con la criada, en la oscuridad... [Cuando pueda, intente hacer como yo, y verá!]. Mientras contaba su relato, el joven autor de esta prodigiosa revelación tenía los ojos abiertos como platos por una especie de estupefacción ante lo que él experimentaba todavía, y los rayos del sol poniente, resbalando a través de los bucles rojizos de sus cabellos erizados, encendían en ellos como un aura sulfurosa de pasión». Este pasaje caracteriza tanto la concepción de Baudelaire acerca del pecado como el aura de la confesión pública.

[J 19, 2]

Baudelaire a su madre, el 11 de enero de 1858 (cit. en Charles Baudelaire), *Versos latinos*, ed. Mouquet, París, 1933, p. 130): «¿Así que no se ha dado cuenta de que en *Las flores del mal* había dos poemas que le conciernen, al menos alusivos a recuerdos íntimos de nuestra antigua vida, de aquella época de viudez que me ha dejado recuerdos singulares y tan tristes. ¡Uno, No he podido olvidar nuestra blanca casita, / cercano a la ciudad (Neuilly), y el otro que sigue: La sirvienta tan buena de quien celos tenía (Marie)! He dejado estos poemas sin título y sin indicaciones claras porque me horroriza prostituir las cosas íntimas de la familia...»

[J 19, 3]

La opinión de Leconte de Lisle, según la cual Baudelaire creó sus poemas versificando una primera redacción en prosa, es transmitida por Pierre Louys, *Obras completas [Obras completas]*, XII, p. LIII, «Suite à poétique», París, 1930. Sobre esta idea, Jules Mouquet en Charles Baudelaire, *Versos latinos*, introducción y notas de Jules Mouquet, París, 1933, p. 131: «Leconte de Lisle y Pierre Louys, atraídos por su antipatía hacia el poeta cristiano de *Las flores del mal*, le niegan el don poético Baudelaire, según atestiguan sus amigos de juventud, comenzó escribiendo miles de versos fáciles "sobre cualquier tema", lo que no habría podido hacer si no hubiera "pensado en verso". Puso fin voluntariamente a su facilidad cuando... a la edad de 22 años más o menos se puso a escribir aquellos poemas que primero tituló *Las lesbianas* y más tarde *Los limos*... La composición de los Pequeños poemas en prosa... en los que el poeta retoma temas ya tratados por él en verso, es posterior por lo menos diez años a *Las flores del mal*. Baudelaire escribiendo versos con dificultad es una leyenda que tal vez... él mismo haya contribuido a propagar».

[J 19, 4]

Según Raymond Trial, *La enfermedad de Baudelaire*, París, 1926, p. 20, las nuevas investigaciones indican que la sífilis hereditaria y adquirida no se excluyen entre sí. En el caso de Baudelaire, por tanto, a la sífilis adquirida se habría añadido la hereditaria, procedente del padre, que se manifestó en forma de hemiplejía en sus dos hijos y en su mujer.

[J 19 a, 1]

Baudelaire, 1846: «¿Habéis experimentado, vosotros a los que la curiosidad del *Bâneur* a menudo ha arrastrado hacia algún tumulto, el mismo goce que yo al ver a un sereno, a un agente de policía o a un guardia municipal opaleando a un republicano? ¿Y no habéis dicho como yo para vuestros oídos: dale, dale más fuerte... el hombre al que golpeas es un enemigo de las artes y de los perfumes, un fanático de los utensilios; es un enemigo de Watteau, un enemigo de Rafael». Cit. en R. Trial, *La enfermedad de Baudelaire*, París, 1926, p. 51.

[J 19 a, 2]

«... no hablar de opio ni de Jeanne Duval para criticar *Las flores del mal*» Gilbert Maire, «La personalidad de Baudelaire» [*La personalidad de Baudelaire*] (*Mercure de France* XXI, 16 de enero de 1910, p. 244).

[J 19 a, 3]

«Concebir a Baudelaire sin recurrir a su biografía; tal es el objetivo esencial y fin último de nuestro proceder.» Gilbert Maire, «La personalidad de Baudelaire» (*Mercure de France* XXI, 16 de enero de 1910, p. 244).

[J 19 a, 4]

«¿Quería M. Jacques Crépel que examináramos a Baudelaire a fin de que la sinceridad de su vida nos asegure el valor de su obra, y de que compadeciéndonos del hombre aprendamos a amarlos?» Gilbert Maire, «La personalidad de Baudelaire» (*Mercure de France*, XXI, 16 de enero de 1910, p. 414).

[J 19 a, 5]

Dice Maire (p. 417) que la «sensibilidad incomparable» de Baudelaire se había formado en la escuela de Baudelaire.

[J 19 a, 6]

A Ancelle, 1865: «Se puede poseer un genio especial y ser al mismo tiempo un tonto. Victor Hugo nos lo ha probado suficientemente... Hasta el propio Océano se ha aburrido de él».

[J 19 a, 7]

Poe: «¡Sólo podía amar -dirá rotundamente- si la muerte mezclaba su aliento con el de la Belleza!». Cit. en Ernest Seillière, Baudelaire, París, 1931, p. 229. El autor recuerda al respecto que a la muerte de Mrs Jane Stanard, Poe, con 15 años, pasó muchas noches en el cementerio, a menudo bajo la lluvia, al lado de su tumba.

[J 19 a, 8]

Baudelaire sobre *Las flores del mal*, a su madre: «Este libro... es... de una belleza siniestra y fría; ha sido hecho con furor y paciencia».

[J 19 a, 9]

Carta de Ange Pechméja a Baudelaire, febrero de 1866. El remitente expresa ante todo su admiración por el dulce y sensual encanto del lenguaje del poeta. (Cfr. Ernest Seillière, Baudelaire, París, 1933, pp. 254-255.)

[J 19 a, 10]

Baudelaire atribuye a Hugo un carácter poético «interrogativo».

[J 20, 1]

Probablemente hay una conexión entre la falta de voluntad de Baudelaire y la megalomanía que, bajo ciertas circunstancias, algunas drogas confieren a la voluntad. «Arquitecto de mis sueños, | Yo hacia fluir, a mi voluntad, | Bajo un túnel de pedrerías | un océano amansado.»

[J 20, 2]

Experiencias interiores de Baudelaire: «Se ha falseado un poco su sentido... insistiendo demasiado en la teoría de la analogía universal formulada en el soneto de las «Correspondencias», y despreciando esta capacidad de ensoñación de la que Baudelaire estaba dotado... En su vida hubo momentos de despersonalización, de olvido del yo y de comunicación con los "paraísos revelados"... Al final de su vida... renegará de estas fantasías... y acusará de su naufragio moral a su "inclinación a la ensoñación"...» Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve [El alma romántica y el sueño]*, II, Marsella, 1937, pp. 401, 405.

[J 20, 3]

En su libro *El Parnaso*, Thérive señala la influencia decisiva de la pintura o el grabado en muchísimos poemas de Baudelaire. Ve en ello un rasgo característico del Parnaso. Yendo más allá, considera que la poesía de Baudelaire es una profundización en las tendencias del Parnaso y del Simbolismo. [J 20, 4]

«Una tendencia a imaginar incluso la naturaleza a través de la visión de otros. Hay algo de Miguel Ángel en La gitanita; de Martyn en el Sueño parisino; A una Madonna es una estatua barroca de capilla española.» André Thérive, *Le Parnasse* [El Parnaso], París, 1929, p. 101. [J 20, 5]

Thérive encuentra en Baudelaire «torpezas de las que uno se pregunta ahora si no serán juegos sublimes». André Thérive, *El Parnaso*, París, 1929, p. 99. [J 20, 6]

En el *Mercury de France* del 15 de mayo de 1921, bajo el título «Una anécdota inventada sobre Baudelaire» en la *Revue de la quinzaine*, Ernest Gaubert, que revisó todos los periódicos de Châteauroux, rechaza la estancia y actividad de Baudelaire en un periódico conservador de dicha localidad, atribuyendo la anécdota (a) A. Ponroy, un amigo de Baudelaire en Châteauroux, de donde la sacó Crépét. (*Mercury de France*) CXLVIII, pp. 281-282. [J 20, 7]

Daudet habla acertadamente de «tu bolsa de secretos – que es también la del príncipe Hamlet» de Baudelaire. Léon Daudet, «Les pèlerins d'Emmaüs» [«Los peregrinos de Emmaüs»], [*Courier des Pays-Bas*, 4], París, (1928), p. 101 [«Baudelaire: el malestar y el "aura"»]. [J 20, 8]

«Tercia... de... la afirmación de una presencia misteriosa, detrás de las cosas como en el fondo del alma, presencia de la Eternidad. De ahí la obsesión por los relojes, y la necesidad de salir de su propia vida mediante la inmensa prolongación de la memoria ancestral y de las vidas anteriores.» Albert Béguin, «El alma romántica y el sueño», II, Marsella, 1937, p. 403. [J 20 a, 1]

Roger Allard polemiza contra la introducción a «La obra poética de Charles Baudelaire, con una introducción y notas de Guillaume Apollinaire», París, Bibliothèque des Curieux. Apollinaire mantiene la tesis de que Baudelaire, que inauguró el *esprit moderne*, no tiene ya parte en su desarrollo; su influencia está próxima a desaparecer. Baudelaire sería un cruce de Lacroix y Poe. Allard replica: «En nuestra opinión, dos escritores han influido profundamente en Baudelaire, o más bien dos libros... Uno es el... *Diablo amoroso*, de Cazotte, el otro *La religiosa* de Diderot». Dos observaciones a esto: (1) M. Apollinaire no podía hacer otra cosa más que nombrar al autor del *Diablo amoroso* en una nota referente al último verso del soneto «El poseído»: «Seguramente no nos equivocaremos al pensar que Cazotte era el lazo de unión que tuvo el honor de reunir en la cabeza de Baudelaire el espíritu de los escritores de la Revolución y el de Edgar Poe». (2) Se leerá en la ed. dada por Apollinaire el poema que acompaña a una carta de Baudelaire a Sainte-Beuve: ... el ojo más negro y más azul que la religiosa
cuya historia obscena y dolorosa todos conocen.

Algunas líneas después encontramos el primer esbozo de una estrofa de Lesbos». Roger Allard, *Baudelaire y «El Espíritu Nuevo»*, París, 1918, p. 10.

[J 20 a, 2]

En Baudelaire, *El malestar y el "aura"*, Léon Daudet plantea la cuestión de si Baudelaire no hizo en cierta medida de Hamlet ante Aupick y su madre. [J 20 a, 3]

Vigny escribió en parte *El Monte de los olivos* para rebatir a De Maistre, que le había impresionado profundamente. [J 20 a, 4]

Jules Romains (*Les hommes de bonne volonté* [Los hombres de buena voluntad], II, «El crimen de Guineï», (París, 1932), p. 171) compara al *flâneur* con el «buen nadador de Baudelaire, "que deslata en la ola"». [J 20 a, 5]

Comparar «En el corazón inmortal que siempre quiere florecer» («El sol») con «Cuando nuestro corazón ha hecho una vez su vendimia, / el vivir nos lastima» («Semper eodem»). Estas formulaciones van unidas a una conciencia artística acrecentada en Baudelaire: la profusión de flores es el dilettante, el fruto el maestro. [J 20 a, 6]

El ensayo sobre Dupont fue un encargo del editor. [J 21, 1]

Hacia 1839, poema a Sarah. En él, esta estrofa:
«Para tener zapatos, ella vendió su alma;
Pero el buen Dios se reía si, junto a esta infame,
Cual Tartufo fingiera dignidad,
Yo, que vendo mi pensamiento y que autor quiero ser».

[J 21, 2]

El mal vidriero: comparar con el acto gratuito de *Lafcadin*. [J 21, 3]

«¿Dónde, con el corazón henchido de esperanza y valor,
Azotaste con fuerza a todos estos viles mercaderes,
Dónde fuiste maestro, en fin? el remordimiento
¿No ha penetrado en tu costado antes que la lanza?
A saber: ¡el remordimiento de haber dejado pasar una ocasión tan buena para proclamar la dictadura del proletariado!» Tan neciamente comenta Seillière (*Baudelaire*, París, 1933), p. 193) «La negación de san Pedro».

[J 21, 4]

Sobre «De Safo que murió el día de su blasfemia
Insultando el rito y el culto inventados!»
observa Seillière (*loc. cit.*), p. 216): «Cabe advertir pues fácilmente que el "dios", objeto de esta religión "augusta" que añade la blasfemia y el insulto a los ritos tradicionales, no es otro que Satán. ¿No es aquí la blasfemia el amor por un adolescente?»

[J 21, 5]

De la necrológica *Charles Baudelaire* de Jules Vallès, publicada el 7 de septiembre de 1867 en *La rue*. «¿Tendrá diez años de inmortalidad?» (p. 190.) «¡Mal momento éste, por lo demás, para los biblistas de sacristía o de cabaret! Época alegre y desconfiada, la nuestra, que ni el relato de las pesadillas ni el espectáculo de los éxtasis es capaz de defenecer por mucho tiempo. Ganas debía de tener Baudelaire

laire para comenzar semejante campaña en la fecha en que lo hizo.» (Pp. 190-191.) «¿Por qué no se había hecho profesor de retórica o vendedor de escapularios este pedagogo a quien encantaba hacerse pasar por víctima del rayo, este clásico que quería sorprender a Proudhon, que no era, como bien dijo Dusolier, más que un Balaou histérico, y se iba en cambio a hacer de Dante por los cafés?» (P. 192.) A pesar de equivocarse totalmente al determinar la importancia de la obra de Baudelaire, la necrológica contiene pasajes lúcidos, sobre todo aquellos que se agrupan en torno al aspecto exterior de Baudelaire: «Había en él algo de cura, de vieja y de comediante. Era sobre todo un comediante» (p. 189). La necrológica está recogida en André Billy, *Les écrivains de combat* [*Los escritores de combate*], París, 1931; originalmente en *La Situation*. (J 21, 6)

Pasajes principales sobre las estrellas en Baudelaire (ed. Le Dantec): «Cómo me gustarían, ¡oh, noche! sin esas estrellas | Cuya luz habla un lenguaje conocido! | ¡Pues yo busco lo vicio y lo negro y lo desnudo!». «Obsesión», (I), p. 88. — Final de «Las promesas de un rostro» ((I), p. 170): la «enorme cabellera | ... que te iguala en espesor, | ¡Noche sin estrellas, noche oscura!». — «Además, ningún astro ni vestigio | De sol, ni aun en el horizonte.» «Sueño parisino», (I), p. 116. — «Si el cielo y el mar son negros como la tinta.» «El viaje», (I), p. 149. — Comparar, por contra, «los ojos de Berta», la única excepción de peso ((I), p. 169), y en cualquier caso la constelación de las estrellas con el éter tal como aparece en «Delfino e Hipólita» ((I), p. 160) y en «El viaje» ((I), p. 146). De nuevo, por contra, máximamente significativo «El crepúsculo de la tarde», sin ninguna mención a las estrellas. (J 21 a, 1)

«El muerto gozoso» podría representar un enfrentamiento contra las fantasías sobre la podredumbre de Poe. «Y decidme si queda aún una tortura...» (J 21 a, 2)

Hay un tono sarcástico en aquel pasaje donde se dice de las estrellas: «A la hora en que las castas estrellas | Cierren sus cargados ojos». («Sepultura») (J 21 a, 3)

Baudelaire introduce en la lírica la figura de la perversión sexual, que busca sus objetos en la calle. Pero lo más significativo es que lo hace con el verso «crispado de un modo extravagante» en uno de sus más perfectos poemas de amor: «A una transeúnte». (J 21 a, 4)

La figura de la gran ciudad, cuyos habitantes quedan estremecidos por las catedrales: «Grandes bosques, me asustáis como las catedrales». («Obsesión») (J 21 a, 5)

«El viaje», VII: «¡Venid a embriagaros de la extraña dulzura | de esta tarde que nunca acaba!». ¿Es demasiado atrevido ver en el énfasis que recae sobre este momento del día un énfasis característico de la gran ciudad? (J 21 a, 6)

La oculta figura clave de «El balcón»: la noche que abraza a los amantes, que tras la puesta de sol sueñan su salida, es una noche sin estrellas: «La noche se espesaba como un tabique». (J 21 a, 7)

Sobre la mirada que recae en la «transeúnte» contrastar el poema de George «De un encuentro»:

«Mis miradas tanto me apartaron del camino

...

...

...

En el dulce cuerpo en movimiento el arco esbelto
Contemplaban para abrazarlo hechizadas
Húmedas de anhelo se retiraron entonces
Antes de atreverse a sumergirse en las tuyas.

Stefan George, *Hymnen Pilgerfahrten Algabal* [*Himnos Peregrinaciones Algabal*], Berlín, 1922, pp. 22-23. (J 22, 1)

«La mirada singular de una mujer galante | que se desliza hacia nosotros como el rayo blanco | que la luna ocidulante envía al lago trémulo»: así comienza el último poema, y Berg devolvió morosa y ávidamente esta singular mirada que provocó un río de lágrimas en quien, inerte, se encuentra con ella. Pero la mirada en venta fue para él, como para Baudelaire, una mirada procedente de épocas antiquísimas. La bombilla-luna de la gran ciudad le parece provenir de la edad helénica. Sólo necesita, como el mar, reflejarla, y lo banal se revela como lo que ha sido desde hace mucho; la mercancía del siglo diecinueve se entrega a su tabú mítico. Con este espíritu compuso Berg *Lulu*. Wiesengrund-Adorno, *Konzerturte «Der Wein»* [*Aria de concierto «El vino»*] (en Willi Reich, *Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund-Adorno* [Alban Berg. Con textos de Berg y contribuciones de Theodor Wiesengrund-Adorno y Ernst Krenel], Viena/Leipzig/Zürich, (1957)), p. 106. (J 22, 2)

¿Qué significa la expansión del cielo en las imágenes de Meryon? (J 22, 3)

«El crepúsculo de la mañana» tiene un pasaje clave. El viento de la mañana dispersa los nubarrones del mito. Se despeja la mirada sobre los hombres y sobre lo que hacen. La mañana del premarzo alborea en este poema. (Ciertamente se compuso después de 1850.) (J 22, 4)

Hay que desarrollar con claridad la antítesis entre alegoría y mito. Baudelaire tiene que agradecer al genio de la alegoría no haber caído en el abismo del mito, que le acompañó siempre en su camino. (J 22, 5)

«Al ser las profundidades multitudes», la soledad de Victor Hugo se convierte entonces en una soledad invadida, abundante. «Gabriel Bournois. «Abîmes de Victor Hugo» [*Abismos de Victor Hugo*], p. 39 [Mesures, 15 de julio de 1936]. El autor subraya el aspecto pasivo de la experiencia que Hugo tiene de la multitud. (J 22, 6)

«Pensamientos nocturnos» de Goethe: «Os compadezco, estrellas infelices | Que brilláis tan hermosas, señoriales, | Y guíais generosas al marino | impagadas de dioses y mortales: | ¡Porque no amáis, no supisteis de amor! | Horas eternas conducen sin pausa | Vuestras filas en celeste procesión. | ¡Qué largo viaje no habréis realizado | Desde que entre los brazos de mi amada | Me olvidé de vosotras, | Y de la madrugada!». (J 22 a, 1)

Este argumento, procedente de una época en la que se vislumbraba la decadencia de la escultura, manifiestamente anterior a la de la pintura, resulta muy instructivo. Pues Baudelaire, desde la pintura, esgrime contra la escultura el mismo planteamiento que hoy, desde el cine, se dirige contra la pintura. «Un cuadro no es sino lo que él quiere; no hay manera de mirarlo de otro modo que tal cual es. La pintura sólo tiene un punto de vista; es exclusiva y despótica: también la expresión del pintor es mucho más fuerte.» Baudelaire, *Obras*, II, p. 128 (Salón de 1846). Inmediatamente después (pp. 127-128): «El espectador, que gira en torno a la imagen, puede elegir cien puntos de vista diferentes, excepto el bueno» (Véase) J 4, 7.

[J 22 a, 1]

Sobre Victor Hugo, hacia 1840: «Por la misma época, se va dando cuenta cada vez más de que si el hombre es el animal solitario, el solitario es el hombre de las muchedumbres [p. 39]. Victor Hugo es quien le ha dado a Baudelaire el sentimiento de la vida irradante de las muchedumbres y el que le ha enseñado que "multitud y soledad son términos iguales y convertibles para el poeta activo y fecundo...". Y sin embargo, ¡qué diferencia entre la soledad que el gran artista en spleen se procuraba en Bruselas para "ganar una tranquilidad individual inalienable" y la soledad en el mismo momento del mago de Jersey atormentado con apariciones tenebrosas!... La soledad no es una envoltura, un *Noli me tangere*, el recogimiento del individuo en su diferencia. Es una participación en el misterio cósmico, una entrada al reino de las fuerzas originarias» [pp. 40-41]. Gabriel Bonin, «Abismos de Victor Hugo» (*Mesures*, 15 de julio de 1936), pp. 39-41.

[J 22 a, 1]

Del *Collier des jours*, I, cita Remy de Gourmont en *Judith Gautier*, París, 1904 p. 15: «... Un abrazo nos interrumpió, y al poco entró un personaje muy singular, sin hacer ruido y saludando con la cabeza. Me pareció un sacerdote sin sotana. ¡Hombre, aquí tenemos a Baudelaire!, exclamó mi padre, sin darle la mano al recién llegado». Baudelaire añade una broma clásica sobre el apodo(o) de Judith, «Huracán».

[J 23, 1]

«Junto al delicado Asselineau, Théodore de Banville miraba sentado, arisco y "como un Goethe furioso".» «Baudelaire - au divan Lepeletier.» Léon Daudet, *Le stupide XIX^e siècle* [El estúpido siglo XIX], París, 1922, pp. 139-140.

[J 23, 2]

Acerca de «La sirvienta tan buena» y «Oh, muerte, vieja capitana», L. Daudet habla de un rasgo ronsardiano (véase *El estúpido siglo XIX*, p. 140).

[J 23, 3]

«Mi padre había captado a Baudelaire, y me decía que le daba la impresión de ser un príncipe otobiliar y extraño entre potanos.» Léon Daudet, *El estúpido siglo XIX*, París, 1922, p. 141.

[J 23, 4]

Baudelaire llama a Hugo un «genio sin fronteras».

[J 23, 5]

No es ninguna casualidad que cuando Baudelaire quiso emparejar una composición suya con la de otro autor, buscara entre los poemas de Hugo y escogiera uno de los más banales entre los banales, los «fantasmas». En esta serie de seis poemas, el primero comienza así: «¡Ay, a cuántas muchachas he visto

morir». El tercero: «Sobre todo a una. ¡Un ángel, una joven española!». Y luego, más tarde: «Le gustaba demasiado el baile, es lo que la ha matado», todo para contar que se resfrió por la mañana y acabó en la tumba. El sexto poema no está lejos del final de un romance de ciego: «Vosotras todas a quienes a sus juegos el alegre baile invita. ¡ Pensad en la española apogada sin retorno.» [J 23, 6]

«La voz» tiene que compararse con «Lo que se oye en la montaña» de Victor Hugo; dice el poeta, atento al fragor del mundo:

«Pronto distinguí, confundidas y veladas,
Dos voces en esta voz una con otra mezcladas,

....

Y las distinguí en el rumor profundo,
Al igual que se ven dos corrientes cruzarse bajo las ondas.

Una venía del mar; ¡canto de glorio! ¡himno dichoso!
Era la voz de las olas que hablaban entre sí.
La otra, procedente de la tierra que nosotros habitamos,
Era triste; era el murmullo de los hombres.

El poema tiene por objeto la disonancia de la segunda voz, que se separa de la armonía de la primera. El final:

«... ¿por qué el Señor...
Mezcla eternamente en un fatal himeneo
El canto de la naturaleza con el grito del género humano?».

[J 23, 7]

Algunas formulaciones del M. Charles Baudelaire de Barbey d'Aurevilly: «Uno se imagina a menudo... que si Timón de Atenas hubiera tenido el genio de Arquíloco, ¡habría podido entonces escribir sobre la naturaleza humana e insularla al contárnosla!» [p. 381]. «Imagínese esa lengua, más plástica aún que poética, trabajada y tallada como el bronce y la piedra, y en que la frase tiene volutas y estrías.» [P. 378]. «Este profundo soñador... se preguntó... en qué se convertiría la poesía si pasara por una cabeza organizada, como la de Calígula o Heliogábalo, por ejemplo.» [P. 376.] «Como el viejo Goethe, pues, que en su Diván se transformó en vendedor turco de pebetes... el autor de *Las flores del mal* se vuelve malvado, blasfemador, impío en su pensamiento.» [Pp. 375-376.] Barbey d'Aurevilly, *XIX^e siècle. Les œuvres et les hommes* [Siglo XIX. Las obras y los hombres], III, Los poetas, París, 1862.

[J 23 a, 1]

«Un crítico le decía el otro día [M. Thierry, de *Le Moniteur*] en una apreciación superior: ¡para encontrar alguna similitud con esta poesía implacable... hay que remontarse hasta Dante...!» [P. 379]. El autor hace suya con fuerza esta analogía. Y sigue: «La Musa de Dante vio el infierno como en sueños; ¡la de *Las flores del mal* lo respira por una nariz irritada como la de un caballo que aspira el óbús!» [p. 380]. Barbey d'Aurevilly, *Siglo XIX. Las obras y los hombres*, III, Los poetas, París, 1862.

[J 23 a, 2]

Barbey d'Aurevilly sobre Dupont: «Cain supera al dulce Abel en este talento y este pensamiento; ¡el Cain grosero, hambriento, envidioso y salvaje, que partió hacia la ciudad para beber las heces de la cólera que allí se acumula y compartir las ideas falsas que allí triunfan!» Barbey

d'Aurevilly, Siglo XIX. Las obras y los hombres, III, Los poetas, París, 1862, p. 242 («M. Pierre Dupont»).

[J 23 a, 3]

Los «Pensamientos nocturnos» de Goethe llevan en un manuscrito la observación: «A lo griego».

[J 23 a, 4]

Baudelaire vivió con once años el levantamiento de los trabajadores de Lyon en 1832. No parece que haya quedado en él ninguna huella de las impresiones que entonces recibiera.

[J 23 a, 5]

«Uno de los argumentos que le sugiere a su abogado es bastante curioso. Le parece que "el nuevo régimen napoleónico, después de lo que la guerra nos ha enseñado, debe buscar la enseñanza de las letras y las artes".» Alphonse Séché, *La vie des «Fleurs du Mal»* [La vida de «Las flores del mal»], París, 1928, p. 172.

[J 23 a, 6]

El sentido «abismal» hay que definirlo como «significado». Es siempre un sentido alegórico.

[J 24, 1]

En Blanqui el espacio cósmico se ha convertido en abismo. El abismo de Baudelaire carece de estrellas. No se puede definir como espacio cósmico. Pero menos aún es el exótico de la teología. Es un abismo secularizado: el abismo del saber y de los significados. ¿Cuál es su índice histórico? En Blanqui, el abismo tiene el índice histórico de la ciencia natural mecánica. ¿No tiene en Baudelaire el índice social de la novedad? ¿La arbitrariedad de la alegoría no es hermana gemela de la de la moda?

[J 24, 2]

Indagar si hay alguna conexión entre las obras de la fantasía alegórica y las «Correspondencias». Se trata en cualquier caso de dos fuentes completamente distintas en la producción de Baudelaire. No hay duda de que la primera es la mayor responsable de las cualidades específicas de su poesía. El conjunto de los significados podría ser afín al de una hilatura. Si en la actividad de los poetas se puede distinguir entre una actividad de hilado y otra de tejido, la fantasía alegórica pertenece al primer tipo. — Por otra parte, no sería imposible que aquí desempeñaran un papel, aunque sea pequeño, las correspondencias, por ejemplo en cuanto que una palabra sugiere una imagen; en este caso, la imagen podría determinar el significado de la palabra, o también la palabra el de la imagen.

[J 24, 3]

Merma de la alegoría en Víctor Hugo.

[J 24, 4]

¿Carecen de alma las flores? ¿Alude a ello el título *Las flores del mal*? En otras palabras: ¿no son las flores un símbolo de la prostituta? ¿O con este título las flores se verían remitidas a su verdadero lugar? Sobre esto, la carta a Fernand Desnoyers que acompaña al envío de los dos *Crepúsculos* para su *Fontainebleau*. Paisajes, leyendas, recuerdos, fantasías (1855).

[J 24, 5]

Completo desapego de Poe respecto de la gran poesía. Por un Fouqué da él cincuenta Molières. La *Ilíada* y Sófocles no le dicen nada. Esta perspectiva podría estar enteramente relacionada con la teoría de *el arte por el arte*. ¿Cuál era la postura de Baudelaire?

[J 24, 6]

Sobre el envío de los *Crepúsculos* a Fernand Desnoyers para su *Fontainebleau*, París, 1855: «Mi querido Desnoyers, me pide algunos versos para su libro, versos sobre la Naturaleza, ¿no es así?, sobre los bosques, los grandes robles, las plantas, los insectos, el sol, ¿me equivoco? Pero usted sabe de sobra que yo soy incapaz de conmoverme ante los vegetales, y que mi alma es rebelde a esta singular nueva Religión... Jamás creería que el alma de Dios habita en las plantas... Incluso siempre he pensado que en la Naturaleza floreciente y rejuvenecida había algo aflictivo, duro, cruel, un no sé qué rayano en la impudicia». Cit. en A. Séché, *La vida de «Las flores del mal»*, (Amiens, 1928), pp. 109-110.

[J 24 a, 1]

«Los ciegos» — Crépét señala como fuente un pasaje sobre la posición de la cabeza de los ciegos en *El mirador del primo*. Hoffmann interpreta devotamente la mirada dirigida hacia lo alto.

[J 24 a, 2]

Louis Goudail criticó a Baudelaire el 4 de noviembre de 1855 en el primer fascículo de la *Revue des deux mondes*. «Poesía... repugnante, glacial, de osario y de matadero.» Cit. en François Porché, *La vie douloureuse de Charles Baudelaire* [La penosa vida de Charles Baudelaire] (La novela de las grandes existencias, 6), París, (1926), p. 202.

[J 24 a, 3]

Las críticas de D'Aurevilly y de Asselineau fueron rechazadas por el *Pays* y por la *Revue française*, respectivamente.

[J 24 a, 4]

La famosa observación de Valéry sobre Baudelaire procede en realidad de las propuestas de Sainte-Beuve para el alegato de la defensa, propuestas que éste envió a Baudelaire. «En el terreno de la poesía todo estaba cogido. Lamartine había cogido los cielos. Victor Hugo, la tierra y más que la tierra. Laprade, las selvas. Musset, la pasión y la orgía deslumbrante. Otros, el hogar, la vida rural, etc. Théophile Gautier, España y sus vivos colores. ¿Qué quedaba? Lo que cogió Baudelaire. Se vio como forzado...» Cit. en Porché, *La penosa vida de Charles Baudelaire*, París, 1926, p. 205.

[J 24 a, 5]

Porché observa muy acertadamente que Baudelaire no encontró sentado a la mesa de su escritorio las numerosísimas y decisivas variantes de sus poemas. (Cfr. Porché, p. 109.)

[J 24 a, 6]

«Una tarde en la que había entrado en un baile público, Charles Monselet lo abordó: ¿Qué hace usted aquí? — Querido amigo, respondió Baudelaire, (estoy viendo pasar cabezas de muerto)» Alphonse Séché, *La vida de «Las flores del mal»*, (Amiens), 1928, p. 32.

[J 25, 1]

«Se han contado sus ganancias: para toda su vida, el total no alcanza los dieciséis mil francos. Cautile Mendès ha calculado que el autor... había debido de cobrar alrededor de un franco

con setenta céntimos por día, como pago a su labor literaria.» Alphonse Séché, *La vida de «Las flores del mal»*, (Amiens), 1928, p. 34. [J 25, 3]

Según Séché, la repugnancia de Baudelaire al cielo «demasiado azul» —más bien demasiado luminoso— viene de su estancia en isla Mauricio. (Cfr. Séché, p. 42.) [J 25, 3]

Séché habla de una similitud extraordinaria entre las cartas a Mlle. Daubrun y a Mme. Sabatier. (Cfr. p. 53.) [J 25, 4]

Según Séché (p. 65), Champfleury, junto con Baudelaire, tomó parte en la fundación del *Salut public*. [J 25, 5]

Prarond, sobre el tiempo, en torno a 1845: «Conocíamos poco el uso de las mesas para trabajar, pensar, componer... Por mi parte, me lo imaginaba perfectamente cogiendo al vuelo versos por las calles; no lo veía sentado ante una mano de papel». [Cit. en Séché, *La vida de «Las flores del mal»*, 1928, p. 84.] [J 25, 6]

Actitud de Baudelaire en la conferencia de Bruselas sobre Gautier, según Camille Lemonnier, *La vida belga*: «Baudelaire recordaba a un hombre de iglesia y sus hermosos gestos del púlpito. Los puños de su camisa de tela blanda se agitaban como los poltreros de los hábitos. Llevaba a cabo sus charlas con una unción casi evangélica; exteriorizaba sus preferencias por un maestro venerado con la voz litúrgica de un obispo que enuncia un mandamiento. Era indudable que oficiaba para sí mismo una misa de gloriosas imágenes; tenía la belleza grave de un cardenal de las letras oliviando ante el Ideal. Su rostro lampiño y pálido se oscurecía en la penumbra de la pantalla; yo percibía el movimiento de sus ojos como soles negros; su boca tenía vida propia, independiente de la vida y de la expresión del rostro, era delgada y crispada, de una vitalidad fina bajo el arco de las palabras. Y la cabeza dominaba como desde lo alto de una torre la atención pasmada de los asistentes». Cit. en Séché, *La vida de «Las flores del mal»*, 1928, p. 68. [J 25, 7]

Baudelaire cambió su candidatura a la Academia del sillón Scribe al sillón LaFontaine. [J 25 a, 1]

Gautier: «A Baudelaire le gustan las palabras polisílabas y amplias, y con tres o cuatro de estas palabras hace a menudo versos que parecen inmensos y cuyo vibrante sonido prolonga la medida». Cit. en A. Séché, *La vida de «Las flores del mal»*, (Amiens), 1928, p. 195. [J 25 a, 2]

Gautier: «En lo posible, desterraba la elocuencia de la poesía». Cit. en A. Séché, *La vida de «Las flores del mal»*, 1928, p. 197. [J 25 a, 3]

E. Faguet en un artículo en *La Revue*: «Desde 1857, la neurastenia ha disminuido poco entre nosotros, y casi se podría decir que más bien ha hecho algunos progresos. Por tanto, "no hay que sorprenderse en absoluto", como decía Ronsard, de que Baudelaire tenga todavía fieles...». Cit. en A. Séché, *La vida de «Las flores del mal»*, 1928, p. 207. [J 25 a, 4]

El *Figaro* publica (¿cuándo?) un artículo de Gustave Burdin, escrito a instancias de Billaut. Billaut había sido derrotado poco antes —como juez o abogado del Estado— al declararse la libertad de Flaubert en el proceso por *Madame Bovary*. Pocos días después, artículo de Thierry en el *Moniteur*: «¿Por qué Sainte-Beuve... dejó a Thierry el cuidado de informar a los lectores de *Le Moniteur* sobre las flores del mal? Sainte-Beuve hubiera rechazado escribir sobre el libro de Baudelaire porque se consideraba obligado a actuar con mucha prudencia con el fin de borrar el mal efecto que su artículo sobre *Madame Bovary* produjo en el Gobierno.» Alphonse Séché, *La vida de «Las flores del mal»*, 1928, pp. 156-157. [J 25 a, 5]

En el artículo de Burdin, la denuncia se disimula pérfidamente como elogio de aquellos poemas que convenían a la acusación. Después de una penosa enumeración de los temas baudelaireanos, se dice: «Y en medio de todo eso, cuatro poemas: «La negación de san Pedro», después «Lesbos», y dos que llevan por título «Mujeres condenadas», cuatro obras maestras de pasión, de arte y de poesía; y si es comprensible que a los veinte años la imaginación de un poeta pueda dejarse arrastrar a tratar temas semejantes, nada puede justificar a un hombre de más de treinta el haber dado publicidad a un libro con semejantes monstruosidades». Cit. en Alphonse Séché, *La vida de «Las flores del mal»*, 1928, p. 158. [J 25 a, 6]

De la crítica de Édouard Thierry a *Las flores del mal* (*Le Moniteur*, 14 de julio de 1857): «El viejo florentino reconocería más de una vez en el poeta francés su logosidad, sus palabras que dan espanto, sus imágenes implacables y la sonoridad de su verso de bronce... Dejó su libro y su talento bajo el austero patrocinio de Dante». Cit. en Alphonse Séché, *La vida de «Las flores del mal»*, 1928, pp. 160-161. [J 26, 1]

Gran insatisfacción de Baudelaire con la portada que diseñó Bracquemond siguiendo indicaciones del poeta, inspirado por la obra de Hyacinthe Langlois, *Historia de las danzas macabras*. Las indicaciones de Baudelaire: «Un esqueleto arborescente, las piernas y las costillas formando el tronco, los brazos extendidos en cruz abriéndose en hojas y brotes, y protegiendo varias hileras de plantas venenosas en pequeñas macetas escalonadas, como en un invernadero de jardinero». Bracquemond supera desde luego las dificultades, pero también yerra la intención del poeta al disimular con flores la pelvis del esqueleto, y no tratar los brazos como ramas. Según testimonio de Baudelaire, el artista tampoco sabe lo que ha de ser un esqueleto arborescente, y no ve de qué modo representar los vicios como flores. Cit. en Alphonse Séché, *La vida de «Las flores del mal»*, (Amiens), 1928, pp. 136-137; según las Cartas, en lugar de este proyecto se decidió poner un retrato del poeta por Bracquemond. Lo mismo sucedió en 1862, cuando Poulet-Malassis proyectó una edición de lujo de *Las flores del mal*. Encargó las ilustraciones del libro, que consistían al parecer en cenefas y viñetas, a Bracquemond. Los lemas jugaban un gran papel en estas ilustraciones. (Cfr. Séché, p. 138.) — El tema en que fracasó Bracquemond lo retomó Rops en la portada de *Los despojos* (1866). [J 26, 2]

Lista de los revisores de *Los flores del mal* y de las publicaciones que Baudelaire tenía en cuenta: Buloz, Lacaze, Gustave Rouland (*Revue Européenne*), Gozlan, (*Monde Illustré*), Sainte-Beuve (*Moniteur*), Deschanel (*Débats*), d'Aurevilly (*Le Pays*), Janin (*Le Nord*), Armand Fraisse (*Salut public de Lyon*), Guttinguer (*Gazette de France*) (según Sèché, p. 140).

[J 26, 3]

Todos los derechos literarios de Baudelaire fueron adquiridos en subasta tras su muerte por Michel Lévy en 1.750 francos.

[J 26, 4]

Los Cuadros parisenses figuran sólo a partir de la 2.ª edición.

[J 26, 5]

Propuesta del título definitivo, por Hippolyte Babou, en el café Lamblin.

[J 26, a, 1]

«El amor y el cráneo». «Para este poema Baudelaire se inspiró en dos obras del grabador Henri Gotheus.» Alphonse Sèché, *La vida de «Los flores del mal»*, (Amiens), 1928, p. 111.

[J 26 a, 2]

«A una transeúnte». «M. Crépét señala como posible fuente un pasaje de *Dina la hermosa judía*, en Champvert, de Petrus Borel... «Para mí, la idea de que nunca más volveremos a ver este relámpago que nos ha deslumbrado... que dos vidas flechas... para ser felices juntas, en esta vida y en la eternidad, sean separadas para siempre... esta idea me resulta profundamente dolorosa.» Cit. en A. Sèché, *La vida de «Los flores del mal»*, p. 108.

[J 26 a, 3]

«Sueño parisino». También Constantin Guys se levantaba, como el poeta del poema, a partir del mediodía; de ahí, según Baudelaire –carta del 13 de marzo de 1860 a Poulet-Malassis–, la dedicatoria.

[J 26 a, 4]

Baudelaire señala –¿dónde?– el tercer libro de la *Enéida* como fuente de «El cisne». (Cit. Sèché, p. 104.)

[J 26 a, 5]

A derecha o izquierda de la barricada. Es enormemente significativo que para una gran parte de la clase burguesa la diferencia entre ambas alternativas sólo era cuestión de matiz. Esto sólo cambia con Louis Napoléon. Baudelaire pudo ser amigo de Pierre Dupont –aunque no es fácil de imaginar–, pudo participar en la insurrección de junio junto al proletariado, y pudo evitar cualquier inconveniente dando con sus amigos de la école Normande, Chennvières y La Vavasœur, que iban acompañados de la Guardia Nacional. – Es precisamente en este contexto que se puede pensar que la designación de Aupick en 1848 como embajador en Constantinopla se debió a Lamartine, por entonces ministro de asuntos exteriores.

[J 26 a, 6]

Trabajo en *Los flores del mal* hasta la primera edición: 15 años.

[J 26 a, 7]

Propuesta de un farmacéutico bruxelense a Poulet-Malassis: a cambio de una suscripción de 200 ejemplares, anunciar al lector al final de *Los poemas oficiales* un nuevo preparado de hachís de su firma. Baudelaire impone el veto con dificultad.

[J 26 a, 8]

De la carta de d'Aurevilly a Baudelaire de 4 de febrero de 1859: «... ¡Crápula genial! En poesía os conocía como una maldita víbora que vomita su veneno en las gargantas de la g... y de la g... Pero ahora le han salido alas a la víbora y sube de nublaron en nublaron, monstruo soberbio, para lanzar su veneno hasta en los ojos del sol». Cit. en Ernest Seillière, *Baudelaire*, París, 1931, p. 157.

[J 27, 1]

En Honfleur colgó dos cuadros sobre su cama: uno representaba una escena galante, pintado por su padre como complemento del otro, una antigua tentación de San Antonio. En el centro del primer cuadro, una Ba(c)ante.

[J 27, 2]

«¡Sand es inferior a Sade!»

[J 27, 3]

«Nuestras confesiones hay que pagarlas generosamente» – esto hay que compararlo con la praxis de sus cartas.

[J 27, 4]

Seillière cita a d'Aurevilly (p. 234): «El objetivo último de Poe era derribar la imaginación de su tiempo... Hoffmann no tiene esta fuerza terrible». Esto también vale para Baudelaire.

[J 27, 5]

Sobre Delacroix, según Seillière, p. 114: «Delacroix es el artista mejor dotado para expresar las manifestaciones heroicas de la mujer moderna, sea en el sentido de lo divino o en el de lo infernal... Parece que este color piense por sí mismo, independientemente de los objetos que envuelve. La impresión de conjunto se hace casi musical».

[J 27, 6]

Fourier habría presentado sus minúsculos descubrimientos con demasiada pompa.

[J 27, 7]

Lo que se propone Seillière es lo que caracteriza en general el nivel medio de la literatura sobre Baudelaire: «En efecto, lo que me propongo en estas páginas es estudiar sobre todo las conclusiones teóricas dictadas a Baudelaire por su experiencia vital». Ernest Seillière, *Baudelaire*, París, 1931, p. 1.

[J 27, 8]

Actitud excéntrica en 1848: «Acaban de detener a Flottes, decía él. ¿Es porque sus manos oían o polvoran? ¡Pues huelo las mías!». Seillière, *Baudelaire*, París, 1931, p. 51.

[J 27, 9]

Seillière (p. 59) contrapone con razón el postulado de Baudelaire según el cual hay que interpretar la aparición de Napoleón III desde el punto de vista providencial en el sentido de De Maistre, con su «Cómo odio el golpe de Estado. ¡Cuántos disparos he soportado! ¡De nuevo un Bonaparte! ¡Qué vergüenza!». *Ambas* en *Mi corazón al desnudo*.

[J 27 a, 1]

La posición de Seillière como presidente de la *Academia de ciencias morales y políticas* impregna completamente su libro. Un motivo principal característico es «la cuestión social es una cuestión moral» (p. 66). Las distintas frases sueltas de Baudelaire se ven acompañadas irremisiblemente por las glosas al margen del autor.

[J 27 a, 2]

Bourdin: yerno de Villemessant. El *Figaro* de 1863 trae un furioso ataque de Pontmartin contra Baudelaire. En 1864 suspende la publicación de los *Pequeños poemas en prosa* después de dos entregas. Villemessant: «Sus poemas de usted aburren a todo el mundo». Cf. François Porché, *La penosa vida de Charles Baudelaire (La novela de las grandes existencias)*, 6, París, (1926), p. 261.

[J 27 a, 3]

Sobre Lamartine: «Un poco romero, un poco prostituido». Cit. en François Porché, *La penosa vida de Charles Baudelaire (La novela de las grandes existencias)*, 6, París, p. 248.

[J 27 a, 4]

Relación con Victor Hugo: «Le había pedido un prefacio a Victor Hugo para su estudio sobre Gautier, e incluso, con el fin de obligarlo moralmente, le había dedicado algunos versos». François Porché, *La penosa vida de Charles Baudelaire (La novela de las grandes existencias)*, 6, París, p. 251.

[J 27 a, 5]

Título de las primeras publicaciones de *Los paraísos artificiales* en la *Revue contemporaine*, 1858: «Sobre el ideal artificial».

[J 27 a, 6]

Artículo de Sainte-Beuve en el *Constitutionnel* del 20 de enero de 1862. Ya el 9 de febrero de ese año, con motivo de la vejez de Baudelaire al optar por el sillón Lacordaire en lugar del sillón Scribe, que fue su primera intención, le exhorta: «Deje la Academia tal cual está: más sorprendida que molesta. / No tome a la Academia por lo que no es: [le aseguro / que está] más sorprendida que molesta». Baudelaire retira la candidatura. Véase Porché, *La penosa vida de Charles Baudelaire*, París, p. 247.

[J 27 a, 7]

«Observe que este innovador no tiene ninguna idea nueva. Desde Vigny hay que esperar a Sully-Prudhomme para encontrar ideas nuevas en los poetas franceses. Baudelaire no sale nunca del lugar común manido hasta la saciedad. Es el poeta árido de la bonalidad. «Bendición: el artista es aquí abajo un mártir. «El albatros: el poeta tropieza en la realidad. «Los faros: los artistas son las luces de la humanidad... Brunetière tiene mucha razón: en «La carroña» no hay otra cosa que las palabras del Eclesiástico: *unus est interitus hominum et iumentorum*». Émile Faguet, «Baudelaire», *La Revue*, LXXXVII (1910), p. 619.

[J 28, 1]

«Apenas si tiene imaginación. Su inspiración es prodigiosamente corta.» E. Faguet, «Baudelaire», *La Revue*, LXXXVII (1910), p. 616.

[J 28, 2]

Faguet establece una similitud entre Sénancourt y Baudelaire; por lo demás, a favor del primero.

[J 28, 3]

J.-J. Weiss (*Revue contemporaine*, enero de 1858): «El verso... se parece bastante a una peonza que zumbara en la calle». Cit. en Camille Vergnol, «Cinquante ans après Baudelaire» [«Cincuenta años después de Baudelaire»] (*Revue de Paris* 24, año 1917, p. 687).

[J 28, 4]

Pontmartin en su crítica del retrato de Baudelaire por Nargeot: «Este grabado nos muestra un rostro despavorido, siniestro, descompuesto, perverso; el rostro de un héroe de sala de la criminal o de huésped de Bicêtre». Véase B 2 a, 6. Vischer, *Recién decapitado*.

[J 28, 5]

Críticas negativas de Brunetière en 1887 y 1889. En 1892 y 1893 vienen las rectificaciones. Cronología: Cuestiones de crítica [junio, 1887] - Ensayos sobre la literatura contemporánea [1889] - Nuevos ensayos sobre la literatura contemporánea [1892] - Evolución de la poesía lírica en Francia [1893].

[J 28, 6]

Fisonomía del último Baudelaire: «Tiene esa aridez en todos los rasgos que contrasta amargamente con la intensidad de la mirada. Tiene sobre todo ese pliegue de boca acostumbrada desde hace tiempo a no masticar más que ceniza». François Porché, *La penosa vida de Charles Baudelaire (La novela de las grandes existencias)*, 6, París, (1926), p. 291.

[J 28, 7]

1861. Impulsos suicidas. Arsène Houssaye, de la *Revue contemporaine*, descubre que algunos de los *Pequeños poemas en prosa* que allí se publicaron habían aparecido ya en la *Revue fantaisiste*. La publicación se suspende. - La *Revue des deux mondes* rechaza el «Guys». - El *Figaro* lo publica acompañado de una *Nota de la redacción* escrita por Bourdin.

[J 28, 8]

Primeras conferencias belgas: Delacroix, Gautier.

[J 28 a, 11]

El Ministerio del Interior no concede el visto bueno a *Los paraísos artificiales*. (Cfr. Porché, p. 226.) ¿Qué significa eso?

[J 28 a, 2]

Porché (p. 233) señala que Baudelaire conservó durante toda su vida la mentalidad de un hijo de papá. - A este respecto es muy instructivo: «En todo cambio hay algo infame y agradado a la vez, que tiene que ver con la infidelidad y la mudanza. Eso basta para explicar la Revolución francesa». La observación recuerda a Proust -que también era un hijo de papá-. Lo histórico proyectado en lo íntimo.

[J 28 a, 3]

Encuentro entre Baudelaire y Proudhon en 1848 en las oficinas del Representante del pueblo; es casual, termina con una cena común en la calle Neuve-Vivienne.

[J 28 a, 4]

La hipótesis de que Baudelaire participó en la fundación del conservador *Représentant de l'Indre* en 1848 -más tarde dirigió Ponroy el periódico- procede de René Johannet. El periódico apoyó la candidatura de Cavaignac. La colaboración de Baudelaire, si es que alguna vez se dio, habría sido por aquel entonces, posiblemente, una mistificación. El viaje a Châteauroux fue subvencionado por Aupick a través de Ancelle, sin conocimiento de Baudelaire.

[J 28 a, 5]

Según Le Dantec, para «los lesbianas» hay que remitirse hasta cierto punto al segundo terceto de *Señal non satiata*.

[J 28 a, 6]

Según Prarond, en 1843 ya estaban escritos una gran cantidad de poemas de *Las flores del mal*.

[J 28 a, 7]

1845: *El escarabajo de oro*, traducido por Alphonse Borghers en la *Revue britannique*. Al año siguiente, una versión de *Los crímenes de la calle Morgue* en *La Quotidienne*, sin mención del nombre de Poe, y firmada por iniciales.

Para Baudelaire, según Asselineau, resulta decisiva la traducción del Gato negro que hace Isabelle Meunier en *La démocratie pacifique* (1847). Es significativo que, a juzgar por la fecha de publicación, lo primero que Baudelaire tradujo de Poe fuera la *Revelación magnética*. [J 28 a, 8]

1855: correspondencia con George Sand a favor de Marie Daubrun. [J 28 a, 9]

«Siempre muy educado, muy alto y muy intonso a la vez, había en él algo de monje, de soldado y de hombre de mundo.» Judith Cladel, *Bonshommes* [Hombres], París, 1879, cit. en E. y J. Crépet, *Charles Baudelaire*, París, 1906, p. 237. [J 29, 1]

En las Notas y documentos para mi abogado, Baudelaire se refiere a las cartas sobre arte y moral que Balzac escribió en *Semaine* a Hippolyte Castille. [J 29, 2]

Lyon es conocida por su espesa niebla. [J 29, 3]

1845, intento frustrado de suicidio: puñalada en el pecho. [J 29, 4]

«Al ocio le debo en parte haberme superado, en detrimento mío, pues el ocio sin fortuna aumenta las deudas...; en beneficio mío, en cambio, por lo que se refiere a la sensibilidad, a la meditación... los otros hombres de letras son, en su mayoría, despreciables ignorantes que trabajan mucho.» Cit. en Porché, *La penosa vida de Charles Baudelaire*, París, 1926, p. 116. [J 29, 5]

El artículo de Louis Gondall en el *Figaro* de 4 de noviembre de 1855 sobre la publicación de los poemas en la *Revue des deux mondes* llevó a Michel Lévy a encargar a Poulet-Malassis la edición de *Las flores del mal*. [J 29, 6]

1848, *Salut public* con Champfleury y Toubin; primer número, 27 de febrero, redactado en menos de dos horas. En él —probablemente de Baudelaire—: «Algunos hermanos confundidos han destruido las prensas mecánicas... Toda mecánica es sagrada como un objeto de arte.» [Cit. en Porché, p. 129] — véase *La máquina sangrienta de la destrucción*. [J 29, 7]

1849, *Représentant de l'Indre*, la participación de Baudelaire no es segura. Si es suyo el artículo «Actuellement», no por ello se puede excluir una mistificación del dueño del periódico, conservador. [J 29, 8]

En 1851 con Dupont y La Chambaudie, *La République du peuple, almanach démocratique* «Baudelaire Administrador». Con su firma, allí sólo aparece «El alma del vino». [J 29, 9]

En 1852, con Champfleury y Monselet, «la semana teatral». [J 29, 10]

Direcciones: febrero, 1854 hotel de York, calle Sainte-Anne
mayo hotel du Maroc, calle de Seine
1858 hotel Voltaire, quai Voltaire
diciembre, 1858 calle Beaureillis, 22
verano 1859 hotel de Dieppe, calle d'Amsterdam [J 29, 11]

Con 27 años, Baudelaire tenía las sienes encanecidas.

[J 29, 12]

De Charles Asselineau, *Baudelaire. Recueil d'anecdotes* [Baudelaire. Colección de anécdotas] (en Crépet, *Charles Baudelaire*, París, 1908, (pp. 279 ss.) *in extenso*) la historia del pañuelo de Asselineau. Terquedad de Baudelaire. Efecto provocativo de su «diplomacia». Su manía de causar asombro. [J 29 a, 1]

De la necrológica de Gautier, *Le Montaur*, 9 de septiembre de 1867: «Nacido en la India y profundo conocedor de la lengua inglesa, empezó traduciendo a Edgar Poe». Théophile Gautier, *Portraits contemporains* [Retratos contemporáneos], París, 1874, p. 159. [J 29 a, 2]

La necrológica de Gautier se ocupa más de la mitad de Poe. La parte dedicada a *Las flores del mal* se basa en las metáforas que Gautier toma de un cuento de Hawthorne: «No hemos leído nunca *Las flores del mal* de Ch. Baudelaire sin pensar involuntariamente en aquel cuento de Hawthorne; tienen esos colores sombríos y metálicos, esas frondosidades recién brotadas y esos olores que se suben a la cabeza. Su musa se parece a la hija del doctor a la que ningún veneno podía afectar, pero cuya tez, de una palidez exangüe, traslucía la influencia del medio en que vivía». Théophile Gautier, *Retratos contemporáneos*, París, 1874, p. 163. [J 29 a, 3]

La descripción que hace Gautier de Baudelaire en la *Historia del Romanticismo* no es más que una sucesión de metáforas dudosas. «Su gran talento sabía concentrar y reducir cada poesía a una gota de esencia encerrada en un frasco de cristal tallado en mil facetas.» La banalidad domina todo el análisis. «Aunque ama París como lo amaba Balzac, y aunque buscando rimas seguía sus callejuelas más siniestramente misteriosas a una hora en que los reflejos de las luces convierten los charcos de lluvia en charcos de sangre, y en que la luna rueda por los anfractuosidades de los tejados negros como un viejo cráneo de marfil amarillo, y aunque se detiene a veces ante los cristales ahumados de los tugurios, escuchando el canto ronco del borracho y la risa estridente de la prostituta... a menudo algunas recurrencias del pensamiento lo llevan a la India.» Théophile Gautier, *Histoire du Romanticisme* [Historia del Romanticismo], París, 1874, p. 349 [El progreso de la poesía francesa desde 1830]; véase Rollinat [J 29 a, 4]

Interior del Hotel Pimodan: ningún aparador, ninguna mesa de comedor, ningún vidrio opalino en las ventanas. Por entonces Baudelaire tenía un sirviente. [J 29 a, 5]

En 1851, nuevos poemas en el *Messenger de l'Assemblée*. La *Revue politique*, sansimoniana, rechaza varios manuscritos. Según Porché, todo parece indicar que Baudelaire apenas pudo elegir dónde publicar. [J 30, 1]

El patrimonio heredado por Baudelaire en 1842: 75.000 francos (1926 = 450.000 francos). Para algunos colegas —Banville— era muy rico. Pronto se va en secreto de casa. [J 30, 2]

Según una bella expresión de Porché ((*La penosa vida de Charles Baudelaire*, París, 1926), p. 98), Ancelle era la encarnación del país legal. [J 30, 3]

En 1841, con el coche de postas, uno de los últimos, Baudelaire viaja a Burdeos. — Una terrible tormenta que presenció en el barco al mando de Saliz — *el Paquebot des mers du Sud* — parece haber dejado muy pocas huellas en su obra. [J 30, 4]

La madre de Baudelaire tenía 26 años y su padre 60 cuando se casaron en 1819. [J 30, 5]

En el Hotel Pinodan Baudelaire escribía con una pluma de ganso roja. [J 30, 6]

La revelación magnética, que no ocupa un lugar destacado en la producción de Poe, es la única novela corta del norteamericano que Baudelaire tradujo durante su vida. 1852: biografía de Poe en la *Revue de Paris*, 1854: comienza el trabajo de traducción. [J 30, 7]

No olvidar que Jeanne Duval fue el primer amor de Baudelaire. [J 30, 8]

Durante los años de conflictos con Aupick, encuentros con su madre en el Louvre. [J 30, 9]

Los banquetes organizados por Philoxène Boyer. Baudelaire lee «la corona», «El vino del asesino», «Dolina e Hipólita». (Porché, *La penosa vida de Charles Baudelaire*, París, 1926), p. 158). [J 30, 10]

Porché (p. 98) destaca que los encuentros de Baudelaire con Saliz, Ancelle y Aupick poseen una impronta característica. [J 30, 11]

Preocupación sexual, como delatan los títulos de las novelas proyectadas: *Las enseñanzas de un monstruo*, *Una adorada infame*, *La amante del idiota*, *Las lesbianas*, *El chulo*. [J 30, 12]

Hay que tener en cuenta que en no pocas ocasiones a Baudelaire le gustaba rebajarse en largas conversaciones con Ancelle. También en esto es un hijo de papá. Más al respecto en su carta de despedida: «Es probable que vaya a verme obligado a vivir duramente, pero seré mejor». [J 30, 13]

Claudel nos transmite una «noble y trascendente disertación» de Baudelaire sobre la fisonomía del lenguaje, los colores de las palabras, sus particularidades como fuentes de luz y, finalmente, sobre sus rasgos morales característicos. [J 30 a, 1]

Indicativo de un tono coloquial quizá no del todo desacostumbrado entre los escritores, es la carta de Champfleury del 6 de marzo de 1863. En una carta perdida, Baudelaire había rechazado, atendiendo a su dignidad, un encuentro con una admiradora de sus obra(s) y de las de Poe, propuesto por Champfleury. Éste responde: «En cuanto a mi dignidad comprometida, no se lo acepto. Deje de ir a sitios poco recomendables, intente imitarme en mi dedicación al trabajo, sea tan independiente como yo; no tenga jamás necesidad de los demás y entonces podrá hablar de dignidad. / No obstante, no le doy más importancia a

la palabra y lo atribuyo a su extravagancia ficticia y natural a la vez». [Cit. en E. y J. Crépet, *Charles Baudelaire*, París, 1906], Apéndice, p. 341.] Baudelaire (*Cartas*, pp. 349 ss.) contesta el mismo día. [J 30 a, 2]

Hugo el 30 de agosto de 1857 a Baudelaire. Confirma que ha recibido *Las flores del mal*. «El arte es como el cielo, es el campo infinito: usted acaba de demostrarlo. Sus flores del mal brillan y deslumbran como estrellas». Cit. en Crépet, p. 113; cfr. la gran carta del 6 de octubre de 1859 con la formulación de su credo en el progreso. [J 30 a, 3]

Paul de Molènes el 14 de mayo de 1860 a Baudelaire: «Usted tiene ese don de lo nuevo que siempre me ha parecido algo inapreciable y diría que casi sagrado». Cit. en Crépet, p. 413. [J 30 a, 4]

Ange Pechméja Bukarest 11-23 de febrero de 1866. En la extensa carta, que expresa una gran admiración, esta exacta visión de la poesía pura: «Díe otra cosa: estoy convencido de que si las letras que concurren en formar versos de ese género fueran traducidas por las formas geométricas y los matices coloreados que la analogía les asigna respectivamente, ofrecerían la textura agradable y el bello tono de muchos tapices persas o chales de la India. / Mi idea le parecerá ridícula: la envidia me llevó a veces a dibujar y colorear sus versos». Cit. en Crépet, p. 415. [J 30 a, 5]

Vigny el 27 de enero de 1862 a Baudelaire: «Cuán... injusto creo que ha sido con ese ramo de flores, a menudo tan deliciosamente perfumado con olores primaverales, por haberle dado ese título indigno de él, y cuánto le reprocho esa atmósfera envenenada a veces por no sé qué emanaciones del cementerio de Hamlet». Cit. en Crépet, p. 441. [J 30 a, 6]

Del escrito que Baudelaire envió a la emperatriz el 6 de noviembre de 1857: «Pero la multa, aumentada con gastos para mí ininteligibles, sobrepasa las facultades de la pobreza proverbial de los poetas, y... persuadido de que el corazón de la Emperatriz está abierto a la piedad para todas las tribulaciones, tanto espirituales como materiales, he concebido la idea, tras una indecisión y una timidez de diez días, de solicitar la graciosa bondad de Vuestra Majestad y rogarle interceda por mí ante el Sr. Ministro de Justicia». H. Patry, «l'épilogue du procès des fleurs du mal. Une lettre inédite de Baudelaire à l'impératrice» [«El epílogo del proceso de *Las flores del mal*. Una carta inédita de Baudelaire a la Emperatriz» (*Revista de historia literaria de Francia*, año 29, 1922, p. 71)]. [J 31, 1]

De Schumann, *Souvenirs* (Recuerdos), París, 1887 [cit. en Crépet, p. 160]: «El campo me resulta odioso, dice Baudelaire para explicar su prisa por huir de Honfleur, sobre todo con buen tiempo. La persistencia del sol me agobia... ¡Ah!, hableme de esos cielos parisinos siempre cambiantes, que rien y que flotan según el viento, y sin que nunca sus alternancias de calor y humedad puedan beneficiar a estúpidos cereales... Tal vez atienda sus convicciones de paisajista, pero también le dré que el agua en libertad me resulta insupportable; lo quiero prisionera, bien sujeta, entre los muros geométricos de un muelle. Mi paseo favorito es la orilla del canal de l'Ouve». [J 31, 2]

Crépet añade al texto de Schumann la carta a Desmoyers, y se pregunta finalmente: «¿Qué concluir de todo esto? Quizá, simplemente, que Baudelaire pertenecía a la estirpe de esos desafortunados que sólo desean lo que no tienen y sólo aman el lugar en donde no están». Crépet, p. 161. [J 31, 3]

La sinceridad de Baudelaire fue muy discutida. Todavía en Crépét (cf. p. 172) hay huellas de este debate.

[J 31, 4]

«La risa de los niños es como una abertura de flor... Es un gozo vegetal. Por eso, generalmente, es más bien la sonrisa algo análogo al balanceo de la cola de los perros o al ronroneo de los gatos. Y sin embargo, dese cuenta de que si la risa de los niños sigue siendo diferente a las expresiones del contento animal, ello se debe a que esta risa no está exenta en absoluto de ambición, tal como es propio de esos pequeños aprendices de hombres, es decir, de Satanes en ciernes.» *De l'essence du rire* [De la esencia de la risa], en *Obras*, II, ed. Le Dantec, p. 174.

[J 31, 5]

Cristo conoció la cólera, y también las lágrimas, pero no la risa. La Virgen no reíría al ver una caricatura. El sabio no ríe; tampoco la inocencia. «Lo cómico es un elemento condenable y de origen diabólico.» *De la esencia de la risa*, en *Obras*, II, ed. Le Dantec, p. 168.

[J 31 a, 1]

Baudelaire distingue lo cómico significativo de lo cómico absoluto. Sólo esto último es digno objeto de reflexión: lo grotesco.

[J 31 a, 2]

Interpretación alegórica de la moderna vestimenta masculina en el *Salón de 1846*: «En cuanto al frac, la piel del héroe moderno... ¿no es el frac que es necesario para nuestra época, doliente y que hasta sobre sus espaldas negras y delgadas lleva el símbolo de un luto perpetuo? Fíjese bien en que el traje negro y la levita no sólo tienen su belleza política, que es la expresión de la igualdad universal, sino también su belleza poética, que es la expresión del alma pública; un desfile continuo de enterradores, de políticos vestidos de enterradores, de amantes vestidos de enterradores, de burgueses vestidos de enterradores. Todas nosotros estamos de entera.» *Obras*, II, ed. Le Dantec, p. 134.

[J 31 a, 3]

Incomparable fuerza de la descripción de la multitud en Poe. Uno piensa en las antiguas litografías de Senefelder, como *El club de juego*, cuando surge la multitud a la caída de la noche: «Los rayos de las farolas de gas, débiles primero cuando luchaban con el día moribundo, lucían ahora con fuerza y lanzaban sobre todas las cosas una luz chispeante y agitada. Todo era negro, pero brillante: como ese ébano con el que se ha comparado el estilo de Tertuliano.» Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires* [Nuevas historias extraordinarias], traducción de Ch(arles) B(audelaire), París, (1886), p. 94. ■ *Flâneur* ■

[J 31 a, 4]

«La imaginación no es la fantasía... La imaginación es una facultad casi divina que capta... las relaciones íntimas y secretas entre las cosas, las correspondencias y las analogías.» (Baudelaire.) *Nouvelles notes sur Edgar Poe* [Nuevas apuntes sobre Edgar Poe] (*Nouvelles histoires extraordinaires*) [Nuevas historias extraordinarias], pp. 13-14.

[J 31 a, 5]

Ilustraciones puramente emblemáticas, llenas de lemas, que Bracquemond dibujó para la proyectada edición de lujo de *Las Flores del mal*, en 1862. El único ejemplar de las láminas, procedente de la venta de Champfleury, acabó en poder de Avery (Nueva York).

[J 31 a, 6]

Para la concepción de la multitud en Victor Hugo, dos pasajes muy significativos en: «La inclinación de la ensañación»:

«¡Muchedumbre sin nombrel, ¡caos!, voces, ojos, pasos.
A cuantos nunca vimos, a los que no conocemos.
¡Todos los vivos! Ciudades que retumban en los oídos
Más que un bosque de América o que un enjambre de abejas».

El siguiente fragmento muestra la multitud en Hugo tratad(a) como con el buril del grabador:

«La noche con su muchedumbre, en ese sueño horrible,
Venía, espesándose conjuntamente las dos,
Y, en esas regiones que ninguna mirada sondea,
Cuanto más numeroso era el hombre, más profunda era la sombra.
Todo se volvía equivoco y vago; sólo
Un soplo que pasaba de vez en cuando,
Como para mostrarme el inmenso hormiguero,
Abría en la sombra, a lo lejos, pequeños valles de luz,
Como hace un golpe de viento en las alas inquietas,
Al blanquear la espuma, o al hender una onda en los trigales».

Victor Hugo, *Œuvres complètes. Poésie II* [Obras completas. Poesía II] [Las orientales, Hojas de otoño], París, 1880, pp. 363 y 365-366.

[J 32, 1]

Jules Troubat —el secretario de Sainte-Beuve— el 10 de abril de 1866 a Poulet-Malassis: «¡Así es, pues, como acabarán siempre los poetas! Por más que la máquina social gire y se regularice para los burgueses, los artesanos, los obreros... no se establecerá ninguna ley benéfica que, al menos, dé a estas naturalezas indisciplinadas e impacientes yugo alguno con que poder asegurar su muerte sobre una cama propia. —¿Y el aguardiente?, se dirá. ¡Vaya cosa! Vosotros lo bebéis, vosotros, burgueses, tenderos, vosotros tenéis tantos vicios e incluso más que el poeta... Balzac se consume a golpe de café, Musset se embutece con absenta y aún es capaz de producir sus más bellas estrofas, Mürger muere de todo en un sanatorio, como Baudelaire en este momento. (Y ninguno de esos escritores es socialista).» [Cit. en Crépét, (Baudelaire, París, 1906), pp. 196-197.] El mercado literario.

[J 32, 2]

En el borrador de la carta a Jules Janin (1865) Baudelaire se sirve de Juvenal, Lucano y Petronio para ir contra Horacio.

[J 32, 3]

Carta a Jules Janin: «La melancolía, siempre inseparable del sentimiento de lo bello.» *Obras*, II, ed. Le Dantec, p. 610.

[J 32, 4]

«toda intención épica surge... de un sentido imperfecto del arte.» (Baudelaire.) *Nuevos apuntes sobre Edgar Poe* (*Nuevas historias extraordinarias*, París, 1886, p. 18). Allí está, en esencia, toda la teoría de la poesía pura. (Detener la actividad)

[J 32, 5]

Según Crépét (*Baudelaire*, París, 1906) (p. 155), la mayoría de los dibujos que dejó Baudelaire representaban «escenas macabras».

[J 32 a, 1]

Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales

«De todos los libros del mundo, *Las flores del mal* es, después de la Biblia, el más editado y el más traducido a todas las lenguas.» André Suarès, *Trois grands vivants* [Tres grandes vivos], París, (1938), p. 269 [Baudelaire y *Las flores del mal*].
[J 32 a, 2]

«La vida de Baudelaire es un desierto para la anécdota.» André Suarès, *Tres grandes vivos*, París, p. 270 [Baudelaire y *Las flores del mal*].
[J 32 a, 3]

«Baudelaire no describe.» André Suarès, *Tres grandes vivos*, París, p. 294 [Baudelaire] y *Las flores del mal*.
[J 32 a, 4]

Puertas inyectivas contra el Amor clásico en el Salón de 1859, con motivo de una crítica a la escuela neogriega: «¿No estamos sin embargo muy hartos de ver cómo se prodigan el color y el mármol para honrar a este viejo granuja...? ... su cabello es rizado y tupido como una peluca de cochero; sus mejillas rojas oprimen las aletas de la nariz y los ojos; su carne, o más bien sus carnes, acolchadas, tubulosas e hinchadas, como esas grasas colgadas en los ganchos de los carniceros, están sin duda obiertas por los suspiros del idilio universal; de su espalda montañosa cuelgan dos alas de mariposa». Ch. B., *Obras*, II, París, ed. Le Dantec, p. 243.
[J 32 a, 5]

«Hay un periódico intépido en el que cualquiera sabe de todo y habla de todo, en el que cada redactor... puede dar lecciones indistintamente de política, religión, economía, bellas artes, filosofía, literatura. En este gran monumento a la necesidad, inclinado hacia el futuro como la torre de Pisa, y en donde se elabora la felicidad del género humano...» Ch. B., *Obras*, II, París, ed. Le Dantec, p. 258 [Salón de 1859] (*El Globe*).
[J 32 a, 6]

Con motivo de la apología de Ricard: «La imitación es el vértigo de los espíritus ágiles y brillantes, y a menudo incluso una prueba de superioridad» Ch. B., *Obras*, II, ed. Le Dantec, p. 263 [Salón de 1859] (*pro domo*).
[J 32 a, 7]

«Ese... algo de malicioso que va siempre unido a la inocencia.» Ch. B., *Obras*, II, ed. Le Dantec, p. 264 [Salón de 1859] sobre Ricard.
[J 32 a, 8]

Vigny en *El Monte de los olivos* contra De Maistre:

«Sabemos que nacerán, en épocas lejanas,
Féreas dominadores escoltados por falsos sabios
Que turbarán el ánimo de todas las naciones
Dando un falso sentido a mi redención».

[J 33, 1]

«Quizá sólo Leopardi, Edgar Poe y Dostoiévsky hayan experimentado semejante carencia de felicidad, semejante poder de desolación. En torno a él, este siglo, que por lo demás parece floreciente y múltiple, adopta la terrible figura de un desierto.» Edmond Jaloux, «Le centenaire de Baudelaire» [El centenario de Baudelaire], p. 77 [*La revue hebdomadaire*, año 30, 27, 2 de julio de 1921].
[J 33, 2]

«Sólo Baudelaire ha hecho de la poesía un método de análisis, una forma de introspección. En eso sí que es contemporáneo de Flaubert o Claude Bernard.» Edmond Jaloux, «El centenario de Baudelaire» [*La revue hebdomadaire*, año 30, 27, 2 de julio de 1921], p. 69.
[J 33, 3]

Baudelaire

Catálogo de temas baudelaireanos, por Jaloux: «irritabilidad nerviosa del individuo condenado a la soledad...; horror por la condición humana y necesidad de darle dignidad mediante la religión o mediante el arte...; amor al desenfreno para olvidarse de uno mismo o castigarse...; pasión por los viajes, por lo desconocido, por lo nuevo...; dilección por todo lo que hace pensar en la muerte (crepúsculo, otoño, espectáculos fúnebres)... adoración de lo artificial; complacencia en el spleen». Edmond Jaloux, «El centenario de Baudelaire» [*La revue hebdomadaire*, año 30, 27, 2 de julio de 1921], p. 69. Se ve aquí que la exclusiva consideración de estados psicológicos impide penetrar en la verdadera originalidad de Baudelaire.
[J 33, 4]

Influencia de *Las flores del mal*, hacia 1855, en Rops, Moreau, Rodin.

[J 33, 5]

Influencia de las «Correspondencias» en Mallarmé.

[J 33, 6]

Influencia de Baudelaire en el Realismo, acto seguido en el Simbolismo. Moréas en el manifiesto simbolista, *Figaro*, 18 de septiembre de 1886: «Baudelaire debe ser considerado como el verdadero precursor del movimiento poético actual».

[J 33, 7]

Claudet: «Baudelaire ha cantado la única pasión que el siglo XIX podía experimentar con sinceridad: el Remordimiento». Cit. en *Le cinquantenaire de Charles Baudelaire* [El cincuentenario de Charles Baudelaire], París, 1917, p. 43.
[J 33, 8]

«Una pesadilla dantesca.» Leconte de Lisle, cit. en *El cincuentenario de Charles Baudelaire*, París [Maison du livre], 1917, p. 17.
[J 33 a, 1]

Edouard Thierry compara *Las flores del mal* con la oda que Mirabeau escribió en la prisión de Vincennes. (Cit. en *El cincuentenario de Charles Baudelaire*, París, 1917, p. 19.)
[J 33 a, 2]

Verlaine (¿dónde?): «La profunda originalidad de Baudelaire consiste... en representar con fuerza y en su esencia al hombre moderno... Con ella entiende el hombre físico moderno... el hombre moderno, con sus sentidos aguzados y vibrantes, su espíritu dolorosamente sutil, su cerebro saturado de tabaco, su sangre quemada por el alcohol... Esta individualidad sensitiva, por decirlo así, Ch. Baudelaire... la representa como el prototipo, como el Héroe, si usted quiere. En ningún otro autor, ni siquiera en Henri Heine, la encontrará tan fuertemente acentuada». Cit. en *El cincuentenario de Charles Baudelaire*, París, 1917, p. 18.
[J 33 a, 3]

Motivos líbicos en: Balzac [*La muchacha de los ojos de oro*], Gautier [*Mlle. de Maupin*], Delatouche [*Pragoletha*].
[J 33 a, 4]

Poesías a Marie Daubrun: «Canto de otoño», «Soneto de otoño».

[J 33 a, 5]

Meryon y Baudelaire nacieron el mismo año; Meryon murió un año después de Baudelaire.

[J 33 a, 6]

Hacia 1842-1845 Baudelaire quedó fascinado por un retrato femenino del Greco en el Louvre, según Prarond. (Cit. en Crépet, *Charles Baudelaire*, París, 1906), p. 70.)

[J 33 a, 7]

Proyecto de mayo de 1846: *Los amores y la muerte de Lucano*.

[J 33 a, 8]

«Tenía veintidós años y ya contaba con un empleo en el ayuntamiento del distrito VII, "en la oficina de defunciones", repetía a menudo con complacencia.» Maurice Rollinat, *Fin d'œuvre* [Fin de obra] (Gustave Geffroy, Maurice Rollinat, 1846-1903), París, 1919, p. 5.

[J 33 a, 9]

Barbey d'Aurevilly situó a Rollinat entre Poe y Baudelaire, afirmando que era «un poeta de la familia de Dante». Loc. cit., p. 8.

[J 33 a, 10]

Composiciones de poemas baudelaireanos por Rollinat.

[J 33 a, 11]

«La voz: «en lo más oscuro del abismo, | Veo con nitidez mundos singulares».

[J 33 a, 12]

Según Charles Toubin, en 1847 Baudelaire contaba con dos domicilios, calle de Seine y calle de Babylone: los días de pago del alquiler dormía «a menudo en casa de algún amigo». (Cit. en Crépet, *Charles Baudelaire*, París, 1906), p. 48.)

[J 34, 1]

Entre 1842 y 1858 Crépet (p. 47) cuenta, descartando Honfleur y un alojamiento ocasional, 14 direcciones de Baudelaire. Vivió en el barrio del Templo, la isla de Saint-Louis, el barrio de Saint-Germain, el barrio de Montmartre y el barrio de la República.

[J 34, 2]

«Atraviese una gran ciudad envejecida por la civilización, una de esas que contienen los archivos más importantes de la vida universal, y sus ojos se verán atraídos hacia arriba, *sursum, ad sidera*; pues en las plazas públicas, en las esquinas de los cruces, algunos personajes inmóviles, más altos que los que pasan a sus pies, le cuentan en un lenguaje mudo las pomposas leyendas de gloria, de guerra, de ciencia y de martirio. Unos señalan al cielo, al que siempre han aspirado; otros al suelo, desde donde se han elevado. Esgrimen o contemplan lo que fue la pasión de sus vidas, ahora convertido en su emblema: una herramienta, una espada, un libro, una antorcha, *vitalis lampada*! Aunque fuese el más despreocupado de los hombres, el más desgraciado o el más vil, mendigo o banquero, el fantasma de piedra se apodera de usted durante unos minutos, y le ordena, en nombre del pasado, pensar en las cosas que no son de esta tierra. Tal es el papel divino de la escultura.» Ch. B., Obras, II, ed. Le Dantec, pp. 274-275 [Salón de 1859]. Baudelaire habla aquí de la escultura como si ella sólo apareciera en la gran ciudad. Es una escultura que se atraviesa en el camino del viandante. En este texto hay algo sumamente profético, si bien este veredicto habría de cumplirse sólo mínimamente en el caso de la escultura. Únicamente (?) hay escultura en la ciudad.

[J 34, 3]

Baudelaire habla de su predilección por el paisaje fabuloso, que es relegado. De su descripción se deduce que piensa sobre todo en cuadros barrocos. «Nuestros paisajistas son animales demasiado herbívoros. No se alimentan con gusto más que de ruinas... Deplora... las abadías almenadas que se miran en los tristes estanques, los puentes gigantescos, las construcciones ninivitas, habitadas por el vértigo, y, en fin, ¡todo lo que habría que inventar si todo eso no existiera!» Ch. B., Obras, II, ed. Le Dantec, p. 272 [Salón de 1859].

[J 34, 4]

«La imaginación descompone toda la creación, y, con los materiales acumulados y dispuestos según reglas cuyo origen sólo es posible encontrar en lo más profundo del alma, crea un mundo nuevo, produce la sensación de lo nuevo.» Ch. B., Obras, II, p. 226 [Salón de 1859].

[J 34 a, 1]

Sobre la falta de formación de los pintores, con especial referencia a Troyon: «El pinto, pinto; y cierra su alma a toda, y sigue pintando, hasta que al fin se parece al artista de moda... El imitador del imitador encuentra a sus propios imitadores, y cada uno persigue así su sueño de grandeza, cerrando cada vez mejor su alma, y sobre todo no leyendo nada, ni siquiera el Perfecto cocinero, que no obstante le habría podido proporcionar una carrera menos lucrativa pero más gloriosa.» Ch. B., Obras, II, p. 219 [Salón de 1859].

[J 34 a, 2]

«El placer de estar entre la muchedumbre es una expresión misteriosa del goce de la multiplicación del número... El número está en todo... La embriaguez es un número... Embriaguez religiosa de las grandes ciudades.» Ch. B., Obras, II, pp. 626-627 [Cohetes] ¡Depotenciación del ser humano!

[J 34 a, 3]

«El dibujo arabesco es el más espiritualista de los dibujos.» Ch. B., Obras, II, p. 629 [Cohetes].

[J 34 a, 4]

«Y yo digo: la voluptuosidad única y suprema del amor yace en la certeza de hacer el mal. Y el hombre y la mujer saben, desde que nacen, que en el mal se encuentra toda voluptuosidad.» Ch. B., Obras, II, p. 268 [Cohetes].

[J 34 a, 5]

«Voltaire se burla de ese alma inmortal que ha vivido, durante nueve meses, entre excrementos y orines... Al menos habría podido ver en esa localización una maldad o una sátira de la Providencia contra el amor, y, en la forma de procrear, un signo del pecado original. De hecho, no podemos hacer el amor más que con órganos excrementicios.» Ch. Baudelaire, Obras, II, p. 651 [Mi corazón al desnudo]. Sobre esto, Lawrence: traer a colación la defensa de Lady Chatterley.

[J 34 a, 6]

Indicios en Baudelaire de una racionalización descaminada de la atracción que la prostitución ejerce sobre él: «El amor puede surgir de un sentimiento generoso: el gusto por la prostitución; pero el gusto por la propiedad pronto la corrompe» [Cohetes]. «Gusto inamovible por la prostitución en el corazón del hombre, de donde nace su horror ante la soledad... El hombre de genio quiere ser uno y, por ende, solitario. La gloria es permanecer uno, y prostituirse de una manera particular.» [Mi corazón al desnudo], II, pp. 626(,) 661.

[J 34 a, 7]

En 1835 aparece el *Diablo amoroso* de Cazotte con un prólogo de Gérard de Nerval. «Que rido Belcebú, te adoro» es una cita de Carotte que Baudelaire da a conocer explícitamente. «Los versos de Baudelaire transmiten un sonido demoníaco muy extraño en el diabolismo propio de la época de Luis Felipe.» Claudius Grillet, *Le diable dans la littérature au XIX siècle* [El diablo en la literatura del siglo XIX], Lyon/París, 1935, pp. 95-96. [J 35, 1]

Carta a su madre, de 26 de diciembre de 1853: «Por lo demás, estoy tan acostumbrado al sufrimiento físico, sé ajustarme tan bien los comisos al pontón y al traje roto por los que pasa el viento, sé acomodarme con tanta maña plantillas de paja o incluso de papel en los zapatos llenos de agujeros, que prácticamente sólo siento el dolor moral. Reconozco, sin embargo, que he llegado a un punto en que ya no me atrevo a hacer movimientos bruscos, ni siquiera a caminar demasiado por miedo a hacernos más daño». Ch(arles) B(audelaire), *Dernières lettres inédites à sa mère* [Últimas cartas inéditas a su madre]. Prefacio y notas de Jacques Crépet, París, 1926, pp. 44-45. [J 35, 2]

Los Goncourt anotan en su diario la visita el 6 de junio de 1883 de un hombre joven por el que se enteran de que los *lettres du collège* estaban por entonces divididos en dos bandos. Los futuros normalistas tenían por modelos a About y a Sarcy, los demás a Edmond de Goncourt y a Baudelaire. *Journal des Goncourts*, VI, París, 1892, p. 264. [J 35, 3]

El 4 de marzo de 1860 a su madre, sobre los grabados de Meryon: «La figura horrible y colosal que sirve de frontispicio es una de las figuras que decoran el exterior de Notre-Dame. Al fondo, París, vista desde arriba. Realmente no sé cómo diablos se las apaña este hombre para dibujar tranquilamente sobre un abismo». Ch. B., *Últimas cartas inéditas a su madre*. Prefacio y notas de Jacques Crépet, París, 1926, pp. 132-133. [J 35, 4]

En las *Últimas cartas* (p. 145) esta expresión para Jeanne: «esta vieja belleza ahora impedida», a su muerte, quiere dejarle una renta. [J 35, 5]

Para la confrontación entre Baudelaire y Hugo es decisivo un pasaje de la carta que este último escribió a Villemain el 17 de noviembre de 1859: «Algunas veces paso noches enteras soñando con mi destino en presencia del abismo... y sólo alcanzo a poder exclamar: ¡astros! ¡astros! ¡astros!». Cit. en Claudius Grillet, *Victor Hugo spiritiste* [Victor Hugo espiritista], Lyon/París, 1929, p. 100. [J 35, 6]

Las multitudes en Hugo: «El profeta busca la soledad... Va al desierto a pensar, ¿en qué? En las multitudes». Hugo, *William Shakespeare* (2.ª parte, libro) VI. [J 35, 7]

Alegoría en los protocolos espiritistas de Jersey: «Incluso algunas abstracciones puras se le ocurrían en Marine-Terrace: la Idea, la Muerte, el Drama, la Novela, la Poesía, la Crítica, la Broma... se le presentaban sobre todo por el día, mientras que los muertos venían por la noche». Claudius Grillet, *Victor Hugo spiritiste*, Lyon/París, 1929, p. 27. [J 35 a, 1]

Las multitudes en Hugo figuran como el fondo de la sombra en *Los castigos* («La caravana, IV»), *Œuvres complètes* [Obras completas], Poesía, IV, París, 1882, (p. 397): «El día en que nuestros ladrones, en que nuestros innumerables truhanes Comprendan que alguien se mueve en el fondo de la sombra». [J 35 a, 2]

Sobre *Los flores del mal*: «En ningún sitio hay una alusión directa al hachís o a las visiones del opio. En eso hay que admirar el gusto exquisito del poeta, preocupado únicamente por la construcción filosófica de su poema». Georges Rodenbach, *L'élite* [La élite], París, 1899, pp. 18-19. [J 35 a, 3]

Al igual que Béguin, Rodenbach (p. 19) subraya la *experiencia* de las «Correspondencias» en Baudelaire. [J 35 a, 4]

Baudelaire a d'Aurevilly: «¿Hasta para comulgar tiene que ir usted desolante?». Georges Rodenbach, *La élite*, París, 1899, p. 6. [J 35 a, 5]

Tres generaciones se mueven (según Georges Rodenbach, *La élite*, París, 1899, pp. 6-7) en torno a la «espléndida restauración de Notre-Dame». La primera (.) que forma un círculo, por decirlo así, externo, está representada por Victor Hugo; la segunda forma el círculo interno de la devoción: lo representan D'Aurevilly, Baudelaire, Hella; la tercera lo forma el grupo de los satánicos: Huysmans, Guaita, Peladan. [J 35 a, 6]

«Por muy bonita que sea una cosa, es ante todo (antes de que su belleza sea demostrada) tantos metros de alto por tantos de ancho. Así también la literatura, que es la materia más inapreciable, es ante todo un relleno de columnas; y el arquitecto literario, cuyo nombre no basta para obtener beneficios, debe vender cueste lo que cueste.» Ch. Baudelaire, *Œuvres* [Obras], II, p. 385 [Consejos a los jóvenes literatos]. [J 35 a, 7]

Nota de los Coheres: «El retrato de Serena, por Séneca. El de Estagira, por San Juan Crisóstomo. La acedia, enfermedad de las monjes. El *Tœdium vite*». Charles Baudelaire, *Obras*, II, p. 632. [J 35 a, 8]

Charles-Henry Hirsch llama a Baudelaire, en comparación con Hugo, «mucho más capaz de adaptarse a muy diferentes temperamentos, gracias a su comprensión precisa de las ideas, de las sensaciones y de las palabras... La enseñanza de Baudelaire persiste, por... la fuerza de la forma estética que impone a sus meditaciones». Cit. en *El cincuentenario de Ch(arles) B(audelaire)*, París, 1917, p. 41. [J 36, 1]

Nadar dice en los recuerdos que en 1911 el director de una empresa de recortes de periódico le contó que el nombre de Baudelaire se encontraba en los periódicos tan a menudo como el de Hugo, Musset y Napoleón. (Cfr. *El cincuentenario de Charles Baudelaire*, París, 1917, p. 43.) [J 36, 2]

Pasaje de *Salut public* que Crépet atribuye a Baudelaire: «Que los ciudadanos no crean... en personajes como Barthélemy, Jean Journet y otros que cantan la República en versos execrables. El emperador Nerón tenía la loable costumbre de reunir en un circo a todos los malos poetas y hacerlos azotar cruelmente». Cit. en Crépet, *Charles Baudelaire*, París, 1906, p. 81. [J 36, 3]

Pasaje de *Salut public* que Crépet atribuye a Baudelaire: «La inteligencia ha crecido. Basta de tragedia, basta de historia romana. ¿Acaso no somos hoy más grandes que Bruto?...». Cit. en Crépet, p. 81. [J 36, 4]

Crépet cita (p. 82) las Notas de M. Champfleury: «Podemos colocar a De Flotte junto con Wronski, Blanqui, Swedenborg, etc., en el Panteón, un tanto extraño, que Baudelaire iba construyendo a partir de sus lecturas, de los acontecimientos diarios y de la notoriedad adquirida de repente por algunas figuras».

[J 36, 5]

«La obra de Edgar Poe, excepto algunos bellos poemas, es el cuerpo de un arte al que Baudelaire insulso el alma.» André Suarès, *Sur la vie* [Sobre la vida], II, París, 1925, p. 99 [Ideas sobre Edgar Poe].

[J 36, 6]

La teoría de la imaginación, tanto como la doctrina del poema breve y de la novela corta, presentan en Baudelaire la influencia de Poe. La de el arte por el arte parece, tal como está formulada, un plagio.

[J 36, 7]

Banville resalta en su discurso conmemorativo la técnica clásica de Baudelaire.

[J 36, 8]

Cómo se pagan las deudas cuando se tiene genio aparece en 1846 y contiene, bajo el apelativo «el segundo amigo», el siguiente retrato de Gautier: «El segundo amigo era, y sigue siendo, gordo, perezoso y lúbrico; además, no tiene ideas, y sólo sabe hilar una palabra tras otra como si se tratara de un collar de múltiples cuentas».

[J 36 a, 11]

Hugo: «Yo siento en mi alma el abismo estrellado». Ave, decí: *monituri te salutet*. A Judith Gautier. Victor Hugo, *Œuvres choisies. Poésies et drames en vers* [Obras escogidas. Poesías y dramas en versos], París, (1912), p. 404.

[J 36 a, 2]

En su célebre descripción de la conferencia de Baudelaire en Bruselas sobre Gautier, Camille Lemonnier expone de manera fascinante la desazón que invadió al público como consecuencia de la desmedida alabanza de Gautier hecha por el conferenciante. El público empezó a creer que Baudelaire se desdeciría de todo lo dicho con un simple sarcasmo, dándolo por vacío oropel, para encaminarse a otra concepción de la poesía. Esta expectativa fue lo que paralizó a los presentes.

[J 36 a, 3]

Baudelaire: poeta preferido de Camille Pelletan. Según Robert de Bonnières, *Mémoires d'aujourd'hui* [Memorias de hoy], III, París, 1888, p. 239.

[J 36 a, 4]

Robert de Bonnières, *Memorias de hoy*, III, París, 1888, pp. 287-288, publica una carta del director de la *Revue libérale* a Taine, el 19 de enero de 1864, en la que se queja de la intransigencia de Baudelaire hacia él en las conversaciones que mantuvieron sobre posibles correcciones del texto «los vocaciones» (*El spleen de París*).

[J 36 a, 5]

Un pasaje de Rodenbach que da a conocer algo típico en la descripción de la ciudad —a saber, la metáfora forzada—:

«En esas ciudades entristecidas por un coro de veletas,
Pájaros de hierro soñando [l] con huir hacia lo alto del aire».

Cf. en G. Tourquet-Milnes, *The influence of Baudelaire in France and England* [La influencia de Baudelaire en Francia e Inglaterra], Londres, 1912, p. 191; [modernidad parisina].

[J 36 a, 6]

En el *Salón de 1846* se ve lo exacto que era ya entonces el concepto de política artística de Baudelaire: el capítulo XII —«Sobre el eclecticismo y la duda»—, y el XIV —«Sobre algunos incrédulos»—, muestran claramente qué consciente fue Baudelaire desde muy pronto sobre la necesidad de orientar la producción artística a ciertos puntos fijos. En el capítulo XVII, —«Escuelas y obreros»—, Baudelaire habla de la atomización como de un síntoma de debilidad; alaba las escuelas: «Allí escuelas, y aquí obreros emancipados... —una escuela, es decir... la imposibilidad de la duda». Ch. B., *Obras*, II, p. 131; ¡véase tópico!

[J 36 a, 7]

Nota antigua en una hoja con el dibujo de una mujer y dos retratos masculinos: «Retrato de Blanqui (Auguste) realmente parecido, hecho de memoria por Baudelaire en 1850, quizá en 1849». Reproducción en Félix Gautier, *Charles Baudelaire*, Bruselas, 1904, p. III.

[J 37, 1]

«Se devanaba los sesos para provocar asombro.» Estas palabras de Leconte de Lisle se encuentran en la contribución de Jules Claretie que figura —sin título— en *La tumba*, y consisten esencialmente en extractos de la necrológica hecha por Claretie. *Le tombeau de Charles Baudelaire* [La tumba de Charles Baudelaire], París, 1896, p. 91. ¡Efecto del final de los poemas!

[J 37, 2]

«Oh, poeta, que invirtiendo a la obra de Dante
Pusiste en lo alto a Satán y bajaste hacia Dios.»

Versos finales de «A Charles Baudelaire», de Verhaeren. *La tumba de Charles Baudelaire*, París, 1896, p. 84.

[J 37, 3]

En *La tumba de Charles Baudelaire*, París, 1896, se encuentra un artículo de Alexandre Ourousoff, «la arquitectura secreta de *Los flores del mal*». Es un intento, desde entonces muy repetido, por establecer distintos ciclos. Se basa esencialmente en separar los poemas inspirados por Jeanne Duval. Remite al artículo que en el *Figaro* del 24 de julio de 1857 publicó D'Aureville, en el que se afirma por vez primera que en el libro hay una arquitectura secreta.

[J 37, 4]

«Los ecos del inconsciente son tan fuertes en él —la creación literaria está tan próxima al esfuerzo físico, las redes de la pasión son tan fuertes, tan largas, lentas y dolorosas— que todo su ser psíquico vive allí junto con su ser físico.» Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu et fusées* [Mi corazón al desnudo y Cohetes], prefacio de Gustave Kahn, París, 1909, p. 5.

[J 37, 5]

«Si Poe hubiera tenido sobre él una verdadera influencia encontraríamos su huella en las imaginaciones... de acción de Baudelaire. Ahora bien, él se aleja de estas fantasías a medida que penetra en la obra de este autor de cuentos americanos... los planteamientos, los títulos de las novelas... tienen todos relación con... crisis psíquicas. Ninguno supone la aventura.» Ch. Baudelaire, *Mi corazón al desnudo y Cohetes*, prefacio de Gustave Kahn, París, 1909, pp. 12-13.

[J 37, 6]

Kahn detecta en Baudelaire el «rechazo de la ocasión que la naturaleza ofrece como pretexto lírico». Ch. B., *Mi corazón al desnudo y Cohetes*, prefacio de Gustave Kahn, París, 1909, p. 15.

[J 37, 7]

Sobre el (Baudelaire) ilustrado por Rodin para Paul Gallimard escribe Mauchair: «Se nota que Rodin utilizó el libro, que lo cogió y dejó cien veces, que lo leyó conminando, que lo volvió a abrir de repente bajo la lámpara en las tardes de consancio, obsesionado por una estrofa y con la pluma en la mano. Cabe adivinar dónde se paró, qué página dobló [!], sin tener cuidado del libro. El libro que le entregaron no era un ejemplar de valor que temiera estropear. Pero es "su" Baudelaire de bolsillo, como él se decía a sí mismo». Charles Baudelaire, *Vingt-sept poèmes des «Fleurs du Mal» illustrés par Rodin* [Veintiseiete poemas de «Las flores del mal» ilustrados por Rodin], París, 1928, p. 7 [Prefacio de Camille-Mauchair].

[J 37 a, 1]

El penúltimo párrafo de «Cada cual con su quimera» suena mucho, en su segunda mitad, a Blanqui: «Y el cortejo pasó a mi lado y se hundió en la atmósfera del horizonte, allí donde la superficie redondeada del planeta se sustrae a la curiosidad de la mirada humana». Ch. B., *Obras*, I, p. 412.

[J 37 a, 2]

Sobre el pintor Jules Noël (:) «es sin duda de los que se imponen el progreso diario». Salóin de 1846, *Obras*, II, p. 126.

[J 37 a, 3]

En su carta del 20 [?] de 1857 a Baudelaire, Sainte-Beuve encuentra lo característico de *Los flores del mal* en esta formulación acuñada según el estilo del libro (:) «un talento curioso y un abandono casi rebuscado en la expresión». Y agrega inmediatamente (:) «trabajando con primor el detalle, petrificando sobre lo horrible». Cit. en Etienne Charavay, *A. de Vigny et Charles Baudelaire candidats à l'Académie française* [A. de Vigny y Charles Baudelaire, candidatos a la Academia Francesa], París, 1879, p. 134.

[J 37 a, 4]

«Me parece que en muchas cosas no se toma a usted mismo bastante en serio.» Vigny el 27 de enero de 1862, en relación con la candidatura de Baudelaire a la Academia. Cit. en Etienne Charavay, *A. de Vigny y Charles Baudelaire candidats à l'Académie française*, París, 1879, pp. 100-101.

[J 37 a, 5]

En su edición de Ch(aries) B(audelaire), *Vers retrouvés* [Versos recobrados], Manoël, París, 1929, Jules Mouquet investiga las relaciones entre Baudelaire y los versos publicados en *Versos* por G. Le Vasseur, E. Prarond, A. Argonne, París, 1843. El resultado es una gran cantidad de relaciones. Al margen de las propias aportaciones de Baudelaire, son importantes las correspondencias señaladas por Prarond en la segunda sección, sobre todo la de «El sueño de un curioso» con «El sueño», de Argonne (pseudónimo de Auguste Dozon).

[J 37 a, 6]

De entre los poemas de *Los flores del mal* que ya existían en el verano de 1843 —se conocen 23 de ellos— figuran: «Alegoría», «No he podido olvidar», «La sirvienta tan buena», «El crepúsculo de la mañana».

[J 38, 1]

«Baudelaire siente pudor de revelar sus versos al público; los publica sucesivamente bajo el nombre de Prarond, de Privat d'Anglemont, de Pierre de Fayis. La fanfarria, aparecida... el 1 de enero de 1847, está firmada como Charles Dulays.» Ch(aries) B(audelaire), *Versos recobrados*, París, ed. Jules Mouquet, 1929, p. 47.

[J 38, 2]

Mouquet atribuye a Baudelaire el siguiente soneto de la antología de Prarond:

«De una muchacha sin nombre nació en la Bourbe.
De niño ya balbucía palabras en argot;
A los diez años ensuciaba con cieno las alcantarillas;
Y de hombre vendería a su hermana y ejerce todos los oficios.

Su espalda describe la curva de un arbotante cansado;
Del vicio barato reconoce todos los caminos;
El orgullo en su mirada se mezcla con la bribanada;
Y sirve, si es preciso, de cerbero a los amotinados.

Con un cordón untado de pez ata su calzado;
En su camastro desnuda, una sucia hembra
Se ríe del marido engañado por este miserable París.

Plebeyo orador de rebatoica,
En la tienda del barrio habla de política:
A esto se le llama un hijo de París.

Charles Baudelaire, *Versos recobrados*, París, ed. Jules Mouquet, 1929, pp. 103-104.

[J 38, 3]

Freund pretende incluso «que la musicalidad del poema no se presenta como una cualidad técnica... separada, sino que no es otra cosa que el auténtico éthos del poeta... La musicalidad es la forma que el arte por el arte adopta en la poesía». Cajetan Freund, *Der Vers Baudelaire* [Los versos de Baudelaire], Múnich, 1927, p. 46.

[J 38, 4]

Sobre los poemas que consiguieron publicarse bajo el título de *Los limbos* el 9 de abril de 1851 en el *Messenger de l'Assemblée*: «En un librito titulado *La Prensa* de 1848 se lee lo siguiente: "Hoy en el Echo des marchands de vin vemos anunciado Los limbos, poesías. Son sin duda versos socialistas y por consiguiente malos versos. Otro más que se ha hecho discípulo de Proudhon por demasiado o demasiado poca ignorancia". A. de la finelière y Georges Descaux, Charles Baudelaire (*Essais de bibliographie contemporaine*, I) [Charles Baudelaire (*Ensayos de bibliografía contemporánea*, I)], París, 1868, p. 12.

[J 38, 5]

La modernidad: anticlásica y clásica. Anticlásica: como contraposición al clasicismo. Clásica: como logro heroico de la época, que forja su expresión.

[J 38 a, 1]

Probablemente esté relacionada la mala recepción de Baudelaire en Bélgica, su mala fama de soplon, con la carta de Victor Hugo al *Figaro* sobre el banquete.

[J 38 a, 2]

Llamar la atención sobre el rigor y la elegancia del título *Curiosidades estéticas*.
[J 38 a, 3]

La enseñanza de Fourier: «Aunque en la naturaleza haya plantas más o menos venerables, animales más o menos sagrados, y sea legítimo concluir... que ciertas naciones... han sido preparadas... por la Providencia para un fin determinado... yo no quiero hacer aquí otra cosa que afirmar su igual utilidad ante los ojos de AQUEL que es indefinible». Ch. B., Obras, II, p. 143 [Exposición universal de 1855].
[J 38 a, 4]

«Uno de esos "modernos profesores-jurados" de estética, como Henri Heine los llama - "cientistas" - cuyos dedos crispados, paralizados por la pluma, ya no pueden correr ágiles sobre el inmenso teclado de las correspondencias» Ch. B., Obras, II, p. 145 [Exposición universal de 1855].
[J 38 a, 5]

«En las múltiples producciones del arte hay algo de siempre nuevo que escapará eternamente a la regla y a los análisis de la escuela» Ch. B., Obras, II, p. 146 [Exposición universal de 1855]. Analogía con la moda.
[J 38 a, 6]

Baudelaire contrapone a la idea de progreso en la historia del arte una concepción monadológica. «Llevada al terreno de la imaginación, la idea de progreso... nos aparece como un gran absurdo... En el orden poético y artístico, el que revela raramente tiene un precursor. Toda floración es espontánea, individual. ¿Fue Signorelli verdaderamente quien produjo a Miguel Ángel? ¿Contentó el Perugino a Rafael? El artista no procede más que de sí mismo, y no promete a los siglos futuros más que sus propias obras» Ch. B., Obras, II, p. 149 [Exposición universal de 1855].
[J 38 a, 7]

Para la crítica del concepto de progreso en general: «Los discípulos de los filósofos del vapor y de las cejillas químicas lo entienden así: para ellos el progreso se presenta bajo la forma de una serie indefinida. ¿Dónde está esa garantía?», Ch. B., Obras, II, p. 149 [Exposición universal de 1855].
[J 38 a, 8]

«Se cuenta que... encontrándose Balzac un día ante un... cuadro de invierno, todo lleno de escarcha y melancolía, sembrado de cabañas y paisajes pobres, y después de contemplar una casita de la que salía un tenue hilillo de humo, exclamó: "¡Qué hermoso! ¿Pero qué hacen en esta cabaña? ¿En qué piensan, cuáles son sus penas? ¿Habrán sido buenas las cosechas? ¿Tendrán sin duda préstamos que devolver?"». Ríase quien quiera de M. de Balzac. Ignoro cuál es el pintor que ha tenido el honor de hacer que el alma de este gran novelista vibre, reflexione y se preocupe, pero pienso que de ese modo nos ha dado... una excelente lección de crítica. A menudo sólo aprecia un cuadro únicamente por la suma de ideas o de reflexiones que aporta a mi espíritu» Ch. B., Obras, II, p. 147 [Exposición universal de 1855].
[J 39, 1]

Conclusión del Salón de 1845: «Ése será el pintor, el verdadero pintor, que sabrá avanzar a la vida actual su lado épico, y hacemos ver y comprender, con color y dibujo, lo grandes y poéticos que somos con nuestras corbatas y nuestras botas de charol. ¡Ojalá los verdaderos innovadores nos den el año próximo la alegría singular de celebrar la llegada de lo nuevo!». Ch. B., Obras, II, pp. 54-55.
[J 39, 2]

«En cuanto al frac, la piel del héroe moderno... ¿no tiene su belleza y su encanto indígena...? ¿No es el frac es necesario para nuestra época, doliente y que hasta sobre sus espaldas negras y delgadas lleva el símbolo de un luto perpetuo? Fíjese bien en que el traje negro y la levita no sólo tienen su belleza política, que es la expresión de la igualdad universal, sino también su belleza poética, que es la expresión del alma pública; un desfile continuo de enteradores, de políticos vestidos de enteradores, de amantes vestidos de enteradores, de burgueses vestidos de enteradores. Todos nosotros estamos de entierro. / Una librea uniforme de desolación atestigua la igualdad... ¿No tienen esos pliegues gesticulantes, que juegan como serpientes alrededor de una carne mortificada, su gracia misteriosa? / ... Pues los héroes de la *Ilíada* no le llegan a sus talones, oh Vautrin, oh Rastignac, oh Biratteau, - y usted, oh Fontanarès, que no se ha atrevido a contar al público sus dolores bajo el frac lúnebre y convulsionado que todos nosotros llevamos puesto; - y usted, oh Honoré de Balzac, el más heroico, el más singular, el más romántico y el más poético entre todos los personajes que ha sacado de su seno» Ch. B., Obras, II, pp. 134 y 136, Salón de 1846 [Sobre el heroísmo de la vida moderna]. La última frase es la que concluye el capítulo.
[J 39, 3]

«Cuando oigo encumbrar hasta las nubes a hombres como Rafael y el Veronés, con la intención visible de quitar mérito a cuanto se ha hecho después de ellos... me pregunto si un mérito, que es al menos igual que el suyo (admitamos por un momento, por pura complacencia, que sea inferior), no es infinitamente más meritorio, puesto que se ha desarrollado victoriosamente en una atmósfera y un territorio hostiles» Ch. B., Obras, II, p. 239 [Salón de 1859]. Lukács dice que, para hacer hoy una mesa decente, un hombre necesitaría el genio que le permitió a Miguel Ángel levantar la cúpula de la iglesia de San Pedro.
[J 39 a, 1]

Baudelaire no adoptó siempre la misma postura sobre el progreso. Sus afirmaciones en el Salón de 1846 se distinguen claramente de las posteriores. Dice allí, entre otras cosas: «Hay tantas bellezas como maneras habituales de buscar la felicidad. La filosofía del progreso explica esto de manera clara... El romanticismo no consistirá en una ejecución perfecta, sino en una concepción análoga a la moral del siglo» (p. 66). En la misma obra: «Delacroix es la última expresión del progreso en el arte» (p. 85). Ch. B., Obras, II.
[J 39 a, 2]

La importancia que tiene la teoría para la creación artística no es algo que Baudelaire viera al principio con claridad. En el Salón de 1845 dice de Haus-soullier, un pintor: «¿Será de esos hombres que lo saben todo sobre su arte? Es una plaga bastante peligrosa». Ch. B., Obras, II, p. 23.
[J 39 a, 3]

La crítica a la idea de progreso, que quizá pueda ser necesaria en el contexto de un trabajo sobre Baudelaire, ha de procurar por todos los medios no mezclarse con la propia crítica de éste al progreso. Lo mismo resulta aún mucho más imprescindible respecto a la crítica de Baudelaire al siglo XIX, y a la que conlleva su biografía. En el retrato deformado y lleno de ignorancia que Peter Klassen ofrece de Baudelaire, el poeta aparece sobre el fondo de un siglo pintado con los colores del infierno. Realmente, el autor sólo encuentra loable en ese siglo una costumbre clerical, el momento «en el que

el Santísimo, en medio de un cortejo de relucientes armas, era llevado por las calles de París como señal de la restauración del reino de la gracia de Dios. Ésta pudo ser una vivencia esencial, decisiva para el resto de su vida». Así comienza su obra, escrita bajo las viciadas categorías del círculo de George. Peter Klassen, *Baudelaire*, Weimar, (1931), p. 9. [J 39 a, 4]

Broma atrevida de Baudelaire: «Hermosa conspiración que podía organizarse para el exterminio de la raza judía. / Los judíos Bibliotecarios y testigos de la Redención». Ch. B., Obras, II, p. 666 [Mi corazón al desnudo]. Céline ha seguido esta línea (¡qué chistosos asesinos!). [J 40, 1]

«Para añadir a las metáforas militares: poetas de combate, literatos de vanguardia. Esta costumbre de emplear metáforas militares denota a espíritus, no militantes, sino hechos para la disciplina, es decir, para la conformidad, espíritus serviles desde la cuna, espíritus belgas, que sólo pueden pensar en sociedad.» Ch. B., Obras, II, p. 654 [Mi corazón al desnudo]. [J 40, 2]

«Si un poeta solicitara al Estado el derecho a tener algunos burgueses en su caballeriza, nos sorprenderíamos sobremediana, mientras que si un burgués pidiera poeta asado, lo encontraríamos completamente natural.» Ch. B., Obras, II, p. 635 [Cahetes]. [J 40, 3]

«Este libro no es para mis mujeres, mis hijas y mis hermanas. Tengo poco de esas cosas.» Ch. B., Obras, II, p. 635 [Cahetes]. [J 40, 4]

Exilio de Baudelaire en el siglo: «Dígame en qué salón, en qué cafetín, en qué reunión mundana o íntima ha oído usted una frase brillante pronunciada por el niño mimado» [véase p. 217, «El artista, hoy... es... un simple niño mimado»], «una frase profunda... que haga pensar o soñar...! Si alguien ha pronunciado una frase así, seguramente que no ha sido un político o un filósofo, sino alguien con una profesión rara, un cazador, un marino, un sillerio, un artista... jamás». Ch. B., Obras, II, p. 217 [Salón de 1859]. Eso es una especie de evocación de los extraños viajeros. [J 40, 5]

Broma atrevida de Baudelaire: «En el sentido más comúnmente adoptado, "francés" quiere decir amante del vodevil... Ante cualquier abismo, hacia arriba o hacia abajo, huye prudentemente. Lo sublime siempre le produce el efecto de un motín, e incluso su *Malère* sólo lo aborda temblorosa y porque lo han persuadido de que era un autor divertido». Ch. B., Obras, II, p. 111 [Salón de 1846 - De M. Horace Vernet]. [J 40, 6]

Baudelaire conoce en el Salón de 1846 «la ley fatal del trabajo atractivo». Ch. B., Obras, II, p. 114. [J 40, 7]

Sobre el título *Los límbos*, cfr. en el Salón de 1846 el pasaje sobre *Las mujeres de Argel*, de Delacroix: «Este pequeño poema de interior... exhala no sé qué perfume de lugar nefando que nos guía bastante aprisa hacia los límbos insondados de la tristeza». Ch. B., Obras, II, p. 85. [J 40, 8]

Con motivo de una representación de *Samsón*, por Decamps, en el Salón de 1845(?) «este antiguo primo de Hércules y del barón de Münchhausen». Ch. B., Obras, II, p. 24. [J 40 a, 1]

«Así pues, como mostró Baudelaire, Francia se convirtió, en virtud de su propia esencia, en portadora de la desespiritualización, de la "animalización" del pueblo y del Estado.» Peter Klassen, *Baudelaire*, Weimar, (1931), p. 33. [J 40 a, 2]

Último verso de *La leyenda de los siglos*, III, 38 [Un hombre de ojos profundos pasaba]: «¡oh, sabio únicamente en las cosas del abismo!». V(ictor) H(ugo), Obras completas, Poesía, IX, París, 1883, p. 229. [J 40 a, 3]

«la roca de perfil pensativo.» V(ictor) H(ugo), Obras completas, Poesía, IX, París, 1883, p. 191 [El grupo de los idólos, XII, Dante]. [J 40 a, 4]

«La oscura eslinga Naturaleza, de cuclillas en la cima,
Sueño, petrificando con su mirada de abismo
Al mago de inauditas recursos,
A todo el grupo abstraído de exangües Zoroastros,
Vigilantes de los soles y espías de los astros,
A los aterrados, a los deslumbrados.

«Alrededor de la eslinga vaga la tumultuosa noche...
Si fuera posible levantar su pata monstruosa,
Que contemplaran igualmente
Newton, espíritu de ayer, y el antiguo Mercurio,
Bajo su palma siniestra, bajo su garra oscura
Encontraríamos esta palabra: Amor.»

(El hombre se equivoca! Ve que para él todo es sombrío. *La leyenda de los siglos*, III [Tinieblas], V(ictor) H(ugo), Obras completas, Poesía, IX, París, 1883, pp. 164-165; Final del poema. [J 40 a, 5])

Final de «¡la noche!, ¡la noche!, ¡la noche!»:

«¡Oh, sepulcros! Oigo el horripilante órgano de la sombra
Que forman todos los gritos de la naturaleza oscura
Y el ruido de todas las amecías;
La muerte está al teclado que tiembla entre las ramas,
Y sus teclas, a veces negras y a veces blancas,
Vuestras lápidas son, vuestras sarcófagos.»

V(ictor) H(ugo), Obras completas, Poesía, IX, p. 161, *La leyenda de los siglos*, III [Tinieblas], París, 1883. [J 40 a, 6]

En *La leyenda de los siglos* III, poemas como «las cascadas (Ríos y poetas)» y «Desinterés» —el primero dedicado al salto del Rin, el segundo al Montblanc— ofrecen un concepto especialmente penetrante de la visión de la naturaleza

que tenía el siglo diecinueve. En estos poemas se entremezclan de un modo peculiar la visión alegórica y el espíritu de la viñeta.

[J 40 a, 7]

De Théodore de Banville, *Mes souvenirs* [Mis recuerdos], París, 1882 (VII, Charles Baudelaire). El primer encuentro: «La noche llegó, clara, suave, cautivadora; habíamos salido del Luxemburgo, caminábamos por los bulevares exteriores y por las calles cuyo movimiento y misterioso tumulto tanto le gustaron siempre al poeta de *Las flores...*; Privat d'Anglemont marchaba en silencio, un poco alejado de nosotros» (p. 77).

[J 41, 1]

De Théodore de Banville *Mis recuerdos*, París, 1882: «En no recuerdo qué país de África, nacido en una familia a la que sus padres lo habían enviado, pronto comenzó a aburrirse del espíritu trivial de sus anfitriones, y se fue a vivir solo a una montaña, con una chica negra muy joven y alta que no sabía francés, y que le hacía guisos sazonados de un modo extraño en un gran caldero de cobre pulido, alrededor del cual aullaban y bailaban desnudas algunas negritas. ¡Oh, esos guisos, qué bien nos los contaba, y cuánto nos habría gustado probarlos!» (p. 79).

[J 41, 2]

«Cuando fui por primera vez a visitarlo a su casa, en el hotel Pimodan, no había diccionarios, ni gabinete de trabajo, ni mesa con lo necesario para escribir, como tampoco había aparadores, ni comedor, ni nada que recordara a la decoración de las habitaciones de un piso burgués» Théodore de Banville, *Mis recuerdos*, París, 1882, pp. 81-82.

[J 41, 3]

Joseph de Maistre «respondía a las pretensiones y a las insolencias de la metafísica con historias». J. Barbey d'Aurevilly, *Joseph de Maistre - Blanc de Saint-Bonnet - Lacordaire - Gratiy* - Caro, París, 1910, p. 9.

[J 41, 4]

«Algunos, como Baudelaire... han identificado al demonio, se han situado tubeando y de nuevo honraron a Dios. Sería injusto no obstante exigirles a estos precusores un abandono tan completo de las facultades humanas como el requerido, por ejemplo, en esta especie de amanecer misterioso en el que, desde ahora, parece que vayamos a vivir» Stanislas Fumet, *Notre Baudelaire* [Nuestro Baudelaire] (La caña de oro, 8), París, 1926, p. III.

[J 41, 5]

«Por tanto, sumados esos 1.500 ejemplares a la tirada de 1.000 más los números extra de la primera edición, ese gran éxito poético representa un número total de 2.790 ejemplares como máximo en circulación. ¿Qué poeta actual, salvo Victor Hugo, podría enorgullecerse de semejante venta?». A. de la Finelière y Georges Descaux, *Charles Baudelaire* (Ensayos de bibliografía contemporánea, I), París, 1868. Nota a la segunda edición de *Las flores del mal*.

[J 41, 6]

Poe «Cyrano de Bergerac, alumno de Arago» - *Journal des Goncourt*, 16 de julio de 1856. «Si Edgar Poe desistiera a Walter Scott y a Mérimée, si el realismo y la bohemia triunfaran en toda la línea, si la gente de bien se tomara en serio ciertas poesías de las que no tengo nada que decir, puesto que la justicia está por medio... ya no sería la decadencia, sería una orgía» Pontmartin, *Le spectateur*, 19 de septiembre de 1875, cit. en Léon Lemonnier, *Edgar Poe et la critique française de 1845 à 1875* [Edgar Poe y la crítica francesa de 1845 a 1875], París, 1928, pp. 187 (y) 214.

[J 41 a, 1]

Sobre la alegoría: «Sus brazos vencidos, caídos como armas inútiles».

[J 41 a, 2]

Swinburne hace suya la tesis de que el arte no tiene nada que ver con la moral.

[J 41 a, 3]

«Las flores del mal son una catedral» Ernest Raynaud, Ch. Baudelaire, París, 1922, p. 305 (de Gonzague de Reynold, *Charles Baudelaire*).

[J 41 a, 4]

«Baudelaire se atormenta y se obsesiona a la hora de parir la más mínima palabra... Para él "el arte es un duelo en el que el artista grita de pavor antes de ser vencido» Ernest Raynaud, Ch. Baudelaire, París, 1922, pp. 317-318.

[J 41 a, 5]

Raynaud conoce la incompatibilidad entre Baudelaire y Gautier. Tiene sobre ello un extenso capítulo (pp. 310-345).

[J 41 a, 6]

«Baudelaire sufre las exigencias de los... directores filibusteros que explotan la vanidad de la gente de mundo, de los aficionados y de los principiantes, que no publican nada a menos que cuenten previamente con suscriptores» Ernest Raynaud, Ch. Baudelaire, París, 1922, p. 319. La actitud de Baudelaire es complementaria a este estado de cosas. Pone a disposición de varias redacciones el mismo manuscrito. Permite, sin por ello hacerlo público, ediciones dobles.

[J 41 a, 7]

El ensayo de Baudelaire sobre Gautier (1859): «Gautier... no pudo equivocarse, y lo demuestra el hecho de que al escribir el preloquio a *Las flores del mal*, le pagara espiritualmente a Baudelaire con la misma moneda» Ernest Raynaud, Ch. Baudelaire, París, 1922, p. 323.

[J 41 a, 8]

«Por lo demás, el testimonio más irrefutable del maleficio del momento es la historia de Balzac... el cual... se torturó con empeño toda su vida para conquistar un estilo, sin conseguirlo... [Nota] Lo que subraya la incoherencia del momento es que se construyeron las prisiones de la Roquette y de Mazas con el mismo entusiasmo con que se plantan por todas partes los árboles de la libertad. Se persigue con rigor extremo la propaganda bonapartista, pero se traen las cenizas de Napoleón... Se despeja el centro de París y se airean sus calles, pero se lo estrangula con un cinturón de fortificaciones» Ernest Raynaud, Ch. Baudelaire, París, 1922, pp. 287-288.

[J 41 a, 9]

Banville, después de referirse a los despojos del antiguo Olimpo con los espíritus del bosque y con las hadas: «Baudelaire, por su parte, poco deseoso de unirse a la caravana de imitadores que aumentaba increíblemente, por momentos, en la amplia senda del romanticismo, buscaba a derecha e izquierda un sendero por donde escaparse hacia la originalidad... ¿Por cuál decidirse? Su indecisión era grande... cuando hizo esta observación: que Cristo, Jehová, María, Magdalena, los ángeles y "sus falanges" llenaban esta poesía, pero que Satán no aparecía nunca en ella. Falta de lógica: resolvió corregirla... V. Hugo hizo del "satanismo" un decorado fantástico para algunas leyendas antiguas. Baudelaire, por su parte, encerraría realmente al hombre moderno, al hombre del siglo diecinueve, en la prisión de los infiernos». Alcide Dusolier, *Nos gens de lettres* [Nuestra gente de letras], París, 1864, pp. 105-106 (M. Charles Baudelaire).

[J 42, 1]

«Qué buen acusador habría sido en los procesos de brujería.» Alcide Dusolier, *Nuestra gente de letras*, París, 1864, p. 109 (M. Ch. B.). Seguro que a Baudelaire le gustó leer esto. [J 42, 2]

Cantidad de observaciones detalladas en Dusolier, que sin embargo se equivocó por completo con la perspectiva general: «El misticismo obsceno o, si lo prefiere, la obscenidad mística, es, lo he dicho y lo repito, el doble carácter de *Las flores del mal*». Alcide Dusolier, *Nuestra gente de letras*, París, 1864, p. 112. [J 42, 3]

«Hay que decirlo todo, incluido el elogio. Consta, por tanto, en la galería poética de M. Baudelaire, la presencia de algunos cuadros parisienses (yo hubiera preferido a los de los otros como término más justo y característico) de una gran fuerza y una precisión singular.» Alcide Dusolier, *Nuestra gente de letras*, París, 1864, pp. 112-113 [Meryon]. [J 42, 4]

En relación con las «Mujeres condenadas», se encuentra en Dusolier la referencia a «la monja»; desde luego no cita a Diderot. [J 42, 5]

Otro juicio de Dusolier (p. 114): «¿Se puede decir: he aquí un poeta? Sí, si un retórico fuera un orador». La leyenda sobre la relación entre el verso y la prosa en Baudelaire se retrotrae a Dusolier. — ¡Shock! [J 42, 6]

Palabras finales: «Si tuviera que definir con una sola palabra lo que M. Baudelaire es por naturaleza y lo que él quería persuadirnos que es, lo llamaría de buena gana: un Boileau histórico. 6 de mayo de 1863». Alcide Dusolier, *Nuestra gente de letras*, París, 1864, p. 119. [J 42, 7]

Horóscopo de Baudelaire, realizado para Raynaud por Paul Flambart: «El enigma psicológico de Baudelaire reside casi por completo en la alianza entre dos cosas que normalmente no están hechas en absoluto para unirse: un gran soplo de inspiración y un pesimismo desbordante». Ernest Raynaud, *Ch. Baudelaire*, París, 1922, p. 54. La antinomia psicológica de Baudelaire en su formulación más ajada. [J 42, 8]

«¿Cabe decir que se debe comparar a Baudelaire con Dante, como ha hecho M. de Reynold, siguiendo la vía marcada por M. Ernest Raynaud? Si se trata del genio poético, la admiración... no podría llegar hasta ahí. Si se trata de la tendencia filosófica, habrá que señalar que Dante... introduce en su obra ideas ya modernas, muy por delante de su época, como Lamenais ha mostrado muy bien; mientras que Baudelaire... expresa el espíritu íntegro de la Edad Media y se encuentra por tanto atrasado con respecto a su tiempo. Si vamos al fondo de las cosas, lejos de continuar a Dante, Baudelaire se aleja completamente de él.» Paul Souday, *Gonzague de Reynold, Charles Baudelaire* [Le Temps, 21 de abril de 1921; Los libros]. [J 42, 9]

«Las nuevas ediciones de *Las flores del mal* se anuncian o comienzan a aparecer. Hasta ahora en el mercado sólo había dos, una a seis francos y otra a cuatro francos cincuenta. Aquí ya hay una a veinte céntimos». Paul Souday, *El cincuentenario de Baudelaire* [Le Temps, 4 de junio de 1917]. [J 42, 10]

Según Souday —en la reseña de las cartas de Baudelaire (*Le Temps*, 17 de agosto de 1917)— Baudelaire ganó en 25 años 15.000 francos. [J 42 a, 3]

«En robustos navíos de aire ocioso y nostálgico.» [J 42 a, 4]

Tesis de Paul Desjardins: «Baudelaire no tiene inspiración creadora, lo que equivale a decir que sólo tiene sensaciones y en absoluto ideas». Paul Desjardins, «Charles Baudelaire» (*Revue bleue*, París, 1887, p. 22). [J 42 a, 5]

«Baudelaire no se representa los objetos de una manera viva; está más preocupado de hundir la imagen en el recuerdo que de adornarla y pintarla.» Paul Desjardins, «Charles Baudelaire» (*Revue bleue*, París, 1887, p. 23). [J 42 a, 6]

Souday pretende despachar las veleidades cristianas de Baudelaire remitiéndose a Pascal. [J 42 a, 7]

Dice Kafka: la dependencia mantiene joven. [J 42 a, 8]

«Esa sensación se torna a continuación en asombro infinito... De repente Baudelaire toma distancia ante lo que le es más familiar y lo descubre con espanto... toma distancia ante sí mismo; se descubre completamente nuevo y digno del mayor interés, aunque un poco sucio.» [J 42 a, 9]

¡Oh, Dios mío, dame la fuerza y el valor
Para contemplar sin asco mi corazón y mi cuerpo!»
Paul Desjardins, «Ch(arles) B(audelaire)» (*Revue bleue*, París, 1887, p. 18). [J 42 a, 9]

Fatalismo de Baudelaire: «Durante el golpe de Estado de diciembre, tuvo un arrebato de rebelión. "¡Qué vergüenza!", exclamó al principio; después miró los acontecimientos "desde el punto de vista providencial" y se sometió como un monje». Desjardins, «Ch. B.» (*Revue bleue*, 1887, p. 19). [J 42 a, 10]

Baudelaire —según Desjardins— reunió la sensibilidad del marqués de Sade y las doctrinas de Jansenio. [J 43, 1]

«La verdadera civilización no está... en las mesas de espiritismo.» — Alusión a Hugo. [J 43, 2]

«¿Qué deas esta tarde...» citado como poema de un «poeta en el que una optitud decidida para las especulaciones más audaces no excluía una poesía sólida, cálida, brillante, esencialmente original y humana». Charles Barbara, *L'assassinat du Pont-Rouge* [El asesinato del Pont-Rouge], París, 1859, p. 79 (El soneto, pp. 82-83). [J 43, 3]

Barres: «En él el menor vocablo traiciona el esfuerzo mediante el cual llegó tan alto». Cit. en Gide, «B(audelaire) et M. Faguet» [«Baudelaire y M. Faguet»], *N(ouvelle) R(evue) F(rançaise)*, 1 de noviembre de 1920, p. 513. [J 43, 4]

«Una frase de Brunetière nos ayudará... más... le falta movimiento, imaginación... Concedamos que le falta movimiento e imaginación... Entonces, y puesto que *Las flores del mal* están en todo caso ahí, es

lito preguntarse si es esencialmente la imaginación la que hace al poeta; o, puesto que a M. M. Faguet y Brunetière no les gusta llamar poesía sino a cierta oratoria versificada, si no es correcto celebrar en Baudelaire algo distinto y superior a un poeta; el primer artista de la poesía.» André Gide, «B. y M. Faguet», *Nouvelle Revue Française* II, 1 de noviembre de 1910, pp. 513-514. En relación con esto (p. 517), Gide cita las palabras de Baudelaire: «La imaginación, esa reina de los locos», admitiendo que el poeta no era consciente de este hecho. [J 43, 4]

«La aparente impropiedad de los términos que tanto irritará a algunos críticos, esa sabia impresión que ya Racine utilizó magistralmente... ese espaciamento, ese lapso entre la imagen y la idea, entre la palabra y la cosa, es precisamente el lugar que podrá venir a habitar la emoción poética.» A. Gide, «B. y M. Faguet», *Nouvelle Revue Française* II, 1 de noviembre de 1910, p. 512. [J 43, 6]

«La permanencia sólo la tienen asegurada aquellos escritores capaces de ofrecer a las sucesivas generaciones alimentos renovados; pues cada generación trae un hambre diferente.» A. Gide, «B. y M. Faguet», *Nouvelle Revue Française* II, 1 de noviembre de 1910, p. 503. [J 43, 7]

Faguet le reprocha a Baudelaire la falta de movimiento, Gide, remitiéndose a «Odo al movimiento» y a otros poemas del ciclo, dice: «¿No ha sido precisamente la mayor novedad de su arte inmovilizar sus poemas, desarrollarlos en profundidad?». Gide, «B. y M. Faguet», *Nouvelle Revue Française* II, 1 de nov. de 1910, pp. 507-508. [J 43, 8]

Sobre el verso «Sus brazos vencidos...», dice Proust en el prólogo a (Paul Morand,) *Tendres Stocks*, (París, 1921), p. 15, que parece que fueran del *Britannicus*. — ¡Acuñación heráldica de la imagen! [J 43 a, 1]

Agudísimo juicio de Proust sobre la relación de Sainte-Beuve con Baudelaire en el prólogo a los *Tendres Stocks*. [J 43 a, 2]

Sobre «esos conciertos... algo de heroísmo en el corazón del hombre de ciudad» observa Proust [(«A propos de Baudelaire» («A propósito de Baudelaire»), *Nouvelle Revue Française*, 1 de junio de 1921), p. 646]. «Parece imposible ir más allá.» [J 43 a, 3]

«No he tenido tiempo de hablar del papel de las ciudades antiguas en Baudelaire ni del color escarlata que éstas introducen aquí y allá en su obra.» Marcel Proust, «A propósito de Baudelaire», *Nouvelle Revue Française*, 1 de junio de 1921, p. 656 (VIII). [J 43 a, 4]

Del final de «Andrómaca», tanto como del «Viaje», opina Proust que resulta anodino. Le molesta la extrema simplicidad de estos desenlaces. [J 43 a, 5]

«Una capital no es absolutamente necesaria para el hombre.» De Sénacourt, Obermann, París, ed. Fasquelle, (1901), p. 248. [J 43 a, 6]

«Fue el primero... en mostrar a la mujer en su alcoba, en medio no sólo de sus joyas y perfumes, sino de sus pinturas, bajo su ropa interior, y enfundada en sus vestidos, meneando el festón y el

doblado. La... compara a los animales, al elefante, al mono, a la serpiente.» John Charpentier, «La poésie britannique et Baudelaire» («La poesía británica y Baudelaire») (*Mercur de France*, 1 de mayo de 1921, CXVII, p. 673). [J 43 a, 7]

Sobre la alegoría: «Su mayor gloria, escribió Théophile Gautier [Prefacio a la edición de 1863], "será haber introducido entre las posibilidades del estilo series de cosas, de sensaciones y de efectos inencontrados por Adán, el gran nomenclador". El da nombre... a las esperanzas y deseos, a las curiosidades y a los miedos que bullen en las tinieblas del mundo interior.» John Charpentier, «La poesía británica y Baudelaire», 1 de mayo de 1921, *Mercur de France*, CXVII, p. 674. [J 43 a, 8]

«La invitación al viaje», traducida al ruso por Mereschkowski, se ha convertido en un romance gitano titulado *Holubki mola*. [J 43 a, 9]

Sobre «La irremediable», cita Crépet (*Las flores del mal*, París, ed. Jacques Crépet, 1931), p. 449, el siguiente pasaje de *Las veladas de San Petersburgo*: «Ese río que sólo se pasa una vez; ese tonel de las Danaides siempre lleno y siempre vacío; ese hígado de Ticio siempre regenerándose bajo el pico del buitre que lo devora siempre... son otros tantos jeroglíficos que hablan por sí solos, sobre los que es imposible llamarse a engaño.» [J 43 a, 10]

Carta a Calonne, el editor de la *Revue contemporaine*, el 11 de febrero de 1859: «La Danza Macabra no es una persona, es una alegoría. Me parece que no hace falta subrayarlo, pues se trata de alegoría archibuida.» *Las flores del mal*, ed. Crépet, París, 1931, p. 459. [J 44, 1]

Sobre «El amor de la mentira». De una carta a Alphonse de Calonne: «La palabra real le facilitará al lector la comprensión de esta metáfora que hace del recuerdo una corona de torres, como las que hacen inclinar la frente de los dioses de la madurez, de la fecundidad y de la sabiduría.» *Las flores del mal*, ed. Jacques Crépet, París, 1931, p. 461. [J 44, 2]

«Oneirocracia»: proyecto de un ciclo de poemas: «Síntomas de ruinas. Edificios inmensos, pedagógicos, uno sobre otro. Apartamentos, habitaciones, templos, galerías, escaleras, senderos sin salida, miradores, internados, fuentes, estatuas. — Grietas, resquebrajaduras. Humedad procedente de un depósito situado cerca del cielo. — ¿Cómo advertir a la gente, a las naciones? — Advertimos al oído a los más inteligentes. / En lo alto, una columna cruje y sus dos extremidades se desplazan. Todavía no se ha derrumbado nada. No puedo encontrar la salida. Bajo, después subo. Una vuelta. — Laberinto. Nunca he podido salir. Vivo para siempre en un edificio que va a derrumbarse, en un edificio aquejado de una enfermedad secura. — Cálculo para mí mismo, para entretenerme, si una masa tan enorme de piedras, de mármoles, de estatuas, de muros que van a chocar entre sí, no se verán ensuciados por esta multitud de sesos, de carne humana y de huesos triturados. En sueños veo cosas tan terribles que a veces querría no dormir nunca más, si estuviera seguro de no tener demasiado consorcio.» Nadar, *Charles Baudelaire intime* [*Charles Baudelaire íntimo*], París, 1911, pp. 136-137 [*Baudelaire, Obras*], II, ed. Le Dantec, p. 686. [J 44, 3]

Proust sobre «El balcón»: «Muchos versos de «El balcón» de Baudelaire dan también esa impresión de misterio» [p. 644]. Esto en contraposición a Hugo: «Victor Hugo siempre hace maravillas»

Ilusamente lo que hay que hacer... Pero... la fabricación - la fabricación misma de lo impalpable - es visible». Marcel Proust, «A propósito de Baudelaire», *Nouvelle Revue Française* XVI, (1921), París, (pp. 643-644). [J 44, 4]

Sobre los poemas dentro de un ciclo: «El mundo de Baudelaire es un extraño corte del tiempo en el que sólo aparecen escasos días memorables; lo que explica las frecuentes expresiones del tipo: "Si alguna tarde", etc.». M. Proust, «A propósito d(e) B(audelaire)», *Nouvelle Revue Française* XVI, 1 de junio de 1921, p. 652. [J 44, 5]

Carta de Meryon el 31 de marzo de 1860 a Nadar, no quiere que le fotografíe. [J 44, 6]

«Por lo que respecta al mobiliario baudelaireano... que sirva para dar una lección a las damas elegantes de nuestros últimos veinte años... Que ante la pretendida pureza de estilo que ellas tanto se han esforzado en conseguir, piensen que se ha podido ser el más grande y el más artista de los escritores sólo pintando comas con "coronas" corredizas («Piezas condenadas»), vestíbulos semejantes a invernaderos («Una mártir»), comas impregnadas de tenues olores, divanes profundos como tumbas, estantes con flores, lámparas que no ardan durante mucho tiempo («Piezas condenadas»), de suerte que yo sólo iluminaba el fuego de carbón. Mundo baudelaireano que un soplo perfumado de alta mar viene por momentos a humedecer y cautivar... gracias a esos pórticos... "abiertos a cielos desconocidos" («La muerte») o "que los soles marinos tenían de mil reflejos" («La vida anterior»)». M. Proust, «A propósito de Baudelaire», *Nouvelle Revue Française* XVI, 1 de junio de 1921, p. 652. [J 44 a, 1]

Sobre las «Piezas condenadas»: «Se sitúan entre las más notables del libro, como esas alas altivas de cristal que se elevan majestuosas tras las tardes de tempestad y que con sus cimas intercaladas ensanchan el inmenso cuadro del mar». Proust, loc. cit., p. 655. [J 44 a, 2]

«¿Cómo pudo interesarse tan especialmente por las lesbianas...? Cuando Vigny, irritado contra la mujer, la explica mediante los misterios de la lactancia... por su psicología ("Ese compañero del que el corazón nunca está seguro"), se comprende que en su amor decepcionado y celoso haya escrito: "la Mujer tendrá Gomorra y el Hombre tendrá Sodoma". Pero al menos los sitúa lejos al uno del otro como enemigos irreconciliables... No ocurre en absoluto lo mismo con Baudelaire... Parece que esa "unión" entre Sodoma y Gomorra que en las últimas partes de mi obra... conté a un necio, Charles Morel (por lo demás son los necios a quienes normalmente se les asigna ese papel), Baudelaire se la haya "aplicado" a sí mismo de una manera absolutamente privilegiada. ¡Qué interesante habría sido saber por qué Baudelaire había elegido ese papel y cómo lo había desempeñado! Lo que es comprensible en Charles Morel sigue siendo profundamente misterioso en el autor de *Los flores del mal*». Marcel Proust, «A propósito de Baudelaire», *Nouvelle Revue Française* XVI, 1 de junio de 1921, pp. 655-656. [J 44 a, 3]

Louis Ménard -que había publicado bajo el pseudónimo de Louis de Senneville el *Pro-méthée déliré*- en el número de septiembre de 1857 de la *Revue philosophique et religieuse* [cit. en *Los flores del mal*, París, ed. Crépet, 1930, pp. 362-363]: «Por mucho que hable sin cesar de los piojos y de los escorpiones que tiene en el alma y que se presente como prototipo de todos los vicios, es fácil ver que su mayor defecto es su imaginación demasiado

liberina, defecto demasiado común entre los eruditos que han pasado su juventud en soledad... Basta con que entre en la vida corriente, y sabrá darle esa forma, que él posee en tal alto grado, a algunas creaciones vivas y saludables. Será padre de familia y publicará libros que podrá hacer leer a sus hijos. Hasta ahí seguirá siendo un estudiante de instituto de 1828 que ha experimentado lo que Geoffroy Saint-Hilaire llama «una parada del desarrollo».

[J 45, 1]

De la requisitoria de M. Pinard: «¡Dirá usted que pinto el mal con sus éxtasis, pero también con sus miserias y sus vergüenzas! De acuerdo; pero todos esos numerosos lectores para los que usted escribe, pues sus tiradas son de varios miles de ejemplares y vende a bajo precio, esos múltiples lectores de toda clase, de toda edad, de toda condición, ¿gustarán el antidoto del que usted habla con tanta complacencia?». Cit. en *Los flores del mal*, París, ed. Crépet, 1930, p. 334. [J 45, 2]

La crítica de Louis Goudall a los pedantes universitarios en el *Figaro* de 4 de noviembre de 1855, hace época. Tras su publicación en la *Revue des Deux Mondes*, escribe: «Baudelaire, despojado de su fama de repente, ya no será citado en lo sucesivo más que entre los frutos secos de la poesía contemporánea». Cit. en *Los flores del mal*, París, ed. Crépet, 1930, p. 306. [J 45, 3]

En 1850 Asselineau vio que Baudelaire tenía un ejemplar de sus poemas escrito por un calígrafo en dos tomos en cuarto encuadernados en oro. [J 45, 4]

Dice Crépet [*Los flores del mal*, ed. Crépet, p. 300] que en 1846 varios amigos suyos se sabían de memoria los poemas de Baudelaire. Por entonces sólo se habían publicado tres. [J 45, 5]

Mayo de 1852: «Los limbo, poesías íntimas de Georges Duron, recopiladas y publicadas por su amigo Th. Véron». [J 45, 6]

Reseña de *Los limbo* en el n.º 2 del *Echo des marchands de vin*: «Los limbo, poesías de Charles Baudelaire. El libro aparecerá en París y Leipzig el 14 de febrero de 1849». [J 45, 7]

Leconte de Lisle, en la *Revue Européenne*, el 1 de diciembre de 1861. Habla entre otras cosas de «ese extraño morio de vestir con malas rimas los modernos descubrimientos industriales». Califica la obra de Baudelaire como «marcada con el sello enérgico de una larga meditación». El infierno juega un papel importante en su reseña. Cit. en *Los flores del mal*, ed. Crépet, pp. 385 y 386. [J 45 a, 1]

Artículo de Swinburne en el *Spectator* del 6 de septiembre de 1862. El autor tenía entonces 25 años. [J 45 a, 2]

París por De Reynold como antecámara del infierno baudelaireano. Lo que contiene la segunda parte del segundo capítulo de *El arte y la obra*, titulada «La visión de París», no es sino una extensa y penosa paráfrasis de los poemas. [J 45 a, 3]

Villon y Baudelaire: «En uno encontramos el cristianismo macabro y místico de una edad que estaba perdiendo la fe; en el otro, el cristianismo en cierto modo secularizado de una edad que busca recuperar la fe». Gonzague de Reynold, *Charles Baudelaire*, París, Ginebra, 1920, p. 220. [J 45 a, 4]

De Reynold lleva a cabo un paralelismo esquemático entre el siglo xv y el xix como épocas de decadencia, donde reinan un extremo realismo y un extremo idealismo, junto con la inquietud, el pesimismo y el egoísmo. [J 45 a, 5]

Imitatio Christi I, 20, *De amore solitudinis et silentii*: «*Quid potes alibi videre, quod hic non vides? Ecce caelum et terra et omnia elementa: nam ex istis omnia sunt facta*». [J 45 a, 6]

Mallarmé: en otro tiempo al margen de un libro de Baudelaire: «¿Ese torrente de lágrimas iluminadas por el fuego de bengala del artífice Satán que se mueve detrás?». Stéphane Mallarmé, *Divagations* [Divagaciones], París, 1897, p. 60. [J 45 a, 7]

4 de diciembre de 1847(?) «A partir del día de año nuevo voy a empezar un nuevo oficio... la Novela. Huelga que le demuestre aquí la gravedad, la belleza y el lado infinito de tal arte». Charles Baudelaire, *lettres à sa mère* [Cartas a su madre], París, 1932, p. 26. [J 45 a, 8]

8 de diciembre de 1848: «Otra razón por la que sería feliz si pudiera satisfacer mi demanda es que temo seriamente un movimiento insurreccional, y no hay nada más deplorable que carecer absolutamente de dinero en esos momentos». Ch. B., *Cartas a su madre*, París, 1932, p. 33. [J 45 a, 9]

«Desde el final del Segundo Imperio hasta nuestros días, el movimiento filosófico y la eclosión de *Los flores del mal* son concordantes. Eso es lo que explica el singular destino de una obra cuyas partes esenciales siguen estando rodeadas de sombra, aunque día a día se van viendo mejor». Alfred Capus, *Le Gaulois* [El galo], 1921, cit. en *Fleurs du Mal* [Las flores del mal], París, ed. Crépet, 1931, p. 50. [J 46, 1]

El 27 de marzo de 1852 habla a su madre sobre la «confección de artículos enfermizos hechos deprisa». (Charles Baudelaire,) *Cartas a su madre*, París, 1932, p. 39. [J 46, 2]

27 de marzo de 1852(?) «Engendrar es la única cosa que da a la hembra la inteligencia moral: en cuanto a las mujeres jóvenes sin estado y sin hijos, es sólo coquetería, frialdad y crápula elegancia». *Cartas a su madre*, París, 1932, p. 43. [J 46, 3]

En una carta a su madre, Baudelaire señala como refugio para su trabajo, además del Café, el Gabinete de lectura. [J 46, 4]

* «¿Qué otra cosa puedes ver que no veas aquí? Pues he aquí el cielo y la tierra y todos los elementos: de ellos se han hecho todas las cosas». [N. del T.]

4 de diciembre de 1854(?) «¿Tengo que resignarme a acostarme y a permanecer en la cama por falta de ropa?». *Cartas a su madre*, París, 1932, p. 74 (en la p. 101 pide prestados pañuelos). [J 46, 5]

El 20 de diciembre de 1855 Baudelaire sopesa la idea de pedir una subvención: «Mi nombre no aparecerá nunca en los innobles papeles de un gobierno». *Cartas a su madre*, p. 83. [J 46, 6]

En la carta del 9 de julio de 1857, pasaje problemático sobre *Los flores del mal*: «Por lo demás, espantado yo mismo del honor que iba a inspirar, suprimí una tercera parte en las pruebas». *Cartas a su madre*, p. 110. [J 46, 7]

El spleen de París parece haber tenido provisionalmente, en 1857 (cfr. p. 111 carta del 9 de julio de 1857) el título de *Poemas nocturnos*. [J 46, 8]

Proyecto de ensayo (*Cartas a su madre*, p. 139) sobre Maquiavelo y Condorcet. [J 46, 9]

6 de mayo de 1861(?) «¡Dios mío!, dirás. Deseo creer con todo mi corazón [y cuán sinceramente nadie puede saberlo más que yo] que un ser exterior e invisible se interesa por mi destino; pero ¿cómo hacer para creerlo?». *Cartas a su madre*, p. 173. [J 46, 10]

6 de mayo de 1861(?) «Tengo cuarenta años y no puedo pensar en el colegio más que con dolor, al igual que no puedo olvidar el temor que mi padrastro me inspiraba». *Cartas a su madre*, París, 1932, p. 176. [J 46 a, 1]

El 10 de julio de 1861 sobre la proyectada edición de lujo: «¿Qué madre regalaría a sus hijos *Los flores del mal*? E incluso ¿qué padre?». *Cartas a su madre*, p. 186. [J 46 a, 2]

Sus ojos están exhaustos por el trabajo en el Louvre: «Dos sangrientas bolas de lotería». *Cartas a su madre*, p. 191. [J 46 a, 3]

Sobre *Los miserables*, 11 de agosto de 1862: «Este libro es inmundo y estúpido. A este respecto, he probado que poseo el arte de mentir». *Cartas a su madre*, p. 212. [J 46 a, 4]

3 de junio de 1863(?) Habla de París, «en donde me aburre desde hace algunos meses, como nadie en el mundo se ha aburrido nunca». *Cartas a su madre*, p. 218. [J 46 a, 5]

Final de «El crepúsculo de la tarde»: la musa misma, que se separa del poeta para susurrarle a solas las palabras de la inspiración. [J 46 a, 6]

Baudelaire proyectó una *Refutación del Prefacio de la vida de César de Napoleón III*. [J 46 a, 7]

El 4 de mayo de 1865 Baudelaire le menciona a su madre un artículo «inmensamente largo, en la *Revue germanique*» [*Cartas a su madre*, p. 260]. [J 46 a, 8]

5 de marzo de 1886(?) «Nada me gusta tanto como estar solo. Pero no es posible y parece que la escuela Baudelaire existe». Cartas a su madre, p. 301. [J 46 a, 9]

23 de diciembre de 1865(?) «Si alguna vez pudiera recuperar el vigor y la energía de los que disfruté un día, descargaría mi cólera mediante libros espantosos. Querría poner a toda la raza humana contra mí. En ello veo un disfrute que me consolaría de todo». Cartas a su madre, p. 278. [J 46 a, 10]

«A medida que el hombre avanza en la vida, ... la que se ha convenido en llamar belleza pierde mucha de su importancia... Desde ese momento la belleza ya no será más que la promesa de la felicidad... La belleza será la forma que garantice el máximo de bondad, de fidelidad al juramento, de lealtad en la ejecución del contrato, de sutileza en la comprensión de relaciones.» p. 424 Y más adelante, en relación con «La escuela pagana», de la que esta observación es una nota: «¿Qué medios podía utilizar eficazmente para persuadir a un joven atolondrado de que la irresistible simpatía que yo siento por las mujeres mayores, esos seres que tanto han sufrido a causa de sus amantes, de sus maridos, de sus hijos, y también debido a sus propios errores, no está mezclada con ningún apetito sexual?». Ch. B., Obras completas, II, ed. Le Dantec, pp. 424-425. [J 47, 1]

«Desde hace algún tiempo... me parece que tengo un mal sueño, que ruedo a través del vacío y que una masa de ídolos de madera, de hierro, de oro y de plata caen conmigo, me persiguen en mi caída, me golpean y me destrozan la cabeza y los riñones.» Ch. B., Obras completas, II, pp. 420-421 («La escuela pagana»); cfr. la anécdota de Baudelaire y el ídolo mexicano. [J 47, 2]

Hacia el final del Segundo Imperio, cuando el régimen disminuye su presión, la teoría de el arte por el arte pierde prestigio. [J 47, 3]

De su trabajo sobre Guys se concluye que nada le fascinaba más a Baudelaire en este artista que su tratamiento de los últimos planos, apenas distintos de los de un decorado teatral. Pero dado que estas imágenes, a diferencia de los decorados escénicos, han de ser vistas de cerca, la magia de la lejanía se devalúa ante el espectador, sin que éste deje de calcularla. La mirada que Baudelaire, aquí y en otros lugares, dirige a la lejanía, la ha caracterizado él mismo en el trabajo sobre Guys. Baudelaire capta la expresión de la prostituta oriental: «Dirige la mirada hacia el horizonte, como un animal de presa; el mismo extravío, la misma distracción indolente, y también, a veces, la misma concentración». Ch. B., Obras, II, p. 359. [J 47, 4]

Baudelaire mismo habla en «El heautontimoroumenos» de su voz chillona. [J 47, 5]

Hay que conceder un valor fundamental al esfuerzo de Baudelaire por hacerse con aquella mirada en la que se ha extinguido la magia de la lejanía (cfr. «El amor de mentira»). A este respecto, mi definición del aura como lejanía de aquella mirada que se despierta en lo mirado. [J 47, 6]

La mirada en la que se ha extinguido la magia de la lejanía: «Hunde tus ojos en los ojos fijos | De las Sálises o de las Nixas». «La avisadora». [J 47 a, 1]

«El fin del mundo» pertenece a los Poemas en prosa proyectados y no escritos. Podría aludir a su temática el siguiente pasaje de los Cohetes, XXII: «El mundo se va a acabar. La única razón por la que podría durar es que existe. Pero qué débil es esta razón, comparada con cuantas anuncian lo contrario, especialmente con ésta: ¿para qué habría de seguir existiendo el mundo bajo el cielo? Pues, suponiendo que continuara existiendo materialmente, ¿sería ésta una existencia digna de tal nombre y del Diccionario histórico? En cuanto a mí, que a veces siento en mi persona el ridículo del profeta, sé que nunca encontraré en él la caridad de un médico. Perdido en este mundo vil, avasallado por las masas, soy como un hombre cornado cuya mirada sólo ve hacia atrás, en los años profundos, desengaño y amargura, y hacia delante, una tormenta en la que nada nuevo hay contenido... Creo que he ido a la deriva... Sin embargo, dejaré estas páginas, porque quiero fechar mi cólera». Ch. B., Obras, II, pp. 639, 641-642. Para la última palabra, el manuscrito ofrece la variante «misteza». [J 47 a, 2]

La pieza «El mundo se va a acabar» [Cohetes, XXII] contiene, entretejida con la ensoñación apocalíptica, una crítica llena de terrible amargura contra la sociedad del Segundo Imperio. (Evoca quizá una y otra vez la idea de Nietzsche del «último hombre».) Esta crítica presenta en parte rasgos proféticos. Se dice de la sociedad venidera: «Nada de las ensoñaciones sangui-narias, sacrílegas o antinaturales de los utopistas podrá compararse a sus resultados positivos... los gobernantes, para mantenerse y crear un imagen de orden, se verán forzados a recurrir a medios que harían estremecerse a nuestra humanidad actual, tan endurecida no obstante... La justicia, si es que en esa época afortunada puede todavía existir una justicia, prohibirá a los ciudadanos que no sepan hacer fortuna... Tal vez esos tiempos estén cerca; quién sabe si no habrán llegado ya, y si la hipertrofia de nuestra naturaleza no será el único obstáculo que nos impida apreciar el medio en el que respiramos». Ch. B., Obras, II, pp. 640-641. [J 47 a, 3]

«En suma, ante la historia y ante el pueblo francés, la gran gloria de Napoleón III habrá sido demostrar que el primero que llega puede, apoderándose del telégrafo y de la Imprenta nacional, gobernar una gran nación. Son imbéciles aquellas que creen que semejantes cosas pueden ocurrir sin el permiso del pueblo.» Ch. B., Obras, II, p. 655 [Mi corazón al desnudo, XIV]. [J 48, 1]

«Sentimiento de soledad, desde mi infancia. A pesar de la familia, y rodeado de amigos, sobre todo; sentimiento de un destino eternamente solitario.» Ch. B., Obras, II, p. 645 [Mi corazón al desnudo]. [J 48, 2]

«La verdad, con ser múltiple, no es doble.» Ch. B., Obras, II, p. 63; Salón de 1846, A los burgueses. [J 48, 3]

«La alegoría es uno de los géneros más bellos del arte.» Ch. B., Obras, II, p. 30. Salón de 1845. [J 48, 4]

«La voluntad tiene que ser una facultad hermosa y siempre fructífera para que baste para dar carácter... a obras... de segundo orden... El espectador disfruta del esfuerzo y el ojo bebe el sudor» Ch. B., Obras, II, Salón de 1845, (p. 26). [J 48, 5]

«La idea del progreso. Ese fatal oscuro, invención del filosofismo actual, patentado sin la garantía de la naturaleza o de la Divinidad, ese fatal moderno arroja nieblas sobre todos los objetos del conocimiento; la libertad se desvanece, el castigo desaparece.» Ch. B., Obras, II, p. 148. Exposición universal de 1855. [J 48, 6]

«La estupidez es a menudo adorno de la belleza; es ella la que da a los ojos esa limpidez apogada de los estanques oscuros y esa calma ocelosa de los mares tropicales.» Ch. B., Obras, II, p. 622 [Selección de máximas consoladoras sobre el amor]. [J 48, 7]

«Regla sumaria y general: en el amor, cuidado con la luna y las estrellas, cuidado con la Venus de Milo.» Ch. B., Obras, II, p. 624 [Selección de máximas consoladoras sobre el amor]. [J 48, 8]

Baudelaire nunca cesó de insistir en el contenido. Su época le prohibió formularlo de modo que su posición ante la sociedad fuera directamente comprensible. Antes bien, cuando quiso hacerlo accesible —en los artículos sobre Dupont—, fracasó tanto como en los ensayos teóricos, que orientó hacia el cristianismo. Con todo, la formulación que en este último caso acierta a ofrecer: «¿Cuánto dan por una lira en el Monte de Piedad?» expresa con singular acierto su insistencia en un arte que se pueda acreditar ante la sociedad. La cita de Ch. B., Obras, II, p. 422. «La escuela pagana». [J 48, 9]

Sobre la alegoría: «¿Qué esperáis del cielo o de la necesidad del público? ¿Una fortuna suficiente para levantar en vuestras buhardillas altores a Priapo y a Baco?... Comprendo el furor de los iconoclastas y de los musulmanes contra las imágenes. Apruebo todos los remordimientos de San Agustín sobre el placer demasiado grande para los ojos». Ch. B., Obras, II, pp. 422 y 423 [«La escuela pagana»]. [J 48 a, 1]

A la imagen fisonómica de Baudelaire pertenece esa imposición del gesto de poeta, a costa de los signos distintivos de la profesión de escritor. Actúa así como la prostituta, que impone su fisonomía de objeto sexual o de «amante» para ocultar sus prácticas profesionales. [J 48 a, 2]

Si los poemas de los despojos, según la grandiosa imagen de Proust, son las crestas de espuma en el mar de la poesía baudelaireana, los de los Cuadros parisienses son su puerto de abrigo. En concreto, apenas se encuentra en estos poemas alguna resonancia de los disturbios revolucionarios que se abatieron sobre París. Recuerdan en esto a la poesía de Heym cuarenta años más tarde, para quien los hechos correspondientes han pasado a la conciencia, y *La Marsellesa*, por consiguiente, ha pasado a estar bajo tierra; los últimos dos tercetos del soneto «Berlín III», que describe la puesta de sol en el Berlín invernal, dicen:

«Tumbas de pobres se alzan, piedra a piedra,
Mientras miran los muertos el ocaso
Desde dentro. Roja bebida añeja.

Sentados tejen del muro a lo largo
Gorras de hollín para las sienes yertas,
A la Marsellesa, al antiguo canto».

Georg Heym, *Dichtungen* [Poesías], Múnich, 1922, p. 11. [J 48 a, 3]

Un verso decisivo para la comparación con Blanqui: «Cuando la tierra se ha convertido en un calabozo húmedo». *Spleen* IV. [J 48 a, 4]

La idea de la detención de la naturaleza como refugio a una fantasía llena de presagios quizá se le presente a Georg Heym inmediatamente antes de la guerra en imágenes que no pudo captar aún el *spleen* de Baudelaire:

«Los mares se detienen. De las olas
Cuelgan, pudriéndose, las naves todas».

Georg Heym, *Poesías*, Múnich, 1922, p. 73 («*Umbra vitae*»). [J 48 a, 5]

Constituiría un gran error ver en las posiciones de Baudelaire sobre teoría del arte posteriores a 1852, que tanto se distinguen de las de 1848, el resultado de un desarrollo. (Hay pocos artistas cuya producción testimonie menos desarrollo que la de Baudelaire.) Estas posiciones se ocupan de extremos teóricos cuya mediación dialéctica es proporcionada por la obra de Baudelaire, sin que tenga que estar del todo presente a su reflexión. Consiste en su carácter destructivo, purificador. Este arte es útil en la medida en que es destructivo. Su inquina destructora se dirige no poco contra el concepto fetichista del arte. Es así como sirve al arte «puro», en el sentido de purificado. [J 49, 1]

Los primeros poemas de *Las flores del mal* están dedicados en conjunto a la figura del poeta. Ellos evidencian, precisamente en la medida en que el poeta invoca un cargo y un cometido, que la sociedad ya no tiene ningún cargo semejante que conferir. [J 49, 2]

Analizar la aparición del «yo» en los poemas de Baudelaire daría quizá como resultado un(a) posible clasificación por grupos. En los cinco primeros poemas de *Las flores del mal* se encuentra únicamente una sola vez. Tampoco luego son raros los poemas en los que falta el yo. Resulta más esencial —y al mismo tiempo más adecuado— comprobar cómo en otros, p. ej. en «Reversibilidad» o en «Armoria de la tarde», se lo mantiene en segundo plano. [J 49, 3]

«La bella Dorotea» debe rescatar a su hermana de once años.

[J 49, 4]

«Le aseguro que ahora los segundos aparecen acentuados de una manera fuerte y solemne, y cada uno, al brutar del péndulo, dice: -"Yo soy la Vida, la insuperable, la implacable Vida!"» Ch. B., Obras, I, p. 411 («La habitación doble»).

[J 49, 5]

De «Algunas palabras de introducción» al Salón de 1845: «Y en primer lugar, a propósito de esa impertinente denominación: el burgués, declaramos que no compartimos en absoluto los prejuicios de nuestros grandes colegas artísticos que se han afanado desde hace años en lanzar un anatema sobre ese ser inofensivo... Y en suma, hay tanto burgués entre los artistas que, en definitiva, más vale suprimir una palabra que no caracteriza ningún vicio particular de costar». Obras, II, pp. 15-16. La misma tendencia en el prólogo A los burgueses del Salón de 1846.

[J 49, 6]

La figura de la lesbiana pertenece a los prototipos heroicos de Baudelaire. [El mismo lo expresa en el lenguaje de su satanismo. Pero también sigue siendo comprensible en un lenguaje ametafísico, crítico.] El siglo diecinueve empezó a introducir sin remisiones a la mujer en el proceso de la producción mercantil. Los teóricos estaban de acuerdo en que su feminidad específica quedaría con ello amenazada; con el paso del tiempo, parecerían sin duda rasgos masculinos en la mujer. Baudelaire ve positivamente estos rasgos. Al mismo tiempo, sin embargo, quiere disputárselos al dominio económico. Es así como llega a darle un acento puramente sexual a esta tendencia del desarrollo de la mujer. El prototipo de la lesbiana expresa la ambigua posición de la «modernidad» frente al desarrollo técnico. (Lo que no podía perdonar a George Sand era haber profanado esta imagen, cuyos rasgos ella misma poseía, con su mentalidad humanitaria. Baudelaire decía que era peor que Sade.)

[J 49 a, 1]

El concepto de aportación original no era en tiempo de Baudelaire tan corriente y decisivo como lo es hoy. Baudelaire entregó a menudo sus poemas para que fueran publicados en dos o tres editoriales, sin que nadie se molestara por ello. Sólo encontró dificultades, hacia el final de su vida, con los Pequeños poemas en prosa.

[J 49 a, 2]

Desde los diecisiete años, Baudelaire llevó la vida de un (¿)literato(?). No se puede decir que se haya considerado nunca un «intelectual» o que se haya implicado en «lo intelectual». Todavía no se había inventado la marca registrada para la producción artística. (Por lo demás, le vino bien aquí su imperiosa necesidad de distinguirse y separarse.) Está en contra de la difamación del burgués, en cuyo nombre surgió una solidaridad entre artistas y literatos que le resulta sospechosa. Así en el Museo clásico del Bazar Bonne Nouvelle (Obras, II, p. 61): «El burgués que tiene pocas nociones científicas va donde le empuja la gran voz del artista burgués. Si suprimiéramos a éste, el tendero aclamaría triunfalmente a E. Delacroix. El tendero es algo grande, ¡un hombre divino que hay que respetar, homo bonae voluntatis!». Más extensamente un año antes, en el prólogo al Salón de 1845.

[J 49 a, 3]

La idiosincrasia excéntrica de Baudelaire era una máscara bajo la que buscaba ocultar, se puede decir que por vergüenza, la necesidad sobreindividual de su forma de vida, y hasta cierto punto también de su biografía.

[J 50, 1]

Interrumpir el curso del mundo: ése fue el deseo más profundo de Baudelaire. El deseo de Josué. [No tanto el de los profetas, pues no pensaba en una inversión.] De este deseo surgió su actividad violenta, su impaciencia y su cólera; de él surgieron también los intentos siempre renovados de herir al mundo en el corazón [o de cantar(le) hasta dormir(lo)]. Por este deseo acompañó a la muerte en sus trabajos, dándole su aliento.

[J 50, 2]

Sobre la «Armonía de la tarde» y otros poemas del ciclo: Baudelaire observa en Poe «repeticiones del mismo verso o de varios versos, recurrencia obstinada de frases que simulan las obsesiones de la melancolía o de la idea fija». Nuevos apuntes sobre Edgar Poe [Nuevas historias extraordinarias, París, (1886), p. 22]. [Detención]

[J 50, 3]

«- ¡Ah!, ¡Señor!, ¡dame la fuerza y el valor para contemplar sin asco mi corazón y mi cuerpo!»
Al respecto: «El Dandi debe aspirar a ser sublime, sin interrupción. Debe vivir y dormir ante un espejo». Obras, II, p. 643 [Mi corazón al desnudo, V]. El verso de «Un viaje a Citera».

[J 50, 4]

El final de «La destrucción» ([1855, la voluptuosidad]) presenta la imagen de la inquietud petrificada («Era como un escudo de medusa / imagen de inquietud petrificada.» Gottfried Keller, *Verlorenes Recht, verlorenes Glück* [Perdido derecho, pérdida fortuna].)

[J 50, 5]

Sobre «El viaje», estrofa inicial: el sueño de la lejanía pertenece a la infancia. El viajero ha visto lo alejado, pero ha perdido la fe en la lejanía.

[J 50, 6]

Baudelaire: el melancólico que remite su estrella a la lejanía. Pero no ha ido en pos de ella. Sus imágenes [en sus poemas] aparecen únicamente como islas que emergen del mar del pasado más remoto o de la niebla parisina. Pocas veces falta en ellas la negra. Y su cuerpo ultrajado es la figura en la que esta lejanía se postra a los pies de lo que estaba cerca de Baudelaire: el París del Segundo Imperio.

[J 50, 7]

El ojo vídrioso es el fenómeno originario del brillo que se apaga.

[J 50, 8]

«Las viejecitas»: «Ojos... / Que relucen como esos hoyos en donde el agua duerme por la noche».

[J 50, 9]

La cólera de Baudelaire es parte de su temperamento destructivo. Se está más cerca de lo cierto cuando en estos ataques se reconoce también un extraño seccionamiento del tiempo.

[J 50 a, 1]

En sus mejores pasajes, Baudelaire muestra a veces crudeza, pero nunca afectación. En estos pasajes, su forma de hablar se separa en tan escasa medida de su experiencia, como el gesto de un buen prelado de su persona. [J 50 a, 2]

El concepto de alegoría, aunque su contorno ya se había difuminado, no tenía en el primer tercio del siglo diecinueve ese aire extraño que hoy posee. Charles Magnin, en su crítica de las *Poesías de Joseph Delorme* en el *Globe* de 11 de abril de 1892, agrupa a Victor Hugo y a Sainte-Beuve con estas palabras: «los dos se sirven casi continuamente de figuras, alegorías, símbolos». *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* [Vida, poesías y pensamientos de Joseph Delorme], I, París, 1863, p. 295. [J 50 a, 3]

Una comparación entre Baudelaire y Sainte-Beuve sólo puede tener lugar dentro de los estrechos límites de los motivos y de la factura poética. Pues Sainte-Beuve era un autor llano y apacible. Con razón escribe Charles Magnin en el *Globe* de 11 de abril de 1892: «Por mucho que su alma se agite, en cuanto se calma, un fondo de bondad natural reaparece en la superficie». (Lo decisivo no es aquí la bondad, sino la superficialidad) «De ahí procede sin duda la indulgencia y la simpatía que nos inspira.» *Vida, poesías y pensamientos de Joseph Delorme*, I, París, 1863, p. 294. [J 50 a, 4]

Penoso soneto de Sainte-Beuve [Les consolations [Las consolaciones], París, 1863, pp. 262-263]: «Amo el París de los bellos ocasos de otoño», con los versos finales: «Y me voy mezclando en mi pensamiento | Con París [toca la de bellos ocasos]». [J 50 a, 5]

Charles Magnin en su crítica a las *Poesías de Joseph Delorme* en el *Globe* de 11 de abril de 1892: «Sin duda el alejandrino con cesura móvil pide una rima más severa». *Vida, poesías y pensamientos de Joseph Delorme*, I, París, 1863, p. 298. [J 50 a, 6]

Idea del poeta en *Joseph Delorme*: «La idea de asociarse con los seres elegidos que cantan aquí abajo sus penas, y de gemir con armonía como ellos, le sonrió en el fondo de su miseria y lo animó un poco». *Vida, poesías y pensamientos de Joseph Delorme*, I, París, 1863, p. 16. El libro lo encabeza una cita de Obermann; la influencia que Obermann pudo haber tenido sobre Baudelaire queda bien delimitada por esta circunstancia. [J 51, 1]

Sainte-Beuve, constata Charles Magnin a medias entre el reconocimiento y la limitación, «se complace en una cierta crudeza de expresión, y se abandona... a una especie de falta de pudor lingüística... la palabra más áspera, aunque sea chocante, es casi siempre la que él prefiere». *Globe*, 11 de abril de 1829; cit. en *Vida, poesías y pensamientos de Joseph Delorme*, I, París, 1863, p. 296. En relación con esto [p. 297], Magnin le reprocha al poeta haber presentado a la muchacha del poema «Mi musa» como tísica: «le

habríamos podido conceder al poeta que nos mostrara su Musa pobre, triste, mal vestida; [pero enferma del pulmón]. La negra tísica de Baudelaire. Una idea de las innovaciones de Sainte-Beuve la dan versos como «al lado se abre un barranco; | Una muchacha lava allí siempre la ropa». («Mi musa», I, p. 93), o de una fantasía de suicidio «algunos lugareños |... | Mezclando bromas y cuentos vulgares, | Hablarán largo rato sobre mis restos ennegrecidos, | Y los acarrearán finalmente al cementerio». («Lo profundo del valle», I, p. 114.) [J 51, 2]

Caracterización de su poesía por Sainte-Beuve: «He procurado... ser original a mi manera, humilde y burguesamente... llamando a las cosas de la vida privada por su nombre, aunque prefiriendo la choza al gabinete». *Vida, poesías y pensamientos de Joseph Delorme*, I, París, 1863, p. 170 [Pensamientos, XIX]. [J 51, 3]

Estándar de sensibilidad en Sainte-Beuve: «Desde que nuestros poetas... en lugar de decir un bosque romántico, un lago melancólico... dicen un bosque verde y un lago azul, la alarma se ha extendido entre los discípulos de Madame de Staël y por la escuela genovesa; y ya se clama contra la invasión de un nuevo materialismo... Se teme sobre todo a la monotonía, y parece demasiado fácil y demasiado simple decir que las hojas son verdes y el mar azul. En eso tal vez se equivoquen los adversarios de lo pintoresco. Las hojas, en efecto, no son siempre verdes, el mar no es siempre azul; o más bien no hay en la naturaleza... ni verde, ni azul, ni rojo propiamente dicho: los colores naturales de las cosas son colores sin nombre... Lo pintoresco no es una caja de colores que se vacíe». (Sainte-Beuve, *Vida, poesías y pensamientos de Joseph Delorme*, París, 1863), pp. 166-167. *Pensamientos*, XVI. [J 51, 4]

«El alejandrino... se parece bastante a un par de pinzas pequeñas, brillantes y doradas pero rectas y rígidas: no pueden huir en los recovecos. Nuestros versos modernos están un poco cortados y articulados al modo de los insectos, pero, al igual que ellos, tienen alas». *Vida, poesías y pensamientos de Joseph Delorme*, I, París, 1863, p. 161 [Pensamientos, IX]. [J 51 a, 1]

La sección VI de los *Pensamientos de Joseph Delorme* reúne una serie de ejemplos, incluyendo antecesores del alejandrino moderno por Rotrou y Chénier, Lamartine, Hugo y Vigny; reconoce que es común a todos ellos: lo lleno, lo ancho y lo copioso. Modelo del verso de Rotrou: «Yo mismo los he visto, [a los cristianos] de rostro sereno, | Alzar cantos al cielo en toros de bronce» [p. 154]. [J 51 a, 2]

«La poesía de André Chénier... es, en cierta modo, el paisaje del que Lamartine ha hecho el cielo.» *Pensamientos*, VIII; *Delorme*, I, pp. 159-160. [J 51 a, 3]

En el prólogo de febrero de 1829, Sainte-Beuve confiere a las poesías del *Joseph Delorme* un índice social más o menos exacto. Concede importancia a su procedencia de buena familia y más aún a su pobreza y a las humillaciones que ésta le hizo pasar. [J 51 a, 4]

Lo que pretendo es mostrar cómo Baudelaire está encajado en el siglo diecinueve. La huella que allí dejó debe aparecer tan clara e inmaculada como la de una piedra que, tras haber estado decenios enteros en un sitio, un buen día echamos a rodar. [J 51 a, 5]

La extraordinaria importancia de Baudelaire radica en que fue quien primero y con más firmeza se hizo cargo, en el doble sentido de la palabra, del hombre alienado de sí mismo: reconociéndolo y blindándolo contra el mundo cosificado. [J 51 a, 6]

Para Baudelaire, nada hay en su siglo que se acerque más a la tarea del antiguo héroe, que darle forma a la modernidad. [J 51 a, 7]

En el Salón de 1846 (Obras, II, p. 134), Baudelaire ha descrito su propia clase tal como es tras su aspecto externo. Esta descripción evidencia que el heroísmo está en el que describe, de ninguna manera en su tema. El heroísmo de la vida moderna representa un engaño, o si se quiere un eufemismo. La idea de la muerte, de la que nunca se libró Baudelaire, es el molde que se le prepara a un saber que no fue el suyo. Su concepto de modernidad heroica era ante todo esto: una enorme provocación. Analogía con Daumier. [J 52, 1]

El gesto más verdadero de Baudelaire no es en último término el del Hércules en reposo, sino el del mimo sin maquillaje. Este gesto se vuelve a encontrar en las irregularidades de su métrica, que para algunos son lo más precioso de su *ars poetica*. [J 52, 2]

15 de enero de 1866, sobre *El spleen de París*: «En fin, tengo la esperanza de poder mostrar, uno de estos días, a un nuevo Joseph Delorme colgando su pensamiento rapsódico de cada accidente de su *Itinerie*». Ch(arles) B(audelaire), *Cartas*, París, 1915, p. 493. [J 52, 3]

15 de enero de 1866, a Sainte-Beuve: «En ciertos lugares de Joseph Delorme, encuentro demasiadas laúdes, líras, arpas y jehovás. Eso desentona en los poemas parisinos. Por lo demás, usted ha venido para destruir todo eso». Ch. B., *Cartas*, París, 1915, p. 495. [J 52, 4]

Una imagen que Baudelaire emplea en la carta a Armand Fraisse del 19 de febrero de 1860 para explicar su teoría del poema breve, en especial del soneto, sirve mejor que cualquier otra descripción para indicar el modo en que aparece el cielo en Meryon: «¿Se ha dado cuenta de que un trozo de cielo visto a través de un triángulo, o entre dos chimeneas, o dos peñascos, o a través de unos arcos, nos da una idea más profunda del infinito que el gran panorama que se ve desde lo alto de una montaña?». Ch. B., *Cartas*, París, 1915, pp. 238-239. [J 52, 5]

A propósito de Pinelli en *Algunos caricaturistas extranjeros*: «Me gustaría que se creara un neologismo, que se fabricara una palabra destinada a desacreditar esa especie de vulgaridad, la

vigilancia en el aspecto y en la conducta que se va introduciendo tanto en la vida de los artistas como en sus obras». Ch. B., *Obras*, II, p. 211. [J 52, 6]

No siempre emplea Baudelaire el concepto de alegoría con total seguridad: «esa... alegoría de la araña que ha tejido su tela entre la caña y el brazo del pescador al que la impaciencia nunca hace temblar». Ch. B., *Obras*, II, p. 204 (*Algunos caricaturistas extranjeros*). [J 52 a, 1]

Contra el dicho «el genio se impone», Ch. B., *Obras*, II, p. 203 (*Algunos caricaturistas extranjeros*). [J 52 a, 2]

Sobre Gavarni: «Como todos los hombres de letras, hombre de letras él mismo, está ligeramente teñido de corrupción». Ch. B., *Obras*, II, p. 199 (*Algunos caricaturistas franceses*). [J 52 a, 3]

En *Algunos caricaturistas franceses*, acerca de un grabado sobre la epidemia de cólera, de Daumier: «El cielo parisino, fiel a su costumbre irónica en los grandes catástrofes y en las grandes revueltas políticas, es realmente espléndido: blanco, incandescente de ardor... la plaza está desierta y ardiente, más desolada que una plaza populosa a la que un malin haya dejado vacía». Ch. B., *Obras*, II, p. 193. [J 52 a, 4]

En el *Globe* del 15 de marzo de 1830, Duvergier de Hauranne dice a propósito de las consolaciones: «No es seguro que el Pausipo inspirara a M. Sainte-Beuve tan bien como su bulvar d'Enfer». ([Cit. en Sainte-Beuve, *Las consolaciones*, París, 1863], p. 114.) [J 52 a, 5]

Crítica de Farcy, un luchador de la revolución de julio caído poco después de redactar estas líneas, al *Joseph Delorme* y a *Las consolaciones*: «El libertinaje es poético cuando es un arrebatado del principio apasionado en nosotros, cuando es filosofía audaz, pero no cuando es sólo un extravío furtivo, una confesión vergonzosa. Ese estado... le sienta... mal al poeta, que siempre debe andar sencillo y con la frente alta, y a quien le son necesarios el entusiasmo o las amarguras profundas de la pasión». Del manuscrito publicado por J. A. Sainte-Beuve, *Las consolaciones. Pensamientos de agosto*, París, 1863, p. 125. [J 52 a, 6]

De la crítica de Farcy publicada por Sainte-Beuve: «La muchedumbre le resulta insupportable, pero los espacios amplios también le agobian, lo cual es menos poético. No ha tenido bastante orgullo y amplitud para dominar toda esta naturaleza, para escucharla, comprenderla y traducirla en sus grandes espectáculos». «Tenía razón», añade Sainte-Beuve a esta crítica (p. 126). J. A. Sainte-Beuve, *Las consolaciones. Pensamientos de agosto* [*Poesías de Sainte-Beuve*, segunda parte], París, 1863, p. 125. [J 52 a, 7]

La obra de Baudelaire quizá no haya ganado solamente importancia literaria, sino también moral, por el hecho de que no dejó ninguna novela. [J 52 a, 8]

Las facultades del alma, tal como aparecen en Baudelaire, son «recordatorio» de los hombres, de modo semejante a como las alegorías medievales son recordatorio de los dioses. «Baudelaire, escribió una vez Claudel, se centra

en la única experiencia interior que aún le era dada al hombre del siglo diecinueve, a saber, el arrepentimiento. Esto es ver las cosas demasiado rosas. De entre las experiencias interiores, el arrepentimiento estaba tan muerto como otras experiencias, antes canonizadas. El Remordimiento sólo es para Baudelaire un recordatorio, como el Arrepentimiento, la Virtud, la Esperanza e incluso la Angustia, que fueron sorprendidas en el instante en que cedían su puesto al lúgubre Desinterés. [J 53, 1]

Cuando Baudelaire se entregó, después de 1850, a la tesis de *el arte por el arte*, renunció por escrito a lo que había renunciado ya soberanamente desde el momento en que hizo de la alegoría el armazón de su poesía: renunció a instituir el arte como categoría de la totalidad de la existencia. [J 53, 2]

El contemplativo, cuya mirada estremecida recae sobre el fragmento que sostiene su mano, se convierte en alegórico. [J 53, 3]

Si tenemos en cuenta hasta qué punto Baudelaire, como poeta, respetó sus propias posiciones, sus propias intuiciones, sus propios tabúes, y con cuánta exactitud, por otra parte, se hallaban delimitadas las tareas de su trabajo poético, emerge en él un rasgo heroico. No hay un libro de poemas en el que el poeta aparezca en cuanto tal más libre de vanidad, y a la vez con más poderío, que en el de Baudelaire. Aquí hay que encontrar uno de los motivos por los que tanto se le ha comparado con Dante. [J 53, 4]

Lo que con tanta exclusividad cautivó a Baudelaire de la literatura latina tardía, sobre todo de Lucano, podría ser el uso que esta literatura hizo de los nombres de los dioses, preparando con ello el uso alegórico. De esto trata Usener. [J 53, 5]

La atrocidad en Lucano: la bruja tesalia Erice. Mutilación de los muertos (*Bellum civile*, V, 507-569), la mutilación de la cabeza de Pompeyo (VIII, 663-691), la Medusa (IX, 624-653). [J 53, 6]

lo puesto de sol romántico - el paisaje como alegoría. [J 53, 7]

La Antigüedad y el cristianismo fijan el armazón histórico de la intuición alegórica; constituyen los persistentes rudimentos de la primera experiencia alegórica: la altomedieval. El origen de la visión alegórica se encuentra en la confrontación entre la *physis* cargada de culpa que instituyó el cristianismo, y una *natura deorum* más pura, encarnada en el Panteón. Al cobrar nueva vida lo pagano con el Renacimiento y lo cristiano con la Contrarreforma, la alegoría, en cuanto forma de su confrontación, tuvo también que renovarse. (Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [Origen del drama barroco alemán], Berlín, 1928, p. 226.) En el caso de Baudelaire, nos acercamos más a las cosas si invertimos la formulación. La experiencia alegórica es en él primaria; se puede decir que sólo asimiló de la experien-

cia de la Antigüedad y de la del cristianismo lo imprescindible para poner por obra en su poesía esa experiencia primaria, que contaba con un sustrato *sui generis*. [J 53 a, 1]

La pasión por los barcos o por el juguete móvil quizá sólo sea en Baudelaire una expresión más del mal concepto en que tenía el mundo de lo orgánico. Resulta aquí evidente una inspiración sádica. [J 53 a, 2]

«Todos los descreídos de melodrama, los malditos, los condenados, los fatalmente marcados con un rictus que les recorre toda la cara, forman parte de la ortodoxia pura de la risa... La risa es satánica y es, por tanto, profundamente humano.» Ch. B., *Obras*, II, p. 171 [De la esencia de la risa]. [J 53 a, 3]

Es un *shock* que saca al ensimismado de las profundidades en las que se encuentra. Las leyendas medievales califican la típica vivencia de *shock* de quien queriendo algo más que la sabiduría humana llega a la magia, como la «risa sarcástica del infierno». En ella... queda superada la mudéz de la materia. Precisamente gracias a la risa, y bajo un disfraz sumamente excéntrico, la materia se empapa de espíritu con exuberancia. Y tan espiritual se vuelve, que llega a sobrepasar con mucho al lenguaje. Aspira a elevarse, y termina en risa estridente. (Origen, p. 227.) Esta risa estridente fue propia de Baudelaire, pero no sólo eso, sino que le persiguió, dándole mucho que pensar. [J 53 a, 4]

La risa es una articulación destrozada. [J 54, 1]

Sobre la fugacidad de las imágenes y la teoría de la sorpresa, que Baudelaire compartía con Poe: «Las alegorías envejecen porque lo provocador forma parte de su esencia». La serie de publicaciones alegóricas en el Barroco representa una especie de fuga de imágenes. [J 54, 2]

Sobre la inquietud petrificada y la fuga de imágenes: «Este mismo movimiento es peculiar de la lírica barroca. En sus poesías no se da "un movimiento progresivo, sino que aumentan de volumen desde dentro". Para contrarrestar la tendencia al ensimismamiento, la alegoría se ve obligada a desplegarse de modo siempre nuevo y sorprendente». Origen, p. 182 (cita de Fritz Strich). [J 54, 3]

Cuando se ha determinado metafísicamente el terreno de la alegoría según su naturaleza triplemente ilusoria, como «ilusión de libertad (en la exploración de lo prohibido)... ilusión de la independencia (al separarse de la comunidad de los devotos)... ilusión de lo infinito (en el abismo vacío del mal)». (Origen, p. 230), nada resulta más fácil que incorporar a este ámbito grupos enteros de poemas de Baudelaire: el primer grupo puede ser el ciclo de *Las flores del mal*; el segundo, el ciclo de *Rebelión*; el tercero se podría formar fácilmente a partir de *Spleen e ideal*. [J 54, 4]

En el Barroco, la imagen de la inquietud petrificada es «la desconsolada confusión del Gólgota, reconocible como esquema de las figuras alegóricas en mil grabados y descripciones de la época». (*Origen*, p. 232.) [J 54, 5]

El grado de impaciencia de Baudelaire se puede deducir de aquel verso del «Soneto de otoño»: «Mi alma, a la que todo hiere, | excepto el candor del antiguo animal». [J 54, 6]

Las vivencias vaciadas, privadas de su sustancia: «En fin, nosotros... | Nosotros, sacerdote orgulloso de la lira, |... | ¡Hemos bebido sin sed y comido sin hambre!». «El examen de medianoche». [J 54, 7]

A la luz de la contemplación alegórica, el arte aparece en realidad austero y riguroso:

«Para hacer al juez propicio,
Cuando de la estricta justicia
Aparezca el terrible día,

Habrà que mostrarle graneros
Llenos de cosecha, y flores
Cuyas formas y colores
Ganen el voto de los Ángeles».

«El rescate». Compárese con «El esqueleto labrador». [J 54, 8]

Sobre el extraño seccionamiento del tiempo, la estrofa final de «La avisadora»:

«Cualquier cosa que planea o espere,
El hombre no vive un momento
Sin sufrir la advertencia
De la insostenible Vibora».

Compárense «El reloj» y «Sueño parisino». [J 54 a, 1]

Sobre la risa:

«Las risas inquietantes que llenan esa cárcel
Orientan su razón hacia lo extraño y absurdo».

«Sobre El Toso en la cárcel».
«Su risa no es la mueca
De Melmoth o de Meliso
Bajo la antorcha de Alecto
Que los quema, pero que nos hiela».

«Versos para el retrato de M. Honoré Daumier». [J 54 a, 2]

La risa sarcástica desde las nubes en «La Beatriz»:

«¡No soy un falso acorde
En la divina sinfonía,
Por culpa de la vozaz ironía
Que me sacude y que me muere!».

«El heautontimoroumenos». [J 54 a, 3]

«la belleza»: da la rigidez. Pero no la inquietud, sobre la que recae la mirada del alegórico. [J 54 a, 4]

Sobre el fetiche:

«Sus ojos brutidos están hechos de minerales fascinantes,
Y en esta naturaleza extraña y simbólica
Donde el ángel inviolado se mezcla con la antigua esfinge,

Donde todo es oro, acero, luz y diamantes,
Resplandece por siempre, como un astro inútil,
La fría majestad de la mujer estéril.

«Con sus ropas ondulantes...» [J 54 a, 5]

«¡Mucho tiempo!, ¡siempre!, mi mano en tu espesa melena
Sembrará el rubí, la perla y el zafiro,
¡Para que a mi deseo no seas nunca sorda!»

«La cabellera». [J 54 a, 6]

Yendo al encuentro de la negra tísica en la capital, Baudelaire captó un aspecto mucho más verdadero del imperio colonial francés que Dumas al embarcarse para Túnez por encargo de Salvandy. [J 54 a, 7]

Sociedad del Segundo Imperio:

«El verdugo que ríe, el mártir que solloza;
La fiesta que la sangre sazona y perfuma;
El veneno del poder que excita al déspota,
Y el pueblo enamorado del látigo que embrutece».

«El viaje». [J 55, 1]

Las nubes: «El viaje», IV, 3. [J 55, 2]

Motivo otoñal: «El enemigo», «El imprevisto», «Semper eadem». [J 55, 3]

Satanás en las «Letanías»: «gran rey de lo subterráneo».
«Tu lúcida mirada ve el profundo arsenal
Donde yace enterrado el metal que buscamos» [J 55, 4]

La teoría del subhombre de Granier de Cassagnac a propósito de «Abel y Cain». [J 55, 5]

Sobre la determinación cristiana de la alegoría: en *Rebelión* no hay sitio para ella. [J 55, 6]

Sobre la alegoría: «El amor y el cráneo», «Vieja viñeta», «Alegoría», «Un grabado fantástico». [J 55, 7]

«-El cielo era encantador y el mar estaba en calma;
Mas entonces todo se volvió para mí negro y sangre,
En aquella alegoría, cual pesado sudario,
Mi corazón quedó amortajado».

«Un viaje a Citera». [J 55, 8]

«Tensando los nervios como un héroe.» «Los siete viejos» [J 55, 9]

«Los siete viejos» acerca de lo Siempre-igual. Chicos de revista. [J 55, 10]

Lista de alegorías: el Arte, el Amor, el Placer, el Arrepentimiento, el Tédio, la Destrucción, Ahora, el Tiempo, la Muerte, el miedo, el Dolor, el Mal, la Verdad, la Esperanza, la Venganza, el Odio, el Respeto, la Envidia, el Pensar. [J 55, 11]

«lo inmediato»: catálogo de emblemas. [J 55, 12]

Las alegorías representan lo que la mercancía hace de las experiencias que tienen los hombres de este siglo. [J 55, 13]

El deseo de dormir. «Odio la pasión y el ingenio me lastima.» «Soneto de otoño.» [J 55, 14]

«Una rica cabellera... | que te iguala en espesor, | noche sin estrellas, noche oscura!» «Las promesas de un rostro.» [J 55, 15]

«La escalera de vértigo donde se abisma su alma.» («Sobre El Tasso en la cárcel.») [J 55, 16]

La afinidad que Baudelaire sentía con la baja latinidad probablemente está relacionada con su pasión por lo alegórico, que floreció por primera vez en la Alta Edad Media. [J 55, 17]

Querer juzgar la potencia de pensamiento de Baudelaire por sus excursos filosóficos, como hizo Jules Lemaitre, es un equívoco. Baudelaire era mal filósofo, aunque mejor teórico en cuestiones artísticas. Sin embargo, no tenía igual como contemplador. De su vena contemplativa procede la repetición de los motivos, la seguridad con que rechaza todo lo que puede disturbar, la disposición a poner en cada momento la imagen al servicio del pensamiento. El contemplador está en su casa entre las alegorías. [J 55 a, 1]

La atracción que unas pocas situaciones básicas ejercen repetidamente en Baudelaire forma parte del complejo de síntomas propios de la melancolía. Parece haber estado bajo la presión de tener que regresar, al menos una vez, a todos sus motivos principales. [J 55 a, 2]

La alegoría de Baudelaire lleva la huella de la violenta actividad que fue precisa para derribar la armónica fachada del mundo que le rodeaba. [J 55 a, 3]

En la idea del mundo de Blanqui, la inquietud petrificada se convierte en el mismísimo estatus del cosmos. La marcha del mundo aparece por tanto propiamente como una única y gran alegoría. [J 55 a, 4]

Inquietud petrificada es por lo demás la formulación de la imagen baudelaireana de la vida, que no conoce desarrollo alguno. [J 55 a, 5]

Es característica de Baudelaire la tensa relación en que se encuentra la sensibilidad más cultivada con la contemplación más reconcentrada. Encuentra su reflejo teórico en la doctrina de las correspondencias y en la predilección por la alegoría. Baudelaire jamás intentó relacionarlas de algún modo. Con todo, siguen en pie. [J 55 a, 6]

La miseria y el horror, que en Baudelaire se articulan en la intuición alegórica, se convierten para Rollinat en objeto de un género. (Este género tuvo su «hogar artístico» en *El gato negro*. Se encuentra su modelo, si se quiere, en un poema como «El vino del asesino». Rollinat era en *El gato negro* uno de los poetas de la casa.) [J 55 a, 7]

La esencia de la risa contiene la teoría de la risa satánica. En este ensayo, Baudelaire llega incluso a estimar que la sonrisa es básicamente satánica. Los contemporáneos señalaron lo estremecedor de su propio modo de reír. [J 55 a, 8]

Lo que es afectado por la intención alegórica queda separado de los contextos de la vida: resulta a la vez destruido y conservado. La alegoría se aferra a las ruinas. El impulso destructivo de Baudelaire nunca se interesa por suprimir lo que se le desmorona. (Cfr. sin embargo *Rebelión*, J 55,(6).) [J 56, 1]

La alegoría barroca sólo ve el cadáver por fuera, Baudelaire lo hace presente desde dentro. [J 56, 2]

Las invectivas de Baudelaire contra la mitología recuerdan las de los clérigos medievales. El mofletado Cupido incita particularmente su odio. La aversión que le guarda Baudelaire tiene la misma raíz que su odio contra Béranger. [J 56, 3]

Baudelaire considera el mismo taller del arte [como lugar de confusión], (como) la máquina de la destrucción(,) tal como lo presentan a menudo las alegorías. En las notas que dejó para el prólogo a una proyectada tercera edición de *Las flores del mal*, se dice: «¿Se le enseña al público... el mecanismo de los trucos empleados?... ¿le revelamos todos los harapos, los maquillajes, las poleas, las cadenas, los arrepentimientos, las pruebas emborronadas, en definitiva, todos los horrores que componen el santuario del arte?». Ch. B., Obras, I, p. 582. [J 56, 4]

Baudelaire como mimo: «Casto como el papel, sobrio como el agua, devoto como una muchacha que hace la primera comunión, inofensivo como una víctima, no me desagradaría sin embargo pasar por disoluto, borracho, impío y asesino». Ch. B., Obras, I, p. 582 (Notas para un prólogo a *Las flores del mal*.) [J 56, 5]

Sólo para la publicación de *Las flores del mal* y de los Pequeños poemas en prosa, Baudelaire recurrió a más de 25 revistas, sin contar los periódicos. [J 56, 6]

Pormenorización barroca del cuerpo femenino: «El bello navío». En contra, «Toda entera». [J 56, 7]

Alegoría:

«Que es necesidad fiar en otros corazones;
Que todo cruje, amores y belleza,
Hasta que el Olvido los arroja en su cesto
(Para devolverlos a la Eternidad)»

en su «Confesión».

[J 56, 8]

Fetich:

«¡Maldito ser a quien, desde el abismo más profundo
Hasta el más alto cielo, tan sólo yo respondo!

—
[Estatua de ojos azabache, broncea sien de arcángel]»
«Te dedico estos versos».

[J 56, 9]

«Miguel Ángel, un sitio donde se ve a los Hércules
Mezclarse con los Cristos.» «Los faros».

[J 56 a, 1]

«Un eco repetido por mil laberintos.» «Los faros».

[J 56 a, 2]

«La musa vernal» muestra hasta qué punto Baudelaire vio en ocasiones la publicación poética como una prostitución.

[J 56 a, 3]

«Y que tu sangre cristiana fluyese en oleadas
Como el múltiple son de los versos antiguos.»

«La musa enferma».

[J 56 a, 4]

El verdadero y decisivo carácter de traidor a su clase no lo debe Baudelaire a su integridad, que le impedía procurarse subvenciones del gobierno, sino a su incompatibilidad con las costumbres del periodismo.

[J 56 a, 5]

La alegoría ve que la existencia está bajo el signo de la ruptura y de la ruina, como el arte. El arte por el arte establece el reino del arte fuera de la existencia profana. Ambos tienen en común la renuncia a la idea de una totalidad armónica en la que, tanto según la doctrina del idealismo alemán como del eclecticismo francés, el arte y la existencia profana se compenetrarían mutuamente.

[J 56 a, 6]

Sobre la descripción de la multitud en Poe: demuestra que la descripción de lo confuso no es lo mismo que una confusa descripción.

[J 56 a, 7]

Las flores decoran cada uno de los pasos de este calvario [el de la sexualidad masculina]. Son las flores del mal.

[J 56 a, 8]

Las flores del mal han sido el último libro de poemas con una repercusión a nivel europeo. Antes que él, Ossian: el cancionero.

[J 56 a, 9]

La dialéctica de la producción de mercancías en el capitalismo avanzado: la novedad del producto adquiere —en cuanto estimula la demanda— una importancia desconocida hasta entonces. Al mismo tiempo resulta evidente, en la producción en masa, lo Siempre-otra vez-igual.

[J 56 a, 10]

En la cosmología de Blanqui, todo gira en torno a las estrellas, que Baudelaire desterró de su mundo.

[J 56 a, 11]

La renuncia a la magia de la lejanía es un momento decisivo en la lírica de Baudelaire. Encontró su formulación soberana en la primera estrofa de «El viaje».

[J 56 a, 12]

Forma parte del camino sacrificial de la sexualidad masculina el que Baudelaire considere el embarazo hasta cierto punto como competencia desleal. Por otro lado, solidaridad entre la impotencia y la esterilidad.

[J 57, 1]

El pasaje en el que Baudelaire se pronuncia sobre la fascinación que ejerce en él el fondo pintado del decorado teatral. ¿Dónde? Q 4 a, 4.

[J 57, 2]

El impulso destructivo de Baudelaire nunca se interesa por suprimir lo que se le desmorona. Esto viene a expresarse en la alegoría, y es lo que constituye su tendencia regresiva. Pero, por otra parte, la alegoría, precisamente por su furor destructivo, participa en la expulsión de la apariencia que emana de todo —orden dado— —sea en el arte, sea en la vida— como apariencia de totalidad, o de lo orgánico que los transfigura, haciendo que parezcan llevaderos. Y ésta es la tendencia progresiva de la alegoría.

[J 57, 3]

Cuando el anhelo del hombre por una existencia más pura, más inocente y más espiritual de la que le ha sido concedida ha buscado una prenda de ello en la naturaleza, ha solido encontrarla en ciertas plantas o animales. No es éste el caso de Baudelaire. En él, el sueño de una existencia semejante rechaza la comunidad con toda naturaleza terrestre, y se entrega a las nubes. Muchos poemas retoman motivos de nubes (por no hablar de la transfiguración de París en «El paisaje»). La desacralización de las nubes es el más terrible («La Beatriz»).

[J 57, 4]

Para el *spleen*, el que yace en la tumba es el «sujeto trascendental» de la historia.

[J 57, 5]

La miseria económica de Baudelaire es una estación de su Pasión. Junto con la miseria erótica, ha proporcionado los rasgos más esenciales a su imagen posterior en la tradición. La Pasión de Baudelaire como rescate.

[J 57, 6]

Hay que insistir en que la soledad de Baudelaire se corresponde con la de Blanqui. También Blanqui tuvo un («)destino eternamente solitario» (véase *Mi corazón*, XII).

[J 57, 7]

Sobre la imagen de la multitud en Poe: ¿qué imagen resulta de la gran ciudad cuando la lista de sus peligros físicos —por no hablar del peligro que a ella misma le amenaza— es aún tan incompleta como en tiempo de Poe o de Baudelaire? La multitud expresa un presentimiento de estos peligros. [J 57, 8]

Los lectores de Baudelaire son hombres. Ellos son los que le han dado la fama. Él los rescató. [J 57, 9]

Baudelaire no hubiera escrito poemas de haber tenido como únicos motivos para hacerlo los que normalmente tienen los poetas. [J 57 a, 1]

Sobre la impotencia. Baudelaire es un moníaco, sublevado contra su propia impotencia. De la necesidad de no poder satisfacer los requerimientos sexuales de la mujer, Baudelaire hizo la virtud de sabotear los requerimientos espirituales de sus contemporáneos. Esta conexión no le pasó inadvertida. La conciencia de ello no queda negada en absoluto por su tipo de humor. Es el humor incómodo del rebelde, que no podía confundirse ni un instante con el cómodo humor del criminal, que ya surgió por entonces. Esta forma de reaccionar es muy francesa; su de(no)minación, *«la rogne»* [«lo roblo»], tampoco se deja verter fácilmente a otro idioma. [J 57 a, 2]

Donde la modernidad se muestra al cabo, y del modo más íntimo, afín a la Antigüedad es en su fugacidad. El eco inintermitido que han encontrado hasta hoy *Las flores del mal* tiene que ver con el aspecto concreto bajo el que apareció la gran ciudad cuando por primera vez ingresó en un poema. Es el más inesperado. Lo que resuena en Baudelaire cuando invoca a París en sus versos es la caducidad y fragilidad de una gran ciudad. Quizá en ningún lugar haya encontrado más perfecta expresión que en «El crepúsculo de la mañana», que es el sollozo, reproducido en la materia de una ciudad, del que despierta. Este aspecto es, más o menos, común a todos los Cuadros parisienses; se expresa tanto en la transparencia de la ciudad, tal como «El sol» hace surgir por encanto, como en la invocación alegórica del Louvre en «El cisne». [J 57 a, 3]

Sobre la fisonomía de Baudelaire como propia del mimo: Courbet cuenta que Baudelaire presentaba un aspecto distinto cada día. [J 57 a, 4]

En las novelas, el refinamiento del sensorio no reduce la energía de la captación sensible. En los alemanes el refinamiento, el cultivo creciente del goce sensible, se obtiene a costa de una disminución del arte de la captación; la capacidad de goce pierde aquí en densidad lo que gana en sutileza. (Cfr. el olor a toneles en «El vino d(e los) tropero(s)».) [J 57 a, 5]

La eminente capacidad de goce de un Baudelaire se mantiene completamente aparte de la comodidad. Esta incompatibilidad fundamental del goce sensible respecto de la comodidad es lo que distingue a una auténtica cul-

tura de los sentidos. El esnobismo de Baudelaire es una renuncia excéntrica a la comodidad, y su «satanismo» es la disposición permanente a impedir que se instale donde y cuando sea. [J 58, 1]

Las calles parisinas de Meryon son mataderos sobre los que allá a lo alto pasan las nubes. [J 58, 2]

Baudelaire quería hacer sitio a sus poemas, y para ello tuvo que relegar otros. Desvalorizó ciertas libertades poéticas de los románticos mediante el empleo clásico de la rima, y lo mismo hizo con el alejandrino clasicista al sembrar en él insuficiencias y puntos débiles. En suma, sus poemas contenían procedimientos específicos para relegar a los que competían con ellos. [J 58, 3]

Baudelaire fue quizá el primero en concebir la idea de una originalidad ajustada al mercado, que por eso mismo fue por entonces más original que cualquier otra. La creación de sus tópicos le lleva a actuaciones típicas del mundo de la competencia comercial. Sus difamaciones de Musset o de Béranger también forma(n) parte de ello, tanto como sus imitaciones de Victor Hugo. [J 58, 4]

La relación de la multitud con el individuo casi se ofrece por sí misma como una metáfora en la que se puede captar la inspiración de estos dos poetas —Hugo y Baudelaire—. Para Hugo las palabras, como las imágenes, se ofrecen como una masa ondulante. En Baudelaire representan más bien al solitario, que, si bien desaparece en la multitud, se presenta con una fisonomía inconfundible para quien fija la vista sobre él. [J 58, 5]

¿Cómo es eso? ¿Un mundo que se hunde en la rigidez de la muerte habla de progreso? Baudelaire encontró que Poe había captado con incomparable fuerza la experiencia de un mundo que ingresa en la rigidez de la muerte. Esto hizo que Poe fuera insustituible para él: describía el mundo en el que su poesía y su lucha obtenían su derecho. [J 58, 6]

La idea de la Pasión estética de Baudelaire ha dado a muchos apartados de la bibliografía baudelaireana el carácter de una estompe. Como es sabido, éstas representan a menudo escenas de la vida de los santos. [J 58 a, 1]

Circunstancias bien fundadas, históricas, hacen del vía crucis de la impotencia recorrido por Baudelaire, algo trazado de antemano por la sociedad. Sólo así se entiende que en el camino recibiera como viático, del tesoro amasado por esta sociedad, una valiosa moneda antigua. Era la alegoría, con el esqueleto en el anverso y la Melancolía meditabunda en el reverso. [J 58 a, 2]

La desaparición de las estrellas en Baudelaire es el signo más concluyente de la tendencia de su lírica a despojarse de todo brillo y apariencia. [J 58 a, 3]

La clave de la relación de Baudelaire con Gautier hay que buscarla en la conciencia más o menos clara del más joven [?] de que su impulso destructivo tampoco tiene en el arte una barrera infranqueable. Esta barrera no resiste en realidad a la intención alegórica. Difícilmente hubiera podido escribir su ensayo sobre Dupont si la crítica de éste al concepto de arte, contenida en su praxis, no hubiera correspondido a la suya, no menos radical. Baudelaire consiguió disimular con éxito estas tendencias invocando a Gautier.

[J 58 a, 4]

Podría decirse que en el *flâneur* retorna el ocioso que Sócrates recogió del mercado de Atenas como compañero de conversación. Sólo que ya no hay ningún Sócrates. Y también ha cesado el trabajo esclavista que le garantizaba su ociosidad.

[J 58 a, 5]

Sobre la prostitución callejera. Dentro de la importancia que las formas proscritas de la sexualidad tienen en la vida y en la obra de Baudelaire, resulta notable que el burdel no juegue papel alguno, ni en los documentos privados ni en la obra. No hay contrapartida, procedente de su ámbito, a un poema como «El juego». Sólo se lo menciona una vez, en «Los dos buenos hermanos».

[J 59, 1]

La «multitud» es un velo que le oculta al *flâneur* la «masa».

[J 59, 2]

Quizá sea menos notable el que la poesía de Hugo recoja motivos espiritistas, que el que suela escribirla ante la mesa de los conjuros. Para el Hugo de la emigración, el inabarcable mundo de los espíritus que se agolpan sustituye al público.

[J 59, 3]

El interés originario por la alegoría no es lingüístico, sino óptico. «Las imágenes, mi grande, mi primitiva pasión.»

[J 59, 4]

Los prolijos teoremas con que, tanto los partidarios de entonces como los historiadores de la literatura han pensado el arte por el arte, se reducen en conjunto a una sola frase: la sensibilidad es el verdadero tema de la poesía. La sensibilidad sufre por naturaleza. Si en el erotismo experimenta su mayor concreción, su determinación más plena de contenido, en la Pasión encontraría su absoluta plenitud, que coincidiría con su glorificación. Ella definiría el concepto de «Pasión estética»; el concepto de lo estético aparecería aquí con el mismo significado que le otorgó la erotología de Kierkegaard.

[J 59, 5]

La poética de el arte por el arte ingresa sin fisuras en la Pasión estética de *Las flores del mal*.

[J 59, 6]

La pérdida de aura afecta al poeta antes que a nadie. Se ve forzado a exponerse personalmente en el mercado. Baudelaire lo procuró con insistencia. Su famosa mitomanía fue una maniobra publicitaria.

[J 59, 7]

El nuevo aspecto desolado de París, tal como lo describe Veuillot, junto con el aspecto desolado de la indumentaria masculina, constituyen un momento esencial en la imagen de la modernidad.

[J 59, 8]

La mistificación es en Baudelaire un hechizo apotropaico para prevenir males, como la mentira en la prostituta.

[J 59, 9]

La forma de mercancía aparece en Baudelaire como el contenido social de la forma de intuición alegórica. Forma y contenido llegan a ser en la prostituta, que es su síntesis, una sola cosa.

[J 59, 10]

El significado del artículo producido en masa está tan claro a los ojos de Baudelaire como lo está para Balzac. Ése es el fundamento más sólido de su «americanismo», como dice Laforgue. Quiso crear un tópico. Lemaître le confirma que lo ha conseguido.

[J 59 a, 1]

Sobre la reflexión de Valéry sobre la situación de Baudelaire. Es importante el hecho de que Baudelaire se topa con la competitividad en el terreno de la producción poética. Claro que las rivalidades entre poetas son antiquísimas, pero, desde aproximadamente 1830, se trata de dirimir esas rivalidades en el mercado libre. A éste es al que había que conquistar, y no el favor de la nobleza, de los príncipes o del clero. Esto supuso algo mucho más grave para la lírica que para otras formas de poesía. La desorganización de sus estilos y escuelas es consecuencia del mercado, que se presenta ante el poeta como «público». Baudelaire no se dejó llevar por ningún estilo y no formó ninguna escuela. Verdaderamente, él fue quien descubrió que se enfrentaba a individuos.

[J 59 a, 2]

Las flores del mal se pueden considerar un arsenal. Baudelaire escribió algunos de sus poemas para destruir otros, escritos antes que él.

[J 59 a, 3]

Nadie se ha sentido menos en casa estando en París que Baudelaire. A la intención alegórica le es extraña toda intimidad con las cosas. Para ella, tocarlas significa violarlas; conocerlas, hundir su mirada en ellas. Allí donde domina, no puede nacer costumbre alguna. Apenas se apresa la cosa, ella rechaza la situación. Envejecen para él más rápido que para la modista un nuevo corte. Envejecer, sin embargo, significa: volverse extraño. El *spleen* hace pasar siglos entre el instante presente y el que se acaba de vivir. Él es el que produce incesante «Antigüedad». Y, en efecto, la Modernidad no es para Baudelaire sino «la más reciente Antigüedad». No solamente, y no en primer lugar, es para él objeto de su sensibilidad; es objeto de su conquista; ella tiene la estructura de la intuición alegórica.

[J 59 a, 4]

La correspondencia entre Antigüedad y Modernidad es la única concepción histórica constructiva de Baudelaire. Debido a su rígida estructura, excluyó cualquier concepción dialéctica de la historia.

[J 59 a, 5]

Sobre el «tengo poco de esas cosas» en el borrador del prólogo a *Los flores del mal*, Baudelaire, que nunca fundó una familia, dio en sus poemas a la palabra *famillier* [familiar] una resonancia llena de significado y de promesa, como nadie lo hizo antes. Es como un carro de heno, lento y cargado hasta los topes, en el que el poeta lleva al pajar todo aquello a lo que tuvo que renunciar a lo largo de su vida. Cfr. «Correspondencias», «Gitanos (en caravanas)», «Obsesión».

[J 60, 1]

El pasaje «en el que todo, incluso el horror, termina teniendo encanto» difícilmente se puede ejemplificar mejor que con la descripción de la multitud que hace Poe.

[J 60, 2]

Sobre el verso de «La sirvienta tan bueno»: la frase «de quien celos tenias» no tiene el tono que se podría esperar. La voz, por decirlo así, se retira de celos. En ello radica la caducidad de esta situación que hace ya mucho quedó atrás.

[J 60, 3]

Sobre *Spleen I*: en la palabra mortalidad la ciudad, con sus oficinas estadísticas y sus registradores, queda insertada en el *spleen* como en un jeroglífico.

[J 60, 4]

La prostituta es el botín máspreciado en el triunfo de la alegoría: vida que significa muerte. Esta cualidad es la única que no se le puede regatear, y para Baudelaire es lo único que importa.

[J 60, 5]

A mediados de siglo cambiaron las condiciones de la producción artística. El cambio consistió en que por primera vez se le impuso decisivamente la forma de mercancía a la obra de arte, y la forma de la masa a su público. La lírica, como resulta imposible ignorar en nuestro siglo, fue especialmente sensible a este cambio. Constituye el sesgo irreplicable de *Los flores del mal* que Baudelaire contestara precisamente a este cambio con un libro de poemas. Es el mejor ejemplo de actitud heroica que se puede encontrar en su vida.

[J 60, 6]

La actitud heroica de Baudelaire es afín a la de Nietzsche. Aunque Baudelaire cite a menudo el catolicismo, su experiencia histórica es la que Nietzsche expresó en su dicho: Dios ha muerto. En Nietzsche, esta experiencia se proy(e)cta cosmológicamente en la tesis: ya no viene nada nuevo. En Nietzsche el acento recae en el eterno retorno, que el hombre afronta con ánimo heroico. Baudelaire se centra más bien en «lo nuevo», que hay que arrancar con un esfuerzo heroico a lo Siempre-otra vez-igual.

[J 60, 7]

Esas experiencias históricas que Baudelaire fue de los primeros en hacer —no en vano pertenece a la generación de Marx, cuya principal obra apareció en el año de su muerte— sólo se han vuelto desde entonces más generales y persistentes. *El capital* tiene los rasgos que tenía en junio de 1848, sólo que desde

entonces los ha grabado más profundamente en los que dominan. Y las especiales dificultades para asimilar la poesía de Baudelaire son el reverso de la facilidad para entregarse a ella. Para formularlo con la mayor brevedad: nada ha envejecido aún en esta poesía. Eso determina el carácter de la mayoría de los libros que se han ocupado de ella; son folletines ampliados.

[J 60 a, 1]

Baudelaire, sobre todo en los últimos tiempos y en vista del escaso éxito de su obra, se puso cada vez más él mismo en venta. Se arrojó detrás de su obra, confirmando con ello en su persona, hasta el final, lo que pensaba sobre la inexorabilidad de la prostitución para el poeta.

[J 60 a, 2]

Se encuentran en Baudelaire gran cantidad de estereotipos, como en los poetas barrocos.

[J 60 a, 3]

En el ámbito de la producción en masa hay algo de especialísima importancia para la decadencia del aura: es la reproducción masiva de la imagen.

[J 60 a, 4]

La impotencia es la figura clave de la soledad de Baudelaire. Le separa un abismo de sus semejantes. De este abismo es del que hablan sus versos.

[J 60 a, 5]

Hay que admitir que la multitud, tal como aparece en Poe —con movimientos atropellados e intermitentes— está descrita con particular realismo. Su descripción se hace acreedora de una verdad más alta. Estos movimientos son menos los de la gente que va tras sus negocios, que los de las máquinas de las que ellos se sirven. Anticipándose mucho, Poe parece haber añadido su ritmo a sus gestos y a sus reacciones. En cualquier caso, el *flâneur* no comparte esta conducta. Más bien se desconecta; según esto, su serenidad no sería sino una protesta inconsciente contra el ritmo del proceso productivo. (Cfr. D 2 a, 1.)

[J 60 a, 6]

La niebla aparece como consuelo del solitario. Llena el abismo que le rodea.

[J 60 a, 7]

La candidatura de Baudelaire a la Academia fue un experimento sociológico.

[J 61, 1]

Galería de tipos, desde el guardo nacional Mayeux, pasando por Gavroche, hasta llegar al traperero, a Vireloque y a Ratapoil.

[J 61, 2]

El modo de intuición alegórica de Baudelaire no fue entendido por ninguno de sus contemporáneos, y por ello acabó pasando completamente desapercibido.

[J 61, 3]

Proclamaciones sorprendidas, secretismo, bruscas invectivas e impenetrable ironía forman parte de la razón de Estado del Segundo Imperio, y fueron ras-

gos característicos de Napoleón III. También lo son de los escritos teóricos de Baudelaire.

[J 61, 4]

El estremecimiento cósmico de Victor Hugo se asemeja poco al desnudo pavor que acechó a Baudelaire en el *spleen*. En realidad, Hugo se sentía en casa en el mundo de los espíritus. Era el complemento de su régimen doméstico, en el que tampoco faltaba el horror.

[J 61, 5]

El oculto significado del «Canto de otoño I»: el otoño sólo se menciona en la minúscula frase «ya es otoño» y el verso siguiente dice que para él no tiene otro significado que el de un presentimiento de la muerte. No le aportó ningún fruto.

[J 61, 6]

En la actitud del que recibe limosna, Baudelaire puso continuamente a prueba a la sociedad burguesa. Su dependencia de la madre —provocada, si no mantenida, arbitrariamente— no sólo tiene una causa en la que insiste el psicoanálisis, sino también una causa social.

[J 61, 7]

El laberinto es el camino adecuado para quien siempre llega demasiado temprano a la meta. Para el *flâneur*, esta meta es el mercado.

[J 61, 8]

El camino de quien teme llegar a la meta trazará fácilmente un laberinto. [Para el *flâneur*, esta meta es el mercado.] Así hace también la clase que no quiere saber a dónde la llevan. Por lo demás, nada impide que saboree este rodeo, poniendo así el estremecimiento del bienestar en lugar del de la muerte. Éste fue el caso de la sociedad del Segundo Imperio.

[J 61, 9]

A Baudelaire no le preocupaba la demanda manifiesta y a corto plazo, sino la latente y a largo plazo. Los flores del mal no sólo demuestran que la calculó bien, sino, yendo más allá, que esta seguridad en el cálculo no es separable de la relevancia de su poesía.

[J 61, 10]

Sólo con la gran ciudad adquiere la prostitución uno de sus más poderosos atractivos. Es el efecto que produce en la masa y mediante ésta. Sólo la masa permite a la prostitución esparcirse por amplias zonas de la ciudad. Con anterioridad, si no estaba restringida a algunas casas, lo estaba a algunas calles. Sólo la masa permite al objeto sexual reflejarse en cientos de efectos atractivos, que al mismo tiempo provoca. Además, la misma capacidad de compra puede convertirse en un atractivo sexual; y este atractivo aumenta allí donde con la pura oferta de mujeres queda subrayado su carácter mercantil. La revista posterior, exhibiendo a las *girls* en rigurosos vestidos uniformados, introdujo expresamente el artículo de masas en la vida instintiva del habitante de la gran ciudad.

[J 61 a, 1]

En efecto: si se estabilizara alguna vez el dominio de la burguesía, lo que nunca ocurrió ni puede ocurrir, los avatares de la historia no interesarían al

pensador más que un caleidoscopio en manos de un niño, que a cada giro derrumba un orden para hacer surgir otro. En efecto, los conceptos de la clase dominante han sido siempre el espejo gracias al cual se consiguió obtener la imagen de un «orden».

[J 61 a, 2]

Blanqui no mostró en la eternidad por los astros ningún odio contra la fe en el progreso, pero se burla de ella en silencio. No se puede asegurar en modo alguno que con ello traicionara su credo político. La actividad del revolucionario profesional que fue Blanqui no presupone la fe en el progreso, sino solamente la firme decisión de acabar con la injusticia presente. El irremplazable valor político del odio de clase consiste precisamente en dotar a la clase revolucionaria de una sana indiferencia frente a las especulaciones sobre el progreso. En efecto, tan humanamente digno es alzarse lleno de indignación contra la injusticia dominante, como alzarse para mejorar la existencia de los que vendrán. Es igual de humanamente digno; parece incluso más afín al hombre. Mano a mano con esta indignación irá la firme decisión de tirar de la humanidad para sacarla, en el último momento, de la catástrofe que en cada caso la amenaza. Ése fue el caso de Blanqui. Siempre se negó a hacer planes para lo que vendría «después».

[J 61 a, 3]

Baudelaire se vio obligado a pretender la dignidad de poeta en una sociedad que no tenía ya dignidad alguna que conceder. De ahí la bufonería de sus apariciones públicas.

[J 62, 1]

La figura de Baudelaire ha perecido con su fama. Para la masa pequeño-burguesa de sus lectores, su historia es una serie de estampillos de colores, la ilustración de «la vida de un lujurioso». Esta imagen ha contribuido mucho a la fama de Baudelaire, por poco amigos suyos que fueran todos los que la propagaron. Sobre esta imagen se superpone otra que ha tenido consecuencias menos amplias, pero más persistentes en el tiempo: en ella aparece Baudelaire como protagonista de una Pasión estética.

[J 62, 2]

El esteta está destinado en Kierkegaard a la Pasión; cfr. «El más desdichado».

[J 62, 3]

La tumba como la estancia secreta en la que Eros y Sexo dirimen su antigua disputa.

[J 62, 4]

Las estrellas son en Baudelaire el jeroglífico de la mercancía. Son lo Siempre-otra vez-igual en grandes masas.

[J 62, 5]

Baudelaire no poseía el idealismo humanitario de un Victor Hugo o de un Lamartine. No disponía de la felicidad sentimental de un Musset. No se complacía en su época, como Gautier, ni era capaz de engañarse acerca de ella, como Leconte de Lisle. No le había sido dado, como a Verlaine, refugiarse en la devoción, ni, como a Rimbaud, acrecentar la energía juvenil del impulso

lirico por medio de la traición a la edad adulta. Tan rico de noticias como es Baudelaire en su oficio, tanto más torpe es en pretextos ante su época. Y además, el gran papel trágico que compuso para el escenario de su época —el papel de «moderno»— a la postre sólo pudo ser encarnado por él. Todo eso lo sabía Baudelaire sin duda alguna. Las excentricidades en las que se complacía eran las de un mimo que tiene que actuar ante un público incapaz de seguir los acontecimientos de la escena, un mimo que lo sabe y que intenta que su actuación rinda justicia a ese saber. [J 62, 6]

En la economía psíquica, el artículo producido en masa aparece como una representación obsesiva. [No hay de él necesidad natural.] El neurótico se ve forzado a inyectarlo con violencia en el proceso circulatorio natural de las representaciones. [J 62 a, 1]

La idea del eterno retorno hace del mismo acontecer histórico un artículo producido en masa. Pero esta concepción, bien que desde otro punto de vista —podría decirse: desde su reverso—, muestra la huella de las circunstancias económicas a las que debe su repentina actualidad. Surgió en el momento en que, a consecuencia de una serie acelerada de crisis, disminuyó mucho la seguridad de las condiciones de vida. La idea del eterno retorno resultaba brillante debido a que ya no se podía contar incondicionalmente con un retorno de las condiciones a corto plazo, tal como hacía posible la eternidad. Las constelaciones cotidianas empezaron, muy lentamente, a serlo menos. Su retorno fue algo cada vez más raro, y con ello pudo surgir la vaga sensación de que habría que contentarse con constelaciones cósmicas. En suma, la costumbre se las arregló para renunciar a algunos de sus derechos. Nietzsche dice: «Amo las costumbres efímeras», y ya Baudelaire había sido incapaz durante toda su vida de adquirir costumbres fijas. Las costumbres son el almacén de la experiencia, las vivencias la destruyen. [J 62 a, 2]

Una sección de los *Diapsalmata ad se ipsum* se ocupa del tedio. Acaba con la frase: «Mi alma es como el mar Muerto, que ningún pájaro puede sobrevolar; a mitad del vuelo lo abisma en la ruina y en la perdición». Soeren Kierkegaard, *Entusiasm-Oder* [O esto, o lo otro], I, Jena, 1911, p. 33; cfr.: «Soy un cementerio odiado por lo luno». *Spleen II*. [J 62 a, 3]

La melancolía(,) la soberbia y las imágenes. «Mi aflicción es mi castillo feudal; se encuentra, como el nido del águila, en la cima de una montaña, y llega hasta las nubes. Nadie puede derribarlo. Desde esta residencia bajo volando a la realidad y capturo mi botín. Pero no permanezco mucho tiempo abajo; subo con el botín a mi castillo. Lo que apreso son imágenes». Soeren Kierkegaard, *O esto, o lo otro*, I, Jena, 1911, p. 38 (*Diapsalmata ad se ipsum*). [J 62 a, 4]

Sobre el uso del término «estético» en Kierkegaard. Al contratar a una niñera también se tiene en cuenta, según él, «un punto de vista estético: si sabe entretener a los niños». Soeren Kierkegaard, *O esto, o lo otro*, I, Jena, 1911, p. 255 («La rotación de cultivos»). [J 63, 1]

El viaje de Blanqui: «Uno se aburre en el campo, y viaja a la capital; uno se aburre en su patria, y viaja al extranjero; uno se harta de Europa, y viaja a América, etc., uno vive con la loca esperanza de un viaje infinito de estrella en estrella». Soeren Kierkegaard, *O esto, o lo otro*, I, Jena, 1911, p. 260 («La rotación de cultivos»). [J 63, 2]

El tedio: «Su infinitud es la del vértigo que produce mirar en la infinita profundidad de un abismo». Soeren Kierkegaard, *O esto, o lo otro*, I, Jena, 1911, p. 260 («La rotación de cultivos»). [J 63, 3]

Sobre la Pasión del esteta en Kierkegaard, y su fundamentación en el recuerdo: «El recuerdo es con preferencia el elemento propio del desdichado... Si pienso... en un hombre que no haya tenido infancia... y que sin embargo... descubre toda la belleza que posee la infancia y busca entonces en su recuerdo su propia infancia y continuamente topa con aquel vacío del pasado: es un ejemplo muy pertinente del verdadero desdichado». Soeren Kierkegaard, *O esto, o lo otro*, I, Jena, 1911, pp. 203-204 («El más desdichado»). [J 63, 4]

La idea de Baudelaire de escribir un libro en el que escupir a la cara de la humanidad su aversión por ella misma, recuerda el pasaje en el que Kierkegaard admite utilizar *O esto, o lo otro* como «una interjección» que «lanza a la humanidad, como se grita hep-hep al paso de un judío». Soeren Kierkegaard, *O esto, o lo otro*, III, Jena, 1913, p. 133 («El equilibrio de lo estético y de lo ético en la formación de la personalidad»). [J 63, 5]

Sobre el seccionamiento del tiempo. «Esta es... la formulación más adecuada de la existencia estética: se da en el momento. De ahí las enormes oscilaciones a las que está expuesta la vida estética». Kierkegaard, *O esto, o lo otro*, II, p. 196 («El equilibrio de lo estético y de lo ético en la formación de la personalidad»). [J 63, 6]

Sobre la impotencia. A mediados de siglo, la clase burguesa deja de interesarse por el futuro de las fuerzas productivas que ella misma había desatado. (Surgen entonces los equivalentes de las grandes utopías de un Moro o un Campanella, que saludaron el ascenso de esta clase en la que se hizo efectiva la identidad de sus intereses con las exigencias de la libertad y de la justicia: a saber, las utopías de un Bellamy o de un Moilin, en las que el tema principal son los retoques al consumo y a sus atractivos.) Para que la burguesía hubiera podido seguir ocupándose de las fuerzas productivas que puso en marcha, habría tenido que renunciar antes a la noción de renta. Que la «comodidad», como típico hábito burgués de disfrute a mediados de siglo, está relacionada con este adormecimiento de su fantasía; que está unida al bienestar de «no tener que experimentar jamás cómo se desarrollan las fuerzas productivas bajo sus manos», es algo fuera de duda. El sueño de tener niños es un pobre estímulo cuando no está atravesado por el sueño de una nueva naturaleza de las cosas en la que estos niños habrán de vivir alguna vez o por la que habrán de luchar. El mismo sueño de «una humanidad mejor» donde los niños «lo tendrán mejor» es una cavilación descarriada si en el fondo no es idéntico al de una naturaleza mejor en la que

deberían vivir. (Es aquí donde radica el derecho innegable de la utopía fourierista, que Marx reconoció [y que Rusia comenzó a aplicar].) Este último sueño es la fuente viviente de la energía biológica de la humanidad; el otro no es más que el turbio estanque de donde la cigüeña trae a los niños. La tesis desesperada de Baudelaire acerca de los niños como las criaturas más cercanas al pecado original no es al fin y al cabo un mal complemento.

[J 63 a, 1]

Sobre las danzas macabras: «Los artistas modernos desprecian demasiado esas magníficas alegorías de la Edad Media». Ch. B., Obras, II, p. 257 [Salón de 1859].

[J 63 a, 2]

La impotencia es el fundamento del vía crucis de la sexualidad humana. De esta impotencia proviene tanto la vinculación de Baudelaire a la imagen seráfica de la mujer, como su fetichismo. A este respecto, el «pecado poético» de Keller, «inventar dulces imágenes de mujer, ¡ como no hay en esta amarga tierra », no es con seguridad el suyo. Las mujeres de Keller poseen la dulzura de lo quimérico. Baudelaire es más preciso en sus imágenes femeninas, como buen francés, porque en él nunca aparecen juntos, como en Keller, el elemento fetichista y el seráfico.

[J 64, 1]

«Por supuesto que Marx y Engels ironizaron acerca de la fe absoluta e idealista en el progreso. (Engels alaba en Fourier haber introducido también en la reflexión histórica el futuro hundimiento de la humanidad, al igual que Kant el del Sistema Solar). En este sentido, también se burla Engels de «la cháchara sobre la ilimitada capacidad de perfección humana.» Carta de (Hermann) Duncker a Grete Steffin, 18 de julio de 1938.

[J 64, 2]

Hay que definir el concepto mítico de la tarea del poeta mediante el concepto profano de instrumento. — El gran poeta jamás se enfrenta a su obra (como) un puro productor. (Es) también su consumidor. Desde luego que no la consume, a diferencia del público, como una atracción, sino como un instrumento. Este carácter instrumental representa un valor de uso que difícilmente pasa a formar parte del valor de cambio.

[J 64, 3]

Sobre «El crepúsculo de la tarde»: la gran ciudad no conoce un auténtico atardecer. En cualquier caso, la iluminación artificial se encarga de que no sea la transición a la noche. Esto mismo hace que las estrellas retrocedan en el cielo de la gran ciudad; lo que menos se advierte es su salida. Por eso, la descripción kantiana de lo sublime como «la ley moral dentro de mí y el cielo estrellado sobre mí» no la hubiera podido concebir el habitante de la gran ciudad.

[J 64, 4]

El *spleen* de Baudelaire es el sufrimiento por la decadencia del aura. «La primavera adorable ha perdido su olor.»

[J 64, 5]

La producción en masa es la principal causa económica de la decadencia del aura; la lucha de clases, su principal causa social.

[J 64 a, 1]

De Maistre sobre el salvaje, una reflexión dirigida contra Rousseau: «No podríamos fijar un momento su mirada sobre el salvaje sin leer en ella el anatema escrito... hasta en la forma exterior de su cuerpo... Una mano temblorosa apoyada con fuerza sobre esas razas serviciales les ha boninado los dos caracteres distintivos de nuestra grandeza, la previsión y la perfectibilidad. El salvaje corta el árbol para coger el fruto; desengancha el buey que los misioneros acaban de confiarle, y lo asa con la madera del arado». Joseph De Maistre, *Les soirées de Saint-Petersbourg* [Las veladas de San Petersburgo], París, ed. Hatier, (1922), p. 23 («Segunda conversación»).

[J 64 a, 2]

El caballero en la Tercera conversación: «Aunque me costara lo suyo, me gustaría descubrir una verdad hecha para escandalizar a todo el género humano: se la diría a quemarropa». Joseph De Maistre, *Las veladas de San Petersburgo*, ed. Hatier, p. 29.

[J 64 a, 3]

«Desconfíe sobre todo de un prejuicio muy común... el de creer que la buena reputación de un libro presupone un conocimiento muy extendido y razonado del mismo. Le aseguro que no es así en absoluto. Puesto que la inmensa mayoría no juzga ni puede juzgar más que por la palabra de otro, un número bastante reducido de hombres son los que establecen primero la opinión sobre él. Luego mueren y esta opinión les sobrevive. Llegan nuevos libros que no dejan tiempo para leer los otros, y en seguida éstos son juzgados sólo de acuerdo a una vaga reputación.» Joseph De Maistre, *Las veladas de San Petersburgo*, París, ed. Hatier, 44 («Sexta conversación»).

[J 64 a, 4]

«La tierra entera, continuamente empapada de sangre, no es sino un inmenso altar en el que todo lo que vive debe ser inmolado sin fin, sin medida, sin descanso, hasta la consumación de las cosas, hasta la extinción del mal, hasta la muerte de la muerte.» De Maistre, *Las veladas*, ed. Hatier, p. 61 («Séptima conversación: la guerra»).

[J 64 a, 5]

Los personajes de *Las veladas de San Petersburgo*: el caballero ha sufrido la influencia de Voltaire, el senador es un místico, el conde representa la doctrina del autor.

[J 64 a, 6]

«Pero ¿saben ustedes, señores, de dónde viene esa profusión de doctrinas insolentes que juzgan a Dios de cualquier manera y le piden cuenta de sus decretos? Proviene de esa falange numerosa llamada los científicos, y que durante este siglo no hemos sabido poner en su lugar, que es el segundo. En otro tiempo había muy pocos científicos, y sólo un muy reducido número de este reducido número era impío; hoy no se ven más que científicos: es un oficio, es una muchedumbre, es un pueblo; y entre ellos, la excepción, de por sí triste, se ha convertido en regla. Por todas partes han usurpado una influencia sin límites: y sin embargo, si hay una cosa segura en el mundo es, a mi entender, que no le corresponde a la ciencia conducir a los hombres. Nada de lo que es necesario le está confiado: habría que haber perdido la cabeza para creer que Dios haya encargado a las academias que nos enseñen lo que él es y lo que le debemos. Corresponde a los prelados, a los nobles, a los altos mandatarios del Estado ser los depositarios y guardianes de las verdades inmutables, enseñar a las naciones lo que está mal y lo que está bien, así como lo que es verdadero y lo que es falso en el orden moral y espiritual: los otros no tienen derecho a razonar sobre este tipo de asuntos. Tienen las ciencias naturales para entretenerse: ¿de qué podrían quejarse?» De Maistre, *Las veladas de San Petersburgo*, París, ed. Hatier, p. 72 («Octava conversación»).

[J 65, 1]

Sobre los procedimientos judiciales: «Bajo el imperio de la ley mahometana, la autoridad castiga, incluso de muerte, al hombre al que juzga merecedor de tal cosa en el mismo momento y lugar en que es apresado; esas ejecuciones bruscas, que no carecen de ciegos admiradores, son no obstante una más de las numerosas pruebas del embrutecimiento y reprobación de estos pueblos. Entre nosotros el orden es completamente otro: es necesario que el culpable sea arrestado; es necesario que sea acusado; es necesario que se defienda; y es necesario sobre todo que piense en su conciencia y en sus asuntos; son necesarios algunos preparativos materiales para su suplicio; y es necesario, en fin, para no olvidar nada, algún tiempo para conducirlo al lugar del castigo, que es lijo. El patíbulo es un altar, y, por tanto, no puede ser colocado en un sítio o en otro más que por la autoridad; y estos retrasos, respetables hasta en sus excesos, y que igualmente cuentan con ciegos detractores, no dejan de ser también una prueba de nuestra superioridad». De Maistre, *Las veladas de San Petersburgo*, París, ed. Hattier, p. 78 («Décima conversación»).

[J 65, 2]

Dios aparece en De Maistre como *mysterium tremendum*.

[J 65, 3]

En la «Séptima conversación: la guerra», una serie de periodos que comienzan con la fórmula «la guerra es divina». De ellos, uno de los más extravagantes: «La guerra es divina en la protección concedida a los grandes capitanes, incluso a los más osados, que raramente caen heridos en los combates». *Las veladas de San Petersburgo*, pp. 61-62.

[J 65 a, 1]

Hay en Baudelaire una tensión latente entre la naturaleza destructiva y la naturaleza idílica de la muerte, entre su naturaleza sangrienta y su naturaleza calmante.

[J 65 a, 2]

Aún hay que calificar de avanzados los giros *Jugendstil* de Baudelaire.

[J 65 a, 3]

«la máquina sangrienta de la Destrucción» es el patio de entrada al palacio de la alegoría.

[J 65 a, 4]

El historicismo del siglo XIX es el fondo desde el que se alza la búsqueda de la modernidad de Baudelaire. (Villemain, Cousin.)

[J 65 a, 5]

Mientras haya apariencias históricas, se resguardará en la naturaleza como en su último refugio. La mercancía, que es el último espejo ustorio de la apariencia histórica, celebra su triunfo cuando la naturaleza misma adquiere el carácter de mercancía. Esta apariencia mercantil de la naturaleza queda encarnada en la prostituta. «El dinero cría lujuria», se dice, y este dicho sólo describe groseramente un hecho que va mucho más allá de la prostitución. Bajo el dominio del fetiche-mercancía, el *sex-appeal* de la mujer se contagia en mayor o menor grado de la incitación de la mercancía. No en vano, las relaciones del proxeneta con su mujer como con una «cosa» que él vende en el mercado, excitaban sobremanera la fantasía sexual de la burguesía. La moderna publicidad muestra también hasta qué punto se pueden fundir

entre sí los reclamos de la mujer y de la mercancía. La sexualidad, movilizada antaño —socialmente— por la fantasía del futuro de las fuerzas productivas, lo fue luego por la del poder del capital.

[J 65 a, 6]

La relación que esto tiene con lo nuevo quizá en ningún sitio quede mejor explicada que en el *flâneur*. En la apariencia de una multitud agitada y animada por sí misma, es donde el *flâneur* sacia su sed por lo nuevo. De hecho, este colectivo no es en absoluto otra cosa que apariencia. Esta «multitud» en la que se deleita el *flâneur* es el molde donde setenta años más tarde se fundirá el concepto nazi de «comunidad del pueblo» [*Volks-gemeinschaft*]. El *flâneur*, que se complace demasiado en su propia viveza de espíritu y en su carácter huraño, también se adelantó en esto a sus contemporáneos, pues fue la primera víctima de un espejismo que desde entonces ha cegado a muchos millones.

[J 66, 1]

Baudelaire idealiza la experiencia de la mercancía al remitirla a la alegoría como a su canon.

[J 66, 2]

Si es la fantasía la que presenta las correspondencias al recuerdo, es el pensamiento el que ofrece al recuerdo la alegoría. El recuerdo hace confluir a la fantasía y al pensamiento.

[J 66, 3]

Con los nuevos procesos de fabricación, que llevan a toda clase de imitaciones, la apariencia se arroja a la mercancía.

[J 66, 4]

Entre la teoría de las correspondencias naturales y la renuncia a la naturaleza, existe una contradicción. Se resuelve desligando, en el recuerdo, las impresiones de la vivencia, de tal modo que en las primeras se libere la experiencia allí contenida, para que pueda formar parte de un patrimonio alegórico.

[J 66, 5]

George tradujo *Spleen e idéal* como «melancolía y espiritualización(-)», dando así con el significado esencial del ideal en Baudelaire.

[J 66, 6]

En Meryon cobran vigencia la majestuosidad y la fragilidad de París.

[J 66, 7]

En la figura que adopta la prostitución en las grandes ciudades, la mujer no sólo aparece como mercancía, sino, en su sentido más conspicuo, como artículo producido en masa. Esto se indica disimulando la expresión individual en favor de una expresión profesional, como resulta del maquillaje. Más adelante lo confirman las *girls* uniformadas de la revista.

[J 66, 8]

La condición imprescindible para que Baudelaire se hiciera con París en su poesía fue su postura enfrentada al progreso. Comparada con la suya, toda la lírica posterior de la gran ciudad peca de debilidad. Le falta precisamente esa reserva frente al tema que Baudelaire tiene que agradecer a su frenética enemistad hacia el progreso.

[J 66 a, 1]

En Baudelaire, París es emblema de la Antigüedad en contraste con la masa como emblema de la modernidad. [J 66 a, 2]

Sobre *El spleen de París*: el hecho diverso es la levadura que eleva la masa de la gran ciudad en la fantasía de Baudelaire. [J 66 a, 3]

El *spleen* es el sentimiento que corresponde a la catástrofe permanente. [J 66 a, 4]

Constituye una experiencia muy específica la que el proletariado tiene de la gran ciudad. Se le parece algo la que en ella tiene el emigrante. [J 66 a, 5]

Para el *flâneur*, su ciudad –aunque haya nacido en ella, como Baudelaire– no es ya su patria. Representa un escenario. [J 66 a, 6]

Baudelaire jamás escribió un poema de prostitutas a partir de una de ellas. (Cfr. por contra Brecht, *Lesebuch für Städtebewohner* [Antología para lectores urbanos], 5.) [J 66 a, 7]

Prólogo a Dupont de 1851, ensayo sobre Dupont de 1861. [J 66 a, 8]

En la erotología de la perdición –así se podría calificar la de Baudelaire–, la esterilidad y la impotencia constituyen los factores decisivos. Son únicamente ellas las que proporcionan un carácter puramente negativo a los momentos instintivos sombríos y mal afamados de la sexualidad. Pues en el acto de la procreación, tanto como en el acto de una relación duradera (es decir, el matrimonio), pierden ese carácter. Estas realidades fundadas a largo plazo –el niño, el matrimonio– no tendrían la más mínima garantía de permanencia si las energías destructivas del ser humano no participaran en su fundación, a cuya solidez contribuyen no menos, sino más, que muchas otras. Sin embargo, su aportación sólo está legitimada en la misma medida en que pueden estarlo en general los impulsos instintivos más importantes del ser humano en la sociedad actual. [J 66 a, 9]

El valor social del matrimonio reside de modo decisivo en su duración, en tanto que en ella está incluida la idea de una –disputa– final y definitiva entre los cónyuges, disputa empero siempre aplazada a lo largo de la vida; los cónyuges se libran de esta disputa mientras dure el matrimonio, esto es, básicamente de por vida. [J 67, 1]

Relación entre mercancía y alegoría: el «valor», como espejo ustorio natural de la apariencia histórica, desborda el «significado». Dificilmente se puede disipar su apariencia, que es, por otra parte, la más reciente. El carácter fetichista de la mercancía todavía estaba en el Barroco relativamente poco desarrollado. La mercancía tampoco había estampado tan profundamente su estigma –la proletarianización de los productores– en el proceso productivo. Por eso la intuición alegórica del

siglo diecisiete crea estilo, pero ya no la del diecinueve. Baudelaire, en cuanto alegórico, se quedó aislado. Intentó reconducir la experiencia de la mercancía a la experiencia alegórica. Esto tenía que fracasar, y con ello se evidenció que la inflexibilidad de su punto de partida quedó desbordada por la inflexibilidad de la realidad. De ahí que cierto tono patológico o sádico de su obra se deba a que erró el blanco –la realidad–, pero sólo por la mínima. [J 67, 2]

La noche de la historia en la que la lechuza de Minerva (con Hegel) levanta el vuelo, es la misma que aquella en la que el Eros (con Baudelaire) rememora, al pie de la antorcha apagada frente al lecho vacío, los pasados abrazos. [J 67, 3]

La experiencia de la alegoría, que se aferra a las ruinas, es en realidad la de la eterna caducidad. [J 67, 4]

En el momento en que el trabajo se vuelve prostitución, la prostitución puede reclamar ser considerada «trabajo». La Lorette es, en efecto, la primera en renunciar radicalmente al disfraz de amante. Hace que se le pague su tiempo; poca distancia la separa ya de los que reclaman «el pago de su trabajo». [J 67, 5]

En el *Jugendstil* ya está en juego la tendencia burguesa a enfrentar naturaleza y técnica como opuestos absolutos. Así es como más adelante el futurismo le dio a la técnica un matiz destructivo y hostil a la naturaleza; en el *Jugendstil* hay fuerzas en germen que estaban destinadas a actuar en esa dirección. En muchas de sus configuraciones, está en germen la idea de un mundo hechizado por el desarrollo técnico y, por decirlo así, desnaturalizado. [J 67, 6]

La prostituta no vende su fuerza de trabajo; su profesión conlleva sin embargo la ficción de que vende su capacidad de placer. En tanto esto representa la máxima ampliación que puede experimentar el ámbito de la mercancía, la prostituta fue desde siempre una precursora de la economía de mercado. Pero precisamente porque la forma de mercancía no se había desarrollado aún, esta faceta suya no necesitaba destacar de un modo tan llamativo como más tarde. En efecto, la prostitución medieval, por ejemplo, no posee la extremosidad que fue la norma en el siglo diecinueve. [J 67 a, 1]

La tensión entre el emblema y la imagen publicitaria permite medir los cambios que se han producido en el mundo de las cosas desde el siglo XVII. [J 67 a, 2]

Las fuertes fijaciones del olfato, como parece haber tenido Baudelaire, podrían llevar al fetichismo. [J 67 a, 3]

El nuevo fermento que aparece en el *taedium vitae*, convirtiéndolo en *spleen*, es la autoalienación. [J 67 a, 4]

Vaciamiento de la vida interior. De la regresión infinita de la reflexión, que en el romanticismo ensanchó el espacio de la vida, como por juego, a círculos cada vez más vastos, empujándolo al mismo tiempo en marcos cada vez más estrechos, sólo le ha quedado a Baudelaire el mono o mono sombrío y límpido consigo mismo, como expresa con la imagen de una conversación, en un viejo juego de naipes, entre la sota de corazones y la dama de picas. Más tarde dirá Jules Renard: «Su corazón... más solo que un as de corazones en medio de un naipe». [J 67 a, 5]

Quizá exista una relación muy estrecha entre la fantasía icónica de la alegoría y la que en medio de la embriaguez del hachís se entrega al pensamiento. En esta última actúan diversos genios: uno es el de la gravedad melancólica, otro el de la espiritualidad alada. [J 67 a, 6]

«Una mártir» es muy sugerente por el lugar que ocupa, justo después de «la destrucción». En esta mártir, la intención alegórica ha efectuado su labor: está despedazada. [J 67 a, 7]

En «la muerte de los amantes», las correspondencias se tejen sin intervención alguna de la intención alegórica. El suspiro y la sonrisa —como las formaciones nubosas del rostro humano— confluyen en los tercetos. Villiers de l'Isle-Adam vio aplicadas en este poema —como le escribió a Baudelaire— sus teorías musicales. [J 67 a, 8]

«La destrucción» sobre el demonio: «Yo... siento cómo abrasa mis pulmones | Y los lleno de un deseo eterno y culpable». Los pulmones como sede de un deseo constituyen la descripción más atrevida que se puede pensar de su insaciabilidad. Cfr. el «Río invisible» de la «Bendición». [J 68, 1]

De todos los poemas de Baudelaire, «la destrucción» es el que con mayor contundencia hace presente la intención alegórica. El songriente aparato, cuya visión le impone el demonio al poeta, es el patio de entrada al palacio de la alegoría: el instrumento disperso con el que ella ha desfigurado y dispuesto de tal modo el mundo de las cosas, que sólo quedan sus fragmentos, los cuales son para ella el objeto de su meditación. El poema se interrumpe bruscamente; causa incluso la impresión —lo cual resulta doblemente sorprendente tratándose de un soneto— de algo fragmentario. [J 68, 2]

Hay que comparar «El vino d(e los) trapero(s)» con «En ese cabriolé», de Sainte-Beuve ((Las consolaciones), París, 1863, II, p. 193):

«En este cabriolé de alquiler, me fijo
En el hombre que me lleva, que sólo es máquina;
Horrenda, con la barba cerrada y largos cabellos grasientos;
Vicio y vino y sueño cargan sus ojos ebrios.
¿Cómo puede el hombre degradarse así?, pensaba yo,
Mientras reculaba hacia el otro extremo del asiento».

Se pregunta luego a sí mismo si acaso su alma no está tan degradada como el alma del cochero. Baudelaire cita este poema en su carta a Sainte-Beuve del 15 de enero de 1866. [J 68, 3]

El trapero es la figura provocativa de la miseria humana. Es un proletario desaharrado en el doble sentido de vestirse con harapos y de ocuparse de ellos. «Es un hombre encargado de recoger los restos de un día de la capital. Todo lo que la gran ciudad ha rechazado, todo lo que ha perdido, todo cuanto ha despreciado, todo lo que ha roto en pedazos, él lo cataloga, lo colecciona. Compulsa los archivos del exceso, la leonera de los desechos. Hace una clasificación, una selección inteligente; como el avaro un tesoro, él recoge las porquerías que, rumiadas por la divinidad de la industria, se convertirán en objetos de utilidad o de disfrute.» (Sobre el vino y el hachís, en Obras, I, pp. 249-250.) Baudelaire, como resulta evidente por esta descripción en prosa del trapero, de 1851, se reconoce en él. El poema recoge otra afinidad, que califica de inmediata, con el poeta: «Se ve venir a un trapero, moviendo la cabeza, | tropezando y chocándose con las paredes como un poeta, | y, sin preocuparse de los soplores, sus súbditos, | desahoga todo su corazón en gloriosos proyectos». [J 68, 4]

Muchas cosas inclinan a pensar que Baudelaire escribió «El vino d(e los) traperos» cuando reconoció ser un bello útil. (No se puede decir nada más concreto al respecto, dado que apareció por primera vez en la edición en libro de *Las flores del mal*. — «El vino del asesino» se publicó por primera vez en 1848, en el *Echo des marchands de vins*.) El poema de los traperos desautoriza enérgicamente las confesiones de reaccionarismo por parte de Baudelaire. La bibliografía sobre el poeta ha pasado de puntillas por este poema. [J 68 a, 1]

«Créame, el vino de las barreras ha salvado a las estructuras gubernamentales de muchas sacudidas.» Édouard Foucaud, *Paris inventeur. Physiologie de l'industrie française* [París inventor. Fisiología de la industria francesa], París, 1844, p. 10. [J 68 a, 2]

Sobre «El vino d(e los) trapero(s)»: «Estamos sin blanca, | Pierre, y hoy que ir de juerga; | A mí los lunes, como sabes, | Me gusta dar un garbeo por ahí. | Sé dónde dan vino a seis penas, | Aunque desde luego no es cerveza. | Vamos, para pasarlo bien | Subamos a la barrera». H. Gourdon de Genouillac, *Les refrains de la rue de 1830 à 1870* [Los estribillos callejeros de 1830 a 1870], París, 1879, p. 56. [J 68 a, 3]

Traviès dibujó a menudo la figura de los traperos. [J 68 a, 4]

En «El alma del vino» figura el hijo del proletario en las palabras «ese endeble atleta de la vida» — una correspondencia infinitamente triste entre la modernidad y Antigüedad. [J 68 a, 5]

Sobre el seccionamiento del tiempo: la oculta construcción de «El vino de los amantes» consiste en que sólo con posterioridad se evidencia la situación de que se trata: la embriaguez que los amantes deben al vino es una embriaguez matutina. «en el azul cristal de la mañana»: éste es el séptimo verso del poema de catorce versos. [J 68 a, 6]

Es fácil suponer que en los amantes «suavemente mecidos en el ala | del torbellino inteligente» hay una reminiscencia a Fourier. «Los torbellinos», se dice en el

Dictionnaire de sociologie phalanstérienne [Diccionario de sociología falansteriana], París, 1911, p. 433, «de mundos planetarios tan regulares en su marcha, que recorren cada minuto miles de millones de leguas, son para nosotros el sello de la justicia divina en movimiento material». [Fourier, *Théorie en concret ou positive* [Teoría en concreto o positiva], p. 320.]

[J 68 a, 7]

Baudelaire construye estrofas allí donde parecería casi imposible hacerlo. Éste es el caso de la sexta estrofa de «Lesbos»: «... corazones ambiciosos, | que aleja de nosotros la radiante sonrisa | [vagamente entrevista al borde de otros cielos].»

[J 68 a, 8]

Sobre la desacralización de las nubes: «Y vi en pleno mediodía descender sobre mi cabeza | una nube negra y cargada de tormenta | que conducía a un rebaño de demonios depravados»; ésta es una visión que podría proceder directamente de un grabado de Meryon.

[J 69, 11]

Es extraño que en la poesía francesa la gran ciudad sólo aparezca al describir directamente a sus habitantes, y no de otra manera. Así sucede, con una energía insuperable, en el poema de Shelley sobre Londres. (¿No tenía el Londres de Shelley más habitantes que el París de Baudelaire?) En Baudelaire sólo se encuentran indicios de una actitud semejante, aunque en verdad sean numerosos. Sin embargo, en pocos lugares se ha descrito la gran ciudad tan exhaustivamente al describir lo que ella hace de sus habitantes, como en *Spleen* I. El poema indica secretamente cómo sus masas sin alma y la existencia vacía y sin esperanza del individuo resultan complementarias. Para las primeras, están el cementerio y los *faubourgs*: concentraciones masivas de ciudadanos; para el segundo, la jota de corazones y la dama de picas.

[J 69, 2]

La caducidad sin esperanza de la gran ciudad habla con especial claridad desde la primera estrofa de *Spleen* I.

[J 69, 3]

En el poema introductorio a *Los flores del mal*, Baudelaire se enfrenta al público con una actitud completamente desacostumbrada. Intima con él, si bien no al modo usual y familiar. Podría decirse que se rodea de lectores como de una camarilla.

[J 69, 4]

La conciencia del paso vacío del tiempo y el *taedium vitae* son las dos pesas que mantienen en funcionamiento el mecanismo de la melancolía. A este respecto, se corresponde con precisión el último poema del ciclo *Spleen* e *ideal* con el último del ciclo *La muerte*.

[J 69, 5]

El poema «El reloj» llega especialmente lejos en el tratamiento alegórico. Alrededor de la hora, que ocupa un rango especial en la jerarquía de los emblemas, se agrupan el placer, el ahora, el tiempo, el azul, la virtud y el arrepentimiento. (Sobre *sillide*, cfr. el teatro *Irivolo* en «Lo ineporable», y sobre *posada* la *posada* en el mismo poema.)

[J 69, 6]

El «cielo extraño y lúcido» del «Horror simpático» es el de Meryon.

[J 69, 7]

Sobre el seccionamiento del tiempo, especialmente sobre «El reloj», cfr. el Coloquio entre *Manos* y *Una* de Poe: «Me parecía que en el cerebro me había nacido ese algo de lo que no se puede dar con palabras una idea, ni siquiera confusa, a una inteligencia puramente humana. Permíteme que lo defina: vibración del péndulo mental. Era la personificación moral de la idea humana abstracta del Tiempo... Es así como medí las irregularidades del péndulo de la chimenea y de los relojes de las personas presentes. Sus tic-tac llenaban mis oídos con sus sonidos. Las desviaciones más ligeras de la medida justa... me afectaban exactamente como las violaciones de la verdad abstracta entre los vivos afectaban a mi sentido moral». (Edgar Allan Poe, *Nuevas historias extraordinarias*, (París, 1886), pp. 336-337.) Esta descripción no es más que un único y gran eufemismo para el curso absolutamente vacío del tiempo al que está entregado el hombre en el *spleen*.

[J 69 a, 11]

«... tan pronto como en el horizonte | sube la noche voluptuosa, | calmándolo todo, incluso el hombre, | borándolo todo, incluso la vergüenza.» («El fin de la jornada»); son los relámpagos de los conflictos sociales en el cielo nocturno de la gran ciudad.

[J 69 a, 2]

«... tú, ornamento de mis noches, pareces | icónicamente aumentar las leguas | que separan mis brazos de las inmensidades azules.» («Aun así te adoro»). Al respecto: «Y el rostro humano, que Ovidio ensayó hecho para reflejar los astros, ya no habla [81] más que una expresión de ferocidad loca, o se sosiega en una especie de muerte». (Obras, II, p. 628, Cobetes III.)

[J 69 a, 3]

Al analizar lo alegórico en la obra de Baudelaire, no sería justo centrarse en su impronta barroca dejando de lado su sesgo medieval. Resulta difícil de describir. El mejor modo de captarlo es tener presente cómo ciertos pasajes, ciertos poemas («Versos para el retrato de M. Honoré Daumier», «La avisadora», «El esqueleto labrador») se distinguen de otros, sobrecargados de significado, por su significativa falta de adorno. La desnudez les da una expresión que se encuentra en los retratos de Fouquet.

[J 69 a, 4]

Una mirada blanquista al globo terráqueo: «Contemplo desde lo alto el globo en su redondez, | Y ya no busco en él el refugio de una choza.» («El sabor de la nada»). El poeta ha instalado su morada en el espacio cósmico; también se podría decir: en el abismo.

[J 69 a, 5]

Las ideas pasan lentamente ante el melancólico, como en una procesión. La imagen, típica en esta sintomatología, no es frecuente en Baudelaire. Se encuentra en «Horror simpático» («Vuestros vastos nubes enlutadas | son los coches fúnebres de mis sueños».)

[J 70, 1]

«Unas campanas empiezan de pronto a tocar con furia
Y lanzan al cielo un aullido espantoso.»

[*Spleen* IV]. El cielo agredido por las campanas es aquel en el que se mueven las especulaciones de Blanqui.

[J 70, 2]

«Detrás del decorado

De la inmensa existencia, en el más negro abismo,

Distingo claramente mundos singulares.»

[«La voz»]. Esto son los Mundos de la eternidad por los astros; véase «El abismo»:
«Sólo veo infinito por todas las ventanas».

[J 70, 3]

Si se compara «Lo irremediable» con «Un día de lluvia» —que Mouquet atribuye a Baudelaire—, resulta evidente que lo que inspira a Baudelaire es estar abocado al abismo, y también se ve dónde se abre en realidad este abismo. El Sena localiza «Un día de lluvia» en París. Dice así: «Por entre una bruma cargada de sutiles exhalaciones, | los hombres desvanecidos como oscuros reptiles | y, en su ceguera, orgullosos de su fuerza, | lenta y trabajosamente se deslizan por el suelo» (l, p. 212). En «Lo irremediable», esta imagen de las calles de París se ha convertido en una de las visiones alegóricas del abismo, que el final del poema designa como «emblemas claros»: «Un condenado desciende sin lámpara | al borde del precipicio... | donde acechan monstruos viscosos | cuyos grandes ojos fosforescentes | hacen aún más negra la noche» (l, pp. 92-93).

[J 70, 4]

Del catálogo de emblemas que presenta el poema «Lo irremediable», Crépét cita un pasaje de Las veladas de San Petersburgo: «Ese río que sólo se pda una vez, ese tonel de las Danaides siempre lleno y siempre vacío; ese hígado de Ticio siempre regenerándose bajo el pico del buitre que lo devora siempre... son otros tantos jeroglíficos que hablan por sí solos, sobre los que es imposible llamarse a engaño».

[J 70, 5]

El ademán de bendecir en *Fidus* (también en *Zaratustra*), alzando verticalmente los brazos: el ademán de quien levanta un peso.

[J 70, 6]

Del Proyecto de epílogo: «Tus mágicos empedrados erigidos en fortalezas, | tus humildes oratorios, con énfasis barrocos, | predicando el amor, y también tus cloacas llenas de sangre, | precipitándose en el Infierno como Orinocos» (l, p. 229).

[J 70 a, 1]

«Bendición» presenta el itinerario vital del poeta como Pasión. «Él, se embriaga cantando el vía crucis.» De vez en cuando, el poema recuerda de lejos a la fantasía en la que Apollinaire, en «El poeta asesinado», describió la aniquilación del poeta por el burgués desenfrenado: «Y los vastos relámpagos de su lúcida mente | le quitan el aspecto de los pueblos furiosos».

[J 70 a, 2]

Una mirada blanquista a la humanidad (y a la vez uno de los pocos versos de Baudelaire que desarrollan un aspecto cósmico): «El Cielol, negra tapadera de la gran marmita | Donde cuece la imperceptible y vasta Humanidad» («La tapadera»).

[J 70 a, 3]

Es sobre todo propio de los recuerdos la mirada familiar (esa mirada que no es otra que la de ciertos retratos, recuerda a Poe).

[J 70 a, 4]

«En estas tardes solemnes de celestes vendimias» («El imprevisto»): una ascensión del otoño a los cielos.

[J 70 a, 5]

«Cibeles, que los ama, aumenta sus verdores»; en la bella traducción de Brecht: «Cibeles, que les ama, les ofrece más verdor». Hay aquí implícita una transposición de lo orgánico.

[J 70 a, 6]

«El abismo» es el equivalente baudelaireano de la visión de Blanqui.

[J 70 a, 7]

«¡Oh, versos! Negros compañeros sin oído ni ojos»; hay ahí algo como la simpatía hacia los que viven de prestado.

[J 70 a, 8]

Comparación de los ojos con escaparates iluminados: «Tus ojos, iluminados al igual que escaparates | y que los luminarios resplandecientes de las fiestas públicas, | usan con insolencia su poder ficticio» («En tu calleja harías entrar al universo»).

[J 70 a, 9]

Sobre «La sirvienta tan buena»: en las primeras líneas, «que le daba celos» no tiene ese tono que cabría esperar. La voz, por decirlo así, se retira de celos. Este reflujo de la voz es algo sumamente característico. (Observación de Pierre Leyris.)

[J 70 a, 10]

La fantasía sádica se inclina por las construcciones maquinales. Quizá Baudelaire, cuando habla de la «elegancia sin nombre de la humana armadura», ve en el esqueleto una especie de máquina. Se dice más claramente en «El vino del asesino»: «Esta crápula invulnerable | como las máquinas de hierro | nunca, ni en verano ni en invierno, | conoció el verdadero amor». Y contundentemente: «¡Máquina ciega y sorda, tan fecunda en crueldades!» («En tu calleja harías entrar al universo entero»).

[J 71, 1]

«Pasado de moda» e «inmemorial» aún están juntos para Baudelaire. Las (cosas) que se han sobrevivido a sí mismas pasan a ser depósitos inagotables de recuerdos. Hacen así su aparición viejas señoras («Los viejecitos») en la poesía de Baudelaire, los años transcurridos («Recogimiento»), y el mismo poeta se compara con un «viejo tocador lleno de rosas marchitas | donde se esparce un revoltijo de objetos anticuados» (Spleen II).

[J 71, 2]

El sadismo y el fet(i)chismo se entrelazan en las fantasías que quieren hacer de toda vida orgánica patrimonio de lo inorgánico. «En adelante ya no serás, ¡oh, materia viviente, | sino un bloque de granito en medio de un terror impreciso, | adormecido en el fondo de un Sahara brumoso» (Spleen II). La recaída del viviente en la materia muerta ocupó intensamente, por la misma época, a Flaubert. Las visiones de San Antonio son un triunfo del fet(i)chismo comparable al que celebró el Bosco en el altar de Lisboa.

[J 71, 3]

Si «El crepúsculo de la mañana» empieza con la diana en los patios de los cuarteles, hay que recordar que, con Napoleón III, por motivos fáciles de adivinar, el interior de la ciudad estaba lleno de cuarteles.

[J 71, 4]

La sonrisa y el suspiro, como formaciones nubosas del rostro humano, son el anuncio insuperable de su espiritualidad.

[J 71, 5]

En «Sueño parisino», las fuerzas productivas se han detenido. El paisaje de este sueño es el espejismo cegador del paisaje embrutecido y sin consuelo que en *De profundis clamavi* pasa a ser el universo. «Un sol apagado se cierra arriba seis meses, | y los otros seis meses la noche cubre la tierra; | es un país más desnudo que la tierra polar; | - ¡ni animales, ni arroyos, ni verde, ni bosques!»

[J 71, 6]

La fantasmagoría del «Sueño parisino» recuerda aquella de las exposiciones universales en la que la burguesía exclama ante el orden de la propiedad y de la producción su «aguarda un poco, eres tan bello».

[J 71, 7]

Proust sobre «vienen algún heroísmo en el corazón del hombre de ciudad»: «Parece imposible ir más allá».

[J 71 a, 1]

«Y que, en estas tardes de oro en las que uno se siente revivir; el segundo hemisferio se derrumba sobre sí mismo. Está en contradicción prosódica con lo que dice. Es un procedimiento característico de Baudelaire».

[J 71 a, 2]

«Cuyo nombre sabe | el apuntador enterrado; eso viene del mundo de Poe. (Cfr. «Remordimiento póstumo», «El muerto gozoso».)

[J 71 a, 3]

El único pasaje de *Las flores del mal* que ofrece una contrapartida a la visión que tiene Baudelaire de los niños, es la quinta estrofa del primer poema de «Las viejecitas»: «Su mirada divina es de niña asombrada | que se ríe ante todo lo que ve relucir». Para llegar a esta idea de la infancia, el poeta emprende el camino más largo: el camino que pasa por la vejez.

[J 71 a, 4]

En la obra de Baudelaire, los poemas 99 y 100 de *Las flores del mal* resultan extraños y se encuentran aislados, como las grandes efigies de dioses de la isla de Pascua. Se sabe que forman parte de las composiciones más antiguas del libro; Baudelaire le insistió siempre a su madre en que se referían a ella, sin darles ningún título, porque le repugnaba hacer pública esta clave íntima. Lo distintivo de estos poemas es su carácter de idilio mortuario. Ambos, sobre todo el primero, respiran una paz como apenas se encuentra en Baudelaire. Ambos presentan la imagen de la familia sin padre; pero el hijo, lejos de ocupar el puesto del padre, lo deja vacío. El sol lejano que declina en el primer poema es símbolo del padre, cuya mirada -gron ojo abierto en el cielo curioso- distanciada y sin celos se detiene en la comida que comparten madre e hijo. El segundo poema evoca la imagen de la familia sin padre, no alrededor de una mesa, sino de una tumba. El aire cargado de la vida preñada de vida ha cedido aquí completamente a la fría brisa nocturna de la muerte.

[J 71 a, 5]

Los Cuadros parisienses comienzan con una transfiguración de la ciudad. A ello contribuyen tanto el primer como el segundo poema y, si se quiere, también el tercero. «Poissoje» es el cara a cara de la ciudad con el cielo. Nada de

la ciudad sino el taller que canta y charla; las grandes chimeneas, los campanarios han entrado en el horizonte del poeta. En «El sol» se le añade el *faubourg*; no hay rastro de la masa de la ciudad en los tres primeros poemas de los Cuadros parisienses. El segundo comienza con la presencia del Louvre. Pero pasa enseguida -a mitad de estrofa- a la queja sobre la caducidad de la gran ciudad.

[J 72, 1]

«Dibujos a los que la gravedad | Y el saber de un viejo artista, |... | Transmitieron la Belleza»; el artículo definido hace que la Belleza aparezca como sobria e «indolente». Se ha convertido en alegoría de sí misma.

[J 72, 2]

Sobre «Brumas y lluvias»: la ciudad se ha vuelto extraña para el *flâneur*. Todo lecho es para él una cama amesgada. (Son innumerables los lugares donde pernoctó Baudelaire.)

[J 72, 3]

Resulta sorprendente encontrar el poema «Brumas y lluvias» en los Cuadros parisienses. Está próximo a un cuadro campestre. Pero ya Sainte-Beuve había escrito: «¡Oh, qué triste es el llano en torno al boulevard!» («El llano -octubre-» mencionado por Baudelaire a Sainte-Beuve el 15 de enero de 1866.) El paisaje del poema de Baudelaire es de hecho el de la ciudad suspendida en la niebla. Es el cañamazo sobre el que prefiere bordar el tedio.

[J 72, 4]

«El cine» tiene el movimiento de una cuna que oscila de un lado a otro entre la Modernidad y la Antigüedad. En sus esbozos escribe Baudelaire: «Concebir un boceto para una bufonada lírica o mágica, para una pantomima... Sumergirlo todo en una atmósfera extraña y soñadora: en la atmósfera de los grandes días. Que sea algo amullador» (Cohetes, XXII). Estos días grandes son los días del retorno.

[J 72, 5]

Sobre los demonios nocivos en la atmósfera: reaparecen en Georg Heym como «los demonios de las ciudades». Se han vuelto más poderosos, pero, debido a que reniegan de su afinidad con la gente de negocios, tienen menor significado.

[J 72, 6]

Estrofa final de «Demonios de las ciudades», de Heym:

«Pero crecen enormes los demonios.
Sus cuernos rasgan el cielo de rojo.
Se estremece el seno de las ciudades
En torno a sus pezuñas, que son fuego».

Georg Heym, *Poesías*, Munich, 1922, p. 19.

[J 72 a, 1]

«Te adoro como adoro la bóveda nocturna» - nunca se ha empleado el sexo contra el Eros tan claramente como en este poema. Hay que compararlo con «Divino anhelo» para darse cuenta de las fuerzas que, frente a esto, confiere a la fantasía la unión del sexo al Eros.

[J 72 a, 2]

El «Soneto de otoño» indica, reservadamente pero con exactitud, la base sobre la que se alzan las experiencias eróticas de Baudelaire: «Mi alma, o

la que todo hierre, [...] no quiere revelarte su secreto infernal, [...] ¡Detesto la pasión...! ¡Amémonos con calma». Todo ello es en gran medida como una réplica a aquella estrofa del *Diván* en la que Goethe exalta en las huries y en su poeta el modelo del erotismo como una especie de variante paradisiaca de la sexualidad: «Páguenselo como a amigo, ¡de una manera amorosa, ¡dejándole vivir consigo: ¡ningún bien pide gran cosa».

[J 72 a, 3]

Marx sobre la Segunda República: «Pasiones sin verdad, verdades sin pasión, héroes sin hechos heroicos, historia sin acontecimientos; desarrollo cuyo único motor parece el calendario, agotador por la continua repetición de las mismas tensiones y distensiones... Si algún periodo de la historia está pintado en gris sobre gris, es éste». Karl Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* [El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte], Viena/Berlin, ed. Rjazanov, (1927), pp. 45-46.

[J 72 a, 4]

El otro extremo de la sensibilidad de Baudelaire halla también sus símbolos en el cielo. El cielo plomizo y sin nubes es la sensualidad encadenada por el fetiche, las formaciones nubosas son la sensualidad espiritualizada.

[J 72 a, 5]

Engels a Marx el 3 de diciembre de 1851: «Al menos por hoy, el asno es tan libre... como el viejo la tarde del 18 Brumario, tan completamente desvuelto, que no puede por menos que dársele de asno en todos los aspectos. (Terrible perspectiva, la de la falta de oposición!». Karl Marx, *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* Viena/Berlin, ed. Rjazanov, p. 9.

[J 73, 1]

Engels a Marx el 3 de diciembre de 1851: «Si en aquella ocasión el proletariado no se convirtió en una masa» es porque «fue completamente... consciente de su impotencia, entregándose con una resignación fatalista al ciclo renovado de República, Imperio y Restauración hasta... haber cobrado fuerza». Marx, *El dieciocho Brumario*, p. 10.

[J 73, 2]

«El 15 de mayo» [de 1848] «no tuvo, como es sabido, otro resultado que alejar... del escenario público durante todo el ciclo a Blanqui y a sus compañeros, esto es, a los auténticos líderes del partido proletario, a los comunistas revolucionarios». Marx, *El dieciocho Brumario*, ed. Rjazanov, p. 28.

[J 73, 3]

El mundo americano de los espíritus juega su papel en la descripción de la multitud que hace Poe. Marx dice de la república que en Europa ya solamente «significa la forma política revolucionaria de la sociedad burguesa, y no su forma de vida conservadora, como por ejemplo en los Estados Unidos de Norteamérica, donde... las clases... aún no se han definido... donde los modernos medios de producción... sustituyen a la relativa escasez de cabezas y brazos, y donde finalmente el joven movimiento febril de la producción material... no ha dejado tiempo ni ocasión para abolir el viejo mundo de los espíritus». Marx, *El dieciocho Brumario*, p. 30. Resulta notable que Marx mencione el mundo de los espíritus para explicar la república americana.

[J 73, 4]

Si la multitud es un velo, entonces el periodista se adorna con él en la medida en que hace valer sus innumerables relaciones como sendos medios de seducción.

[J 73, 5]

En las elecciones parciales revolucionarias, el 10 de marzo de 1850, París sólo eligió para el Parlamento a candidatos socialdemócratas. Sin embargo, hallarían «en las elecciones parciales de abril, con la elección de Eugen Sue, su blando comentario sentimental». Marx, *El dieciocho Brumario*, p. 68.

[J 73, 6]

Sobre «El crepúsculo de la mañana». Marx denomina a Napoleón III «un hombre que no decide de noche para actuar de día, sino que decide de día y actúa de noche». Marx, *El dieciocho Brumario*, ed. Rjazanov, p. 79.

[J 73 a, 1]

Sobre «El crepúsculo de la mañana»: «Los rumores de golpe de Estado colman París. Durante la noche, parece haber sido ocupado por las tropas, y la mañana traerá decretos». Cita de la prensa diaria europea de septiembre y octubre de 1851. Marx, *El dieciocho Brumario*, p. 105.

[J 73 a, 2]

Marx llama a los líderes del proletariado parisiño «los jefes de harricada». *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, p. 113.

[J 73 a, 3]

Hay que comparar las palabras de Sainte-Beuve sobre Lamartine acerca de que sus poesías representan el cielo sobre los paisajes de André Chénier (J 51 a, 3), con las palabras de Marx: «Si la parcela, recién creada, en su armonía con la sociedad, en su dependencia de las fuerzas naturales y en su sumisión a la autoridad que la protegía desde lo alto era, naturalmente, religiosa, la parcela comida de deudas, desavenida con la sociedad y con la autoridad, forzada a salirse de su propia limitación, se hace, naturalmente, irreligiosa. El cielo era un bello suplemento para el pedazo de tierra acabado de adquirir, sobre todo porque de él vienen el sol y la lluvia; pero se vuelve un insulto en cuanto se le quiere imponer como sustituto de la parcela». Marx, *El dieciocho Brumario*, p. 122. La comparación de Sainte-Beuve con este pasaje de Marx contiene la clave para comprender la esencia y duración del influjo político que Lamartine extrajo de su poesía. Cfr. al respecto sus negociaciones con el embajador ruso, relatadas por Pokrowski.

[J 73 a, 4]

Ambigüedad de lo heroico en la figura del poeta: el poeta tiene algo de la harapienta soldadesca, algo de merodeador. Su lucha recuerda a veces el sentido que tiene la palabra «luchar» (*fechten*) en la jerga de los vagabundos.

[J 73 a, 5]

Marx sobre las criaturas parásitas del Segundo Imperio: «Para no equivocarse al contar los años, cuentan por minutos». Marx, *El dieciocho Brumario*, p. 126.

[J 73 a, 6]

Ambigüedad de la concepción de lo heroico oculta en la imagen del poeta en Baudelaire. «El punto culminante de las "ideas napoleónicas"... es la pre-

ponderancia del ejército. El ejército era el orgullo de los campesinos parcelarios, convertidos en héroes... Pero los enemigos contra los que tiene que defenderse ahora el campesino francés... son los... agentes del fisco. La parcela ya no está en la llamada patria, sino en el registro hipotecario. El propio ejército no es ya la flor de la juventud campesina, es la flor de los partanos del infraproletariado campesino. Lo forman en su mayoría sustitutos... del mismo modo que el segundo Napoleón sólo es un sustituto, el hombre que sustituye a Napoleón... Vemos que todas las "ideas napoleónicas" son las ideas de la incipiente parcela juvenil, y constituyen un contrasentido para la parcela anticuada.» Marx, *El dieciocho Brumario*, ed. Rjazanov, pp. 122-123.

[J 74, 1]

Sobre el satanismo: «Cuando los puritanos se quejaron en el concilio de Constanza sobre la vida licenciosa de los Papas..., les espetó el cardenal Pierre d'Ailly: "Ya sólo puede salvar a la Iglesia católica el diablo en persona, y vosotros pedís ángeles". También clamó la burguesía francesa tras el golpe de Estado: ¡Sólo el jefe de la Sociedad del 10 de diciembre puede ya salvar a la sociedad burguesa! ¡Sólo el robo puede salvar ya a la propiedad, el perjurio a la religión, la bastardía a la familia, el desorden al orden!». Marx, *El dieciocho Brumario*, ed. Rjazanov, p. 124.

[J 74, 2]

«Podemos imaginarnos esta capa alta de la Sociedad del 10 de diciembre considerando que Véron-Crevel es su predicador moral, y Granier de Cassagnac su pensador.» Marx, *El dieciocho Brumario*, ed. Rjazanov, p. 127.

[J 74, 3]

Los adoquines mágicos, levantados como fortalezas del Proyecto de epílogo, señalan el límite que se le marcó a la poesía de Baudelaire en su asimilación inmediata del tema social. Él no deja adivinar en absoluto las manos que ponen en movimiento estos adoquines. En «El vino de los troperos» consiguió traspasar ese límite.

[J 74, 4]

Final de «El vino de los troperos(s)», 1852:

«Dios ya les había dado el dulce sueño;

Añadió el vino, hijo sagrado del Sol».

La oposición Dios-Hombre data de 1857.

[J 74 a, 1]

En el último capítulo (del Salón de 1846) (XVIII, «Del heroísmo de la vida moderna») el suicidio aparece significativamente como «pasión particular» y, de entre las mentadas, sin duda como la única con alguna trascendencia. Representa la gran conquista de la modernidad en el terreno de la pasión: «Excepto a Hércules en el monte Eta, Catón de Útica y Cleopatra... ¿qué suicidas podemos ver en los cuadros antiguos?». Ch. B., Obras, II, pp. 133-134. El suicidio se presenta de este modo como la quintaesencia de la modernidad.

[J 74 a, 2]

En el capítulo XVIII del Salón de 1846, Baudelaire habla de «el frío límbico y convulsionado que todos nosotros llevamos puesto» (p. 136); y dice antes sobre esta «lúbrica uniforme de deso-

lación(s)»: «¿No tienen esos pliegues gesticulantes, que juegan como serpientes alrededor de una carne mortificada, su gracia misteriosa?» (p. 134). Ch. B., Obras, II.

[J 74 a, 3]

Nietzsche durante el invierno de 1882/1883 en la bahía de Rapallo: «Por la mañana marché en dirección sur, por la espléndida carretera de Zoagli, hacia las alturas, divisando el mar entre pinos; a media tarde... rodeé toda la bahía... hasta... Portofino. Este lugar y este paisaje se han vuelto aún más próximos a mi corazón por el gran amor que sentía hacia él el Emperador Federico III... En estos dos caminos se me ocurrió toda la primera parte del *Zaratustra*, sobre todo *Zaratustra* mismo como personaje, más exactamente: me asaltó». Friedrich Nietzsche, *Abio sprach Zaratustra* [Así habló Zaratustra], Leipzig, ed. Kröner, pp. XX, XXI. Hay que confrontar esto con una descripción del *l'œuvre du tournoi*.

[J 74 a, 4]

Nietzsche distingue frente a su «filosofía del mediodía» —la doctrina del eterno retorno— las primeras fases de su pensamiento como filosofía del amanecer y de la mañana. También él conoce el seccionamiento del tiempo y sus grandes particiones. Está justificada la pregunta de si esta apercepción del tiempo fue un elemento del *Jugendstil*. De ser así, quizá se entendería mejor que el *Jugendstil* produjera con Ibsen uno de los mayores técnicos del drama.

[J 74 a, 5]

Cuanto más se aproxima el trabajo a la prostitución, tanto más tentador es llamar a la prostitución —como ocurre desde hace mucho en el argot de las prostitutas— trabajo. Esta aproximación se produjo a marchas forzadas bajo el signo del paro; el *keep smiling* aplica en el mercado laboral el proceder de la prostituta, que en el mercado del amor «sonríe» para captar al cliente.

[J 75, 1]

La caracterización del proceso de trabajo según su relación con la naturaleza está marcada por su constitución social. Pues si no se explotara *propriadamente* al hombre, podríamos ahorrarnos el discurso *impropio* sobre la explotación de la naturaleza. Este discurso consolida la apariencia del «valor», que las materias primas reciben únicamente por un orden productivo basado en la explotación del trabajo humano. Si cesa esta última, el trabajo se desprenderá por su parte del carácter de explotación de la naturaleza mediante el hombre. Se realizará entonces según el modelo del juego infantil, que en Fourier está a la base del trabajo apasionado de los armonianos. Uno de los mayores méritos de Fourier es haber establecido el juego como canon del trabajo que ya no es explotado. Un trabajo así, animado por el juego, no está dirigido a producir valores, sino a una naturaleza mejorada. También para ésta propone la utopía de Fourier una imagen orientadora, como en efecto se halla realizada en los juegos infantiles. Es la imagen de una tierra en la que todos los lugares se han convertido en granjas-posada. Estos dos términos indican que todos los lugares están trabajados por el hombre, que los torna cultivables y bellos; pero también se encuentran, como una posada en el camino, abiertos a todos. Una tierra dispuesta según esta imagen dejaría de ser parte «De un mundo en el que la acción no es la hermana del sueño». En ella, la acción estaría hermanada con el sueño.

[J 75, 2]

El despliegue del trabajo en el *juego* presupone fuerzas productivas máximamente desarrolladas, como las que hoy tiene por primera vez la humanidad a su disposición, y que están organizadas a contracorriente de sus posibilidades: a saber, para un caso serio, de emergencia. A pesar de esto, la terrible concepción de la explotación de la naturaleza, que domina desde el siglo diecinueve, no ha sido en modo alguno la norma, tampoco en épocas de fuerzas productivas poco desarrolladas. Sin duda, no ocupó lugar alguno en tanto que la imagen predominante de la naturaleza fue la de la madre generosa, tal como estableció Bachofen para la constitución matriarcal. Esta imagen ha perdurado en la figura de la madre por encima de todos los cambios de la historia. Pero resulta evidente que es más borrosa en las épocas en que muchas madres, frente al hijo, se convierten en agentes de la clase social que dedica su vida a los intereses comerciales. Todo indica que el segundo matrimonio de la madre no le resultó más llevadero a Baudelaire por el hecho de que ella eligiera a un general por esposo. Este matrimonio influyó probablemente en el desarrollo que experimentó su libido. Si la imagen que la orientó fue la prostituta, esa unión juega un papel. En cualquier caso, la prostituta es desde el principio la encarnación de una naturaleza dotada con el brillo de la meretricia. Ha aumentado incluso su capacidad de ofuscar, porque comerciar con ella conlleva el placer, aun fingido, que ha de corresponder al de su cliente. En otras palabras: en este comercio, la misma capacidad de goce figura como valor—como objeto de una explotación, tanto por parte de ella como de su cliente—. Pero, por otra parte, se presenta aquí, deformada aunque a mayor tamaño del natural, la imagen de una disponibilidad accesible a cualquiera y que nadie puede menoscabar. La lujuria en el poeta barroco Lohenstein, irreal y perdida en la imaginación, se constata en un sentido notablemente afín a Baudelaire: «Es bella mujer, que miles llenan de adornos, / un manjar inacabable, que a muchos sacia. / Un manantial sin fin, que en todo tiempo da agua, / es dulce leche de amor; aunque es en cien caños / como fluye su dulzor». (Daniel Caspers von Lohenstein, *Agrippina* [Agripina], Leipzig, 1724, p. 33.) El más allá de la elección, que predomina entre la madre y el niño, y el más acá de la elección, que predomina entre la prostituta y su pareja, se tocan en un único punto. Este punto designa la situación de la libido en Baudelaire. (Cfr. X 2, 1, Marx sobre la prostitución.)

Los versos de «Divino anhelo» «No hay lejanía que te aparte, / tu vuelo viene encantado» describen la experiencia del aura. La lejanía que, a ojos de la amada, atrae a sí al amante, es el sueño de una naturaleza mejor. La decadencia del aura y la atrofia—condicionada por la posición defensiva en la lucha de clases—de la fantasía de una naturaleza mejor, son una misma cosa. Con ello, la decadencia del aura y la decadencia de la potencia sexual son al final una misma cosa.

La formulación de *La eternidad por los astros*: «Es lo nuevo siempre viejo, y lo viejo siempre nuevo» corresponde punto por punto a la experiencia del *spleen* que consignó Baudelaire.

Hay que comparar la formulación de *La eternidad por los astros*: «El número de nuestros sosias es infinito en el tiempo y en el espacio... Esos sosias son de carne y hueso, incluso con pantalones y gabán, con minifalda y con moño» con la de «Los siete viejos»:

«Quien pretenda reírse porque yo me inquietara,
Y no se sienta preso de un temblor fraternal,
Considere que, pese a tanta decrepitud,
¡Aquellos siete horribles monstruos parecían eternos!

¿Podría sin morirme contemplar al octavo
Sosias inexorable, irónico y fatal,
Repugnante Fénix, hijo y padre de sí mismo?
— Pero yo di la espalda al cortejo infernal.

El «mar monstruoso y sin límites», que invoca el verso final del poema es el agitado universo de *La eternidad por los astros*.

«Las casas, cuya altura se perdía en la bruma,
Parecían los dos muelles de un río crecido»,
una imagen propia de Meryon. Otra parecida en Brecht.

Con lúgubre ironía muestra Blanqui lo que podría pasar con una «humanidad mejor» en una naturaleza inmejorada.

El «Cristo industrial» de Lamartine aflora de nuevo a fines de siglo. Así en Verhaeren, con «La solida»:

«Y qué importan los males y las horas dementes
Y las cubas de vicio donde la ciudad fermenta
Si algún día, del fondo de brumas y de velas,
Un nuevo Cristo en luz esculpido aparece
Que hacia sí a la humanidad acerca
Y la bautiza con el fuego de nuevas estrellas».

Baudelaire no poseía este optimismo; eso constituyó la gran ventaja de su presentación de París. (Cit. en Jules Destrée, «Der Zug nach der Stadt» [«El tren a la ciudad»], *Die Neue Zeit* XXI, 2 (1903), Stuttgart, (p. 571).)

En el proceso histórico que el proletariado emprende contra la burguesía, Baudelaire es un testigo, pero Blanqui un experto.

Si Baudelaire es citado ante el tribunal de la historia, tendrá que permitir más de una interrupción; el interés que determina la demanda de este tribunal le resulta en muchos aspectos ajeno e impenetrable. Blanqui, por contra, ha hecho suya desde siempre la causa sobre la que se pronuncia. Por eso aparece como un experto cuando se trata de ella. No es por tanto del todo en el mismo sentido que Baudelaire y Blanqui son citados ante el tribunal de la historia. (Cfr. N 11, 3.)

Abandono del momento épico: un tribunal no es ningún cuarto de hilanderas. O mejor: se instruye la causa, pero no se levantan actas. (J 76 a, 3)

El interés del materialista histórico por lo que ha sido es siempre, en parte, un ardiente interés por lo que ha fluido, ha acabado y está fundamentalmente muerto. Asegurarse de ello, en general y por completo, es condición imprescindible para poder citar (vivificar) partes de ese fenómeno. En una palabra: forma parte del interés histórico concreto, cuyo derecho ha de mostrar el historiador materialista como su más propia tarea, probar con éxito que se ocupa de un objeto que «pertenece», por entero e irrevocablemente, «a la historia». (J 76 a, 4)

La comparación con Dante puede servir tanto como ejemplo de la desorientación de la primera recepción de Baudelaire, que como ilustración de las palabras de De Maistre acerca de que los primeros juicios sobre un autor se heredan en la literatura subsiguiente. (J 76 a, 5)

Un punto común en la recepción de Baudelaire, junto a la comparación con Dante, es el concepto de decadencia. Se encuentra en (Barbey) d'Aureville, Pontmartin, Brunetière, Bourget. (J 76 a, 6)

Para el materialista dialéctico, la discontinuidad es la idea regulativa de la tradición de las clases dominantes (en primer lugar, por tanto, de la burguesía), y la continuidad es la idea regulativa de los oprimidos (en primer lugar, por tanto, del proletariado). El proletariado vive más despacio que la clase burguesa. No envejecen los ejemplos de sus luchadores, los conocimientos de sus dirigentes. En cualquier caso, envejecen mucho más lentamente que las épocas y las grandes figuras de la clase burguesa. Las olas de la moda se rompen en la masa compacta de los oprimidos. Por contra, los movimientos de la clase dominante, una vez que ha llegado al poder, presentan en sí mismos los rasgos de la moda. En particular, las ideologías de los dominadores son por naturaleza más volubles que las ideas de los oprimidos. Pues no sólo tienen que adaptarse, como las ideas de estos últimos, a la correspondiente situación social conflictiva, sino transfigurarla en una situación en el fondo armónica. En este negocio hay que proceder excéntrica y veleidosamente. Es un negocio, en todo el sentido de la palabra, de moda. «Rescatar» a las grandes figuras de la burguesía significa, no en último lugar, comprenderlas en esa parte caduca de su actividad, extrayendo y citando precisamente lo que quedó enterrado bajo ella sin llamar la atención, porque apenas servía a los poderosos. Comparar a Baudelaire con Blanqui significa sacar su candelabro de debajo de la cama. (J 77, 1)

Se puede distinguir fácilmente la recepción que los poetas hacen de Baudelaire, de la de los teóricos. Estos últimos se atienen a la comparación con Dante y al concepto de decadencia, aquéllos al tema de el arte por el arte y a la teoría de las correspondencias. (J 77, 2)

Faguet ve el secreto de la influencia de Baudelaire en la difusión del nerviosismo. (¿Dónde?) (J 77, 3)

Los ondores o fiones del trapero no necesitan estar bajo la influencia del alcohol; pues debe pararse a cada instante para examinar el desecho que arroja (a) su capazo. (J 77, 4)

Para Blanqui, la historia es la estopa con la que se taponan el tiempo infinito. (J 77 a, 1)

«Me detengo, pues ya estoy cansado. Delante, eso parece, el camino baja, como un rayo, dando vueltas, hacia el abismo; no quiero mirar.» Nietzsche, *Werke* [Obras], edición en octavo mayor y menor, XII, p. 223 (cit. en Karl Löwith, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen* [La filosofía nietzscheana del eterno retorno de lo mismo], Berlín, 1935, p. 33). (J 77 a, 2)

El héroe que se afirma en la escena de la modernidad es, en efecto, sobre todo actor. Así es como claramente aparece en «Los siete viejos», en un «decorado parecido al alma del actor» «curtiendo» sus «nervios como un héroe». (J 77 a, 3)

La figura del poeta en «Bendición» es una figura del *Jugendstil*. El poeta aparece, por decirlo así, desnudo. Presenta la fisonomía de *Joseph Delorme*. (J 77 a, 4)

La bondad natural que Magnin (J 50 a, 4) alaba en Sainte-Beuve, en suma, su llaneza, es el complemento del gesto sagrado de *Joseph Delorme*. (J 77 a, 5)

Se puede ver en las fotos que la fisonomía de Baudelaire adquirió muy pronto los rasgos de la edad. Esto fundamenta, no en último término, la semejanza que tan a menudo se ha encontrado entre su expresión y la de un prelado. (J 77 a, 6)

Vallès fue quizá uno de los primeros en quejarse insistentemente (como luego Souday) sobre el «atraso» de Baudelaire. (J 21, 5.) (J 77 a, 7)

La alegoría conoce muchos enigmas, pero ningún misterio. El enigma es un fragmento que forma conjunto con otro, en el que encaja. Del misterio se habló desde siempre con la imagen del velo, que es un viejo cómplice de la lejanía. La lejanía aparece velada. En contraste con la pintura renacentista, por ejemplo, la barroca no se atuvo en absoluto a este velo. Más bien lo rasga llena de ostentación, acercando incluso la lejanía celestial, como muestra en especial su pintura de techos y bóvedas, a una proximidad que debe sorprender y desconcertar. Esto apoya la idea de que el grado de saturación aurática de la percepción humana ha estado sometido a oscilaciones en el curso de la historia. (En el Barroco, podríamos decir, el antagonismo entre el valor cultural y el valor expositivo se reflejó de muchos modos dentro de

los límites del arte sacro.) Por mucho que estas oscilaciones necesiten aclaración, no parece descaminado suponer que las épocas que se inclinan a la expresión alegórica han experimentado una crisis del aura. [J 77 a, 8]

Baudelaire menciona entre los «demas líricos propuestos por la Academia» «Arlelú o la civilización conquistadora». Ch. B., Obras, II, p. 593 [El espíritu de M. Villemain]. Desacralización de la lejanía. [J 78, 1]

Sobre el abismo: «profundidad del espacio, alegoría de la profundidad del tiempo». Ch. B., Obras, I, p. 306 [Los paraísos artificiales, IV, «El hombre-dios»]. [J 78, 2]

Descomposición alegórica. La música que uno escucha bajo la influencia del hachís, aparece en Baudelaire como «el poema entero entrando en su cerebro como un diccionario dotado de vida». Ch. B., Obras, I, p. 307. [J 78, 3]

En el Barroco se desarrolla hasta el exceso lo que hasta entonces sólo había acompañado a la alegoría, el emblema. Mientras que para el historiador materialista aún es preciso aclarar el origen medieval de la alegoría, para entender su forma barroca se encuentra una indicación en el mismo Marx. Se dice en *Das Kapital* [El capital] (I, Hamburgo, 1922, p. 344): «La máquina de trabajo combinada... es tanto más perfecta cuanto más continuo es su proceso global, esto es, cuantas menos interrupciones sufre la materia prima desde la primera fase de elaboración hasta la última, por tanto, cuanto más intervenga el mecanismo, en lugar de la mano de obra, en el paso de una fase productiva a otra. Si en la manufactura el aislamiento de cada fase es un principio dado por la división misma del trabajo, en la fábrica desarrollada impera por contra la continuidad de todas las fases». Aquí podría hallarse la clave del procedimiento barroco que consiste en subordinar los significados a las piezas de la obra, a las partes, procedimiento en el que no tanto se descompone el conjunto cuanto el proceso de su producción. Los emblemas barrocos se pueden entender como productos a medio fabricar que han salido de las fases de un proceso productivo para convertirse en monumentos de un proceso destructivo. La «interrupción» que según Marx caracteriza las distintas fases de este proceso de trabajo pudo extenderse, más allá de cualquier plazo abarcable, en el periodo de la guerra de los Treinta Años, que por doquier detenía la producción. El verdadero triunfo de la emblemática barroca, que tiene en la calavera su más importante decorado teatral, consistió precisamente en incluir al hombre mismo en este proceso. La calavera de la alegoría barroca es un producto a medio fabricar del proceso de la historia de salvación, que ha sido interrumpido por Satán en la medida en que se le permite hacerlo. [J 78, 4]

La ruina económica de Baudelaire fue consecuencia de una lucha quijotesca contra las circunstancias que en su tiempo determinaban el consumo. El consumidor individual, que aparece frente al artesano como comitente, figura en el mercado como comprador. Contribuye aquí a dar salida a aquellas mer-

cancías en cuya producción no tuvieron influencia alguna sus deseos particulares. Baudelaire no sólo quiso hacer valer estos deseos particulares en su indumentaria —de entre todas las ramas, la confección es la que más tiene que contar con el consumidor particular como comitente—, sino que los extendió a su mobiliario y a otros objetos de uso cotidiano. Así es como pasó a depender de un anticuario de dudosa legalidad, que le suministró muebles y cuadros antiguos, siendo más tarde declarados en parte falsos. Las deudas en que incurrió con ello pesaron sobre él el resto de su vida. [J 78 a, 1]

En último término, la imagen de inquietud paralizada que presenta la alegoría es histórica. Muestra las fuerzas de la Antigüedad y del cristianismo detenidas súbitamente en su antagonismo, súbitamente petrificadas en medio de su lucha inacabada. En su poema a la musa enferma, en versos perfectos que en nada delatan la naturaleza quimérica de su deseo, Baudelaire retiene precisamente como imagen ideal de la salud de la musa lo que constituye una expresión de su trastorno: «Me gustaría... |... que tu sangre cristiana fluyera en rítmicos borbotones | como los sonidos numerosos de las sílabas antiguas». [J 78 a, 2]

Sin menoscabo del sesgo nuevo y original que presenta la alegoría en su poesía, en Baudelaire cobra vigor el estrato básico medieval que está bajo el estrato barroco. Consiste en lo que Bezold llama «supervivencia de los dioses de la Antigüedad en el humanismo medieval». La alegoría es la forma viable de esta supervivencia. [J 79, 1]

En el momento en que a la gente se le hurta el proceso productivo, se le abre el almacén: el gran almacén. [J 79, 2]

Sobre la teoría del dandismo. La confección es la última rama en la que al cliente aún se le trata individualmente. Historia de los 12 fracs. El papel del comitente se vuelve cada vez más un papel heroico. [J 79, 3]

En tanto el *flâneur* se exhibe en el mercado, su *flânerie* sigue las fluctuaciones de la mercancía. En sus dibujos, Grandville captó muy a menudo las aventuras de la mercancía paseante. [J 79, 4]

Sobre «rotos por sus trabajos»: el trabajo industrial aparece en los sansimonianos bajo la luz del acto sexual; la idea de la alegría en el trabajo está concebida a imagen del placer procreador. Dos decenios más tarde, la relación se ha invertido: es el acto sexual el que queda bajo el signo de la falta de alegría que asola a los trabajadores industriales. [J 79, 5]

Sería un error tomar la experiencia comprendida en «Correspondencias» como complemento de ciertos experimentos que se han realizado sobre la sinestesia (oír colores o ver sonidos) en los laboratorios de psicología. Para Baudelaire no se trata tanto de las conocidas reacciones a las que tanta

importancia ha concedido la crítica de arte intelectualoide o esnob, cuanto del medio en el que tienen lugar estas reacciones. Este medio es el recuerdo, y en su caso presentaba una densidad inusual. Los datos sensibles correspondientes se corresponden en el recuerdo; están preñados de recuerdos que afluyen tan apretadamente que no parecen proceder de esta vida, sino de una más amplia vida anterior. A esta vida aluden las miradas familiares con las que estas experiencias contemplan al afectado. (J 79, 6)

Lo que distingue fundamentalmente al meditador del pensador es que aquél no contempla únicamente una cosa, sino su contemplarla. El caso del meditador es el del hombre que ya tiene la solución del gran problema, pero que enseguida la ha olvidado. Y ahora medita no tanto sobre la cosa, sino sobre su pasada contemplación de ella. El pensamiento del meditador queda, pues, bajo el signo del recuerdo. El meditador y el alegórico están hechos de la misma madera. (J 79 a, 1)

«Si el Partido Parlamentario del Orden... destruyó con su propia mano, en la lucha contra las demás clases sociales, las condiciones de su propio régimen, del régimen parlamentario, la masa extraparlamentaria de la burguesía, por contra... tratando brutalmente a la propia prensa, le exigió a Bonaparte aniquilar a sus oradores y escritores, a sus políticos y literatos... para que entonces, llenos de confianza, pudieran entregarse a sus negocios privados bajo la protección de un gobierno fuerte e ilimitado.» Karl Marx, *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, Viena/Berlin, ed. Rjazanov, (1927), p. 100. (J 79 a, 2)

Baudelaire está tan aislado dentro del ámbito de la actividad literaria de su tiempo, como Blanqui lo está en el de las conspiraciones. (J 79 a, 3)

Con el incremento del género expuesto, y en particular de los olmos de novedad(s), comenzó a destacar con más nitidez la fisonomía de la mercancía. Desde luego que Baudelaire, sin menoscabo de su aguda receptividad, jamás hubiera registrado este acontecimiento si no se lo hubieran pasado, como un imán, ante el rico metal de nuestra voluntad, ante el yacimiento mineral de su fantasía, cuya imagen rectora, la alegoría, correspondió completamente, en efecto, al fetiche-mercancía. (J 79 a, 4)

El gesto del héroe moderno está prefigurado en el trapero: su paso a liones, el necesario aislamiento en que realiza su negocio, el interés que muestra por los desechos y desperdicios de la gran ciudad. (Cfr. Baudelaire, *De l'héroïsme de la vie moderne [Del heroísmo de la vida moderna]*, II, p. 135: «El espectáculo de la vida...».) (J 79 a, 5)

Sacar a luz los aspectos mecánicos del organismo es una persistente tendencia del sádico. Puede decirse que el sádico intenta imponer al organismo humano la imagen de la máquina. Sade es hijo de una época que se deleitó con los autómatas. Y el «hombre máquina» de Lamettrie demandó la guillotina, que hizo una prueba rudimentaria de sus verdades. La autoridad poli-

tico-estatal de Baudelaire -De Maistre- e(s), en sus sangrientas fantasías, pariente cercano del Marqués de Sade. (J 80, 1)

El recuerdo del meditador dispone de la masa desordenada del saber muerto. Para el recuerdo, el saber humano es una obra fragmentaria en un sentido especialmente conspicuo: a saber, como el montón de piezas recortadas arbitrariamente que componen un puzzle. Una época poco amiga de la meditación conserva en el puzzle la actitud de ésta. Es en particular la del alegórico. El alegórico toma por doquier, del fondo caótico que le proporciona su saber, un fragmento, lo pone junto a otro, y prueba a encajarlos: ese significado con esta imagen, o esta imagen con ese significado. El resultado nunca se puede prever; pues no hay ninguna mediación natural entre ambos. Pero lo mismo ocurre con la mercancía y el precio. Las «sutilezas metafísicas» en las que se recrea Marx son sobre todo las sutilezas de la formación del precio. Cómo alcanza precio la mercancía, es algo que nunca se puede adivinar del todo, ni en el curso de su producción, ni con posterioridad, cuando se encuentra en el mercado. Exactamente lo mismo le ocurre al objeto en su existencia alegórica. No le han predicho desde la cuna a qué significado lo elevará la cavilación del alegórico. Pero una vez que ha adquirido ese significado, siempre lo puede perder en favor de otro significado. Las modas de los significados cambiaban casi tan rápidamente como cambia el precio de las mercancías. De hecho, el significado de la mercancía se llama precio; en cuanto mercancía, no tiene otro significado. Por eso, en la mercancía el alegórico se encuentra en su elemento. Como *flâneur*, se ha compenetrado con el alma de la mercancía; como alegórico, reconoce en la «etiqueta del precio», con la que la mercancía entra en el mercado, el objeto de su meditación -el significado-. El mundo en el que este novísimo significado le resulta familiar no se ha vuelto más amable. Un infierno bulle en el alma de la mercancía, que sin embargo, aparentemente, encuentra en el precio su paz. (J 80, 2/J 80 a, 1)

Sobre el fetichismo. «Es posible que en el símbolo de la piedra sólo quepa ver la figura evidente de la tierra, en cuanto elemento frío y seco. Pero es también concebible, y hasta probable... que con la masa inerte se aluda a la noción propiamente teológica del melancólico, presente en uno de los pecados mortales. Se trata de la acidia.» (Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, (Berlín, 1928), p. 151. (J 80 a, 2)

Sobre la «explotación de la naturaleza» (J 75, 2): No siempre se ha visto la explotación de la naturaleza como el fundamento del trabajo humano. Con razón le pareció notable a Nietzsche que Descartes fuera el primer físico filosófico que «comparó los descubrimientos de un erudito a una serie de batallas libradas contra la naturaleza». Cit. en Karl Löwith, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkunft des Gleichen [La filosofía nietzscheana del eterno retorno de lo mismo]*, Berlín, 1935, p. 121. ((Nietzsche, *Obras*), edición en octavo mayor y menor, XIII, 55.) (J 80 a, 3)

Nietzsche llama a Heráclito «un astro sin atmósfera». Cit. en Löwith, *La filosofía nietzscheana*, p. 110 (X, 45 s.).
(J 80 a, 4)

Hay que subrayar el gran parecido fisonómico entre Guys y Nietzsche. Nietzsche atribuye al pesimismo hindú «esa inmensa y anhelante rigidez de la mirada, en la que se refleja la nada». (Löwith, *La filosofía nietzscheana*, p. 108 - XV, 162.) Hay que comparar al respecto cómo caracteriza Baudelaire la mirada de la prostituta oriental en el «Guys» (J 47, 4): está dirigida al horizonte; se entremezcla en ella una rígida atención y una profunda desorientación.
(J 80 a, 5)

Sobre el suicidio como signo de la modernidad. «No se puede dejar de condenar lo suficiente al cristianismo por haber devaluado el valor de un... gran movimiento nihilista purificador, que quizá estaba en marcha: ... manteniéndose siempre a distancia del hecho del nihilismo, del suicidio». Cit. en Löwith, *La filosofía nietzscheana*, p. 108 (XV, 325 y 186).
(J 81, 1)

Sobre el abismo y sobre «Tengo miedo del sueño, como de un gran agujero» («El abismo»). Nietzsche: «Conocéis los temores del que se duerme? - Hasta los dedos de sus pies tiemblan ante el hecho de que ceda el suelo y comience el sueño». (Nietzsche, *Zaratustra*, Leipzig, ed. Kröner, p. 215.
(J 81, 2)

Comparación del rico toisón con la «Noche sin estrellas, Noche oscura», verso final de «las promesas de un rostro».
(J 81, 3)

Lo específico de la prensa sensacionalista será más tarde la información bursátil. La pequeña prensa, por el papel que concede al cotilleo urbano, anticipa esta información bursátil.
(J 81, 4)

Al igual que las masas le ocultan al *flâneur* la realidad, así al conspirador sus conjurados.
(J 81, 5)

Acerca de la dispersión de imágenes en la alegoría. Engañó a menudo a Baudelaire sobre parte del resultado de sus imágenes alegóricas. Hay algo en particular que falta en el uso que Baudelaire hace de la alegoría. Esto se evidencia al recordar la soberbia alegoría de Shelley sobre Londres: el tercer canto de *Peter Bell III*, en el que Londres se presenta al lector como un infierno. El efecto impactante de este poema procede en gran parte de que se aprecia que Shelley recurre a la alegoría. Esto falta en Baudelaire. Precisamente el gesto de recurrir a ella, haciendo sentir la distancia del poeta moderno respecto de la alegoría, permite incorporarla a las realidades más inmediatas. Nada mejor que el poema de Shelley para dar idea del modo tan directo en que esto puede suceder. Alguaciles, parlamentarios, especuladores de Bolsa y muchos otros tipos figuran en él. Al subrayar el carácter arcaico de la alegoría, quedan fijados sólidamente, como por ejemplo no lo están los hombres de negocios en «El crepúsculo de la mañana» de Baudelaire. - Shelley domina la alegoría, Baudelaire es dominado por ella.
(J 81, 6)

La individualidad en cuanto tal adquiere un perfil heroico cuanto más entra imperiosamente la masa en el campo de visión. Éste es el origen de la concepción del héroe en Baudelaire. A Hugo no le interesa el individuo aislado en cuanto tal, sino el ciudadano democrático. Esto supone un contraste fundamental entre ambos poetas. Para resolverlo, se tendría que destruir como condición previa la apariencia que refleja este contraste. Esta apariencia proviene del concepto de masa. En cuanto tal, al margen de las distintas clases sociales que la componen, la masa no tiene significado social primario alguno. Su significado secundario depende de las relaciones de las que en cada caso se encuentre formando parte. El público de un teatro, un ejército, o los habitantes de una ciudad, forman masas que no pertenecen en cuanto tal a ninguna clase social. El mercado libre aumenta estas masas rápidamente y en proporciones descomunales, en la medida en que a partir de ahora cada mercancía reúne en torno a sí a la masa de sus compradores. Los Estados totalitarios han tomado esta masa como su modelo. El concepto nazi de «comunidad del pueblo» [*Volksgemeinschaft*] procura extirpar del individuo singular todo lo que impida su fusión total en una masa de clientes. El único contrincante irreconciliable que tiene el Estado, que en estos arduos esfuerzos representa al capital monopolístico, es el proletariado revolucionario. Éste destruye la apariencia de la masa mediante la realidad de la clase social. Ni Hugo ni Baudelaire pueden ayudarle directamente en esto.
(J 81 a, 1)

Sobre la aparición de la heroína: la Antigüedad de Baudelaire es la romana. Sólo en un único pasaje irrumpe en su mundo la Antigüedad griega. Se trata, por otro lado, de un pasaje insustituible. Grecia le presenta esa imagen de la heroína que le pareció digna y capaz de ser trasladada a la modernidad. Dos nombres griegos dan título (?) a uno de sus más grandes poemas: «Delfina e Hipólito». La amante lesbica (marcó) sin duda los rasgos de la heroína.
(J 81 a, 2)

«Así, el pensamiento del poeta, después de haber seguido caprichosos meandros, desemboca en las amplias perspectivas del pasado o del futuro; pero estos cielos son demasiado amplios para estar siempre despejados, y la temperatura del clima demasiado caliente para que no se formen tormentas. El paseante, contemplando esas extensiones cubiertas de luto, siente cómo suben a sus ojos las lágrimas de la historia, hysterical tears.» Ch. B., II, p. 536 (Marceline Desbordes-Valmore).
(J 82, 1)

Sobre «El vino de los traperos»: la referencia a los soplonos apunta a que el traperero sueña que regresa de la lucha de barricadas.
(J 82, 2)

«Ciudad. Soy un fugaz y no demasiado descontento ciudadano de una metrópoli crecida moderna, porque todo gusto conocido ha desaparecido del mobiliario y del exterior de las casas, así como del plano de la ciudad. Aquí no observará las huellas de ningún monumento a la superstición, ¡Y hasta la moral y la lengua se han visto reducidas a su mínima expresión! Estos millones de personas que no necesitan conocerse llevan de un modo tan parecido la educación, el trabajo y la vejez, que el curso

de la vida debe de ser varias veces menor que lo que una estadística absurda aplica a los pueblos del Continente.» Arthur Rimbaud, *Œuvres* [Obras], París, 1924, pp. 229-230 [Los iluminaciones]; ¡Desencantamiento de la «modernidad»! [J 82, 3]

«Los criminales dan asco como los castrados.» Arthur Rimbaud, *Obras*, París, 1924, p. 258 [Una estancia en el infierno - Mala sangre]. [J 82, 4]

Se podría intentar evidenciar en Baudelaire que el *Jugendstil* proviene del cansancio; de un cansancio que en él aparece como el del mimo desmaquillado. [J 82, 5]

La modernidad es en esta obra lo que la marca registrada en un cubierto o en un instrumento óptico. Por duradero que sea, una vez que la firma de la que procede se ha disuelto, parece anticuado. Imprimirle una marca registrada a su obra fue el propósito declarado de Baudelaire. «Crear un tóxico», tal es su intención. Y quizá no haya gloria más alta para Baudelaire que haber imitado, haber realizado en su obra este hecho, uno de los más profanos de la economía de mercado. Quizá haya sido éste el mayor logro de Baudelaire, del que desde luego fue consciente: quedar tan rápidamente anticuado en medio de la mayor durabilidad» [J 82, 6/J 82 a, 1]

La actividad de los conspiradores puede pasar por una clase de extrañamiento, como los que por otra parte producen la monotonía y el Terror del Segundo Imperio. [J 82 a, 2]

Las fisiologías fueron el primer botín que se trajo el *flâneur* del mercado. Por decirlo así, marchó a herborizar al asfalto. [J 82 a, 3]

La Modernidad tiene a la Antigüedad como una pesadilla que le sobreviene mientras duerme. [J 82 a, 4]

Inglaterra siguió siendo hasta bien entrado el siglo pasado la alta escuela del conocimiento social. De allí se trajo Barbier el ciclo de poemas *Lazare*, y Gavarni la serie de *Lo que se puede ver gratis en Londres*, junto con el Thomas Vireloque, la figura del que se ha sumido sin remedio en la miseria. [J 82 a, 5]

«Entre Augusto de ojos calmos y Trajano de frente pura,
Resplandece, inmóvil en el azul eterno,
Sobre vosotros, oh panteones, sobre vosotros, oh propileos,
Robert Macaire con sus botas gastadas!»

Victor Hugo, *Les Châtiments* [Los castigos], París, ed. Charpentier, p. 107 [Apoteosis]. [J 82 a, 6]

«Tiene contra él... el título de *Los Flores del mal*, que es un título falso, fastidiosamente anecdótico y que particulariza en exceso la universalidad de su vuelo.» Henry Bataille, *Baudelaire* [Comedia, 7 de enero de 1921]. [J 82 a, 7]

Respecto a «la calle ensordecedora» y a formulaciones parecidas, no hay que olvidar que en aquel tiempo el revestimiento de las calles era casi siempre de adoquines. [J 82 a, 8]

Nisard en el prólogo a la primera edición de *Poetas latinos de la decadencia* (1834): «Trato de explicar qué exigencias... llevan al espíritu humano a ese singular estado de agotamiento en el que las imaginaciones más ricas ya no pueden hacer más por la verdadera poesía, y sólo tienen fuerza para destruir con escándalo las lenguas... En fin, me ocupo de los parecidos que se dan entre la poesía de nuestro tiempo y la del tiempo de Lucano... En un país en que la literatura gobierna a los espíritus, incluso la política... presta su... voz a todos los progresos... la crítica... es... un deber a la vez literario y moral». D. Nisard, *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* [Estudios de costumbres y de crítica en los poetas latinos de la decadencia], I, París, 1849, pp. X y XIV. [J 83, 1]

Sobre el ideal de mujer - «moco de delgadez» - de Baudelaire: «Pero la mujer moderna es esencialmente eso, la mujer francesa del período que precedió a la invención de las bicicletas». Pierre Caume, «Causeries sur Baudelaire» [«Charles sobre Baudelaire»] [La nouvelle revue, París, 1899, tomo 119, p. 669]. [J 83, 2]

Nisard señala como signos de decadencia en Fedra «un uso rebuscado y continuo de lo abstracto por lo concreto... Así, en lugar de largo cuello, dice la longitud del cuello *colli longiludo*». D. Nisard, *Études de mœurs et de critique en los poetas latinos de la decadencia*, I, París, 1849, p. 45. [J 83, 3]

Sobre la cuestión de la disminución de la natalidad y de la esterilidad: «No hay anticipación optimista sobre el futuro, ni impulso, si no hay una idea rectora, si no hay una meta». Jules Romains, *Cela dépend de vous* [Eso depende de usted], París, (1939), p. 104. [J 83, 4]

Sobre *En el fondo de lo desconocido* compárese el soberbio pasaje sobre lo conocido en Turgot: «No admiro a Colón porque haya dicho: "la tierra es redonda; por tanto, avanzando hacia Occidente encontraré la tierra", aunque las cosas más simples sean a menudo las más difíciles de encontrar. — Pero lo que caracteriza a un alma fuerte es la confianza con la que se entrega a un mar desconocido con la fe de un razonamiento. ¡Cómo no serían el genio y el entusiasmo por la verdad en un hombre al que una verdad conocida proporcionaba tanto valor!». Turgot, *Œuvres* [Obras], II, París, 1844, p. 675 [Pensamientos y fragmentos]. [J 83, 5]

La miseria es una forma específica de pobreza; de ningún modo su mero superlativo. «La pobreza... adquiere verdadero carácter de miseria cuando surge en medio de una sociedad cuya vida se basa en un conjunto de numerosas y enmarañadas articulaciones. En la medida en que la pobreza toma prestados de este conjunto fragmentos sueltos y desconectados, se vuelve dependiente de necesidades que... ninguna ayuda duradera y digna puede cubrir.» Hermann Lotze, *Mikrokosmos* [Microcosmos], III, Leipzig, 1864, pp. 271-272. [J 83 a, 11]

La reflexión de Lotze sobre el trabajador, que ha dejado de manejar la herramienta para pasar a servir a la máquina, puede arrojar luz sobre la conducta del consumidor hacia la mercancía así producida. «En cada aspecto de la figura de los productos acabados, podía reconocer aún la fuerza y delicadeza de los movimientos que había empleado para realizarlos. La participación del hombre en el trabajo de las máquinas se limita por contra a... pequeños movimientos que nada modelan, sino que proporcionan a un mecanismo incomprensible una oportunidad ignorada para que realice cosas invisibles.» Hermann Lotze, *Microcosmos*, III, Leipzig, 1864, pp. 272-273.

[J 83 a, 2]

La alegoría en cuanto signo que se hurta claramente al significado ocupa su lugar en el arte como contrapartida de la apariencia bella, en la que el significativo y el significado se funden entre sí. Si la alegoría pierde su carácter esquivo, pierde su autoridad. Es el caso de la pintura de género. Éste da «vida» a las alegorías, que ahora, súbitamente, empezarán a marchitarse como flores. Sternberger ha tocado este tema (*Panorama*, (Hamburgo, 1938), p. 66): «la alegoría, que parece haberse vuelto viva, que ha entregado su duración y su rigurosa validez por el plato de lentejas» de la vida(,) aparece con razón como creación del género. En el *Jugendstil* parece iniciarse un proceso inverso. La alegoría vuelve a ser más esquivo.

[J 83 a, 3]

Acerca de la observación precedente de Lotze: el ocioso, el *flâneur*, que ya no entiende nada de la producción, pretende convertirse en un experto sobre el mercado (sobre los precios).

[J 83 a, 4]

«Los capítulos "Persecución" y "Asesinato" de *Poeta asesinado*, de Apollinaire, contienen la famosa descripción de un pogromo de poetas. Se arrasan las casas editoriales, se arrojan al fuego los libros de poesía, se mata a golpes a los poetas. Y las mismas escenas se producen al mismo tiempo en todo el mundo. En Anígon, el presentimiento de esta atrocidad hace que la imaginación convoque a su equipo para una última cruzada.» Walter Benjamin, «Der Surrealismus» [«El surrealismo»] (*Die literarische Welt* V, 7, 15 de febrero de 1929).

[J 84, 1]

«No es en absoluto casualidad que el siglo que desde hace mucho tiempo ha sido el de más intenso lenguaje poético, el siglo XIX, haya sido el siglo de un progreso decisivo en las ciencias.» Jean-Richard Bloch, *Langage d'utilité, langage poétique* [Lenguaje de utilidad, lenguaje poético] (*Encyclopédie française*, XVI, 16-50, 13). Indicar al respecto cómo las fuerzas de la inspiración poética, que la ciencia apartó de las primeras posiciones, se vieron precisadas a irrupir en el mundo de la mercancía.

[J 84, 2]

Sobre la cuestión del desarrollo de la ciencia y del lenguaje poético, tratada por J.-R. Bloch(,) «Invenção» de Chénien:

«Todas las artes se han unido: las ciencias humanas
No pudieron de su imperio extender los dominios,
Sin agrandar a la vez la cantera de los versos.
¡Cuánto trabajo les cuesta la conquista del universo!

—
Una Cibeles nueva y cien mundos diversos,
Ante los ojos de nuestros Jacones surgidos del seno de los mares:
¡Qué montón de cuadros, de sublimes imágenes,
Nace de estos grandes objetos que nuestros tiempos nos reservan!»

[J 84, 3]

Sobre «Los siete viejos». Ya sólo el hecho de que este poema figure aislado en la obra de Baudelaire hace que no sea tan improbable suponer que esconda algún pasaje clave. Si hasta ahora ha pasado desapercibido, quizá se deba a que también ha fracasado con él el puro comentario filológico. Y sin embargo, el contenido en cuestión no es tan extraño. La composición se corresponde con un pasaje concreto de *Los paraísos artificiales*. Pero este pasaje es el que puede iluminar al mismo tiempo su alcance filosófico.

[J 84, 4]

Para «Los siete viejos» es decisivo el siguiente pasaje de *Los paraísos artificiales*; permite atribuir la inspiración de este poema al hachís: «La palabra rapsódica, que tan bien define un ritmo de pensamientos sugerido y comandado por el mundo exterior y el azar de las circunstancias, es de una verdad más verdadera y más terrible en el caso del hachís. Aquí, el razonamiento ya no es más que un pecio a merced de todas las corrientes, y el ritmo de pensamientos es infinitamente más acelerado y más rapsódico». I, p. 303.

[J 84 a, 1]

Comparación entre Blanqui y Baudelaire, en parte según formulaciones de Brecht: la derrota de Blanqui fue la victoria de Baudelaire: de la pequeña burguesía. Blanqui cayó, Baudelaire cayó bien. Blanqui aparece como una figura trágica; su traición tiene grandeza trágica; le venció el enemigo interior. Baudelaire aparece como figura cómica: como el gallo que al cacarear anuncia la hora de la traición.

[J 84 a, 2]

Si Napoleón III era el César, entonces Baudelaire era el catilinario. [J 84 a, 3]

Baudelaire reúne la pobreza del trapero, la burla del gorrón y la desesperación del parásito.

[J 84 a, 4]

El significado de la composición «Pérdido de oro» es inestimable. Antes que nada resulta extraordinariamente pertinente que destaque cómo la vivencia del *shock* amenaza el aura. (Quizá pueda aclararse esta relación acudiendo a las metáforas que se emplean para la epilepsia.) Extraordinariamente impactante es además el final, que hace de la exposición pública del aura un asunto de poetas de quinta fila. — Finalmente, es importante en este texto su exposición del peligro del tráfico para el habitante de la gran ciudad, en un tono más drástico de lo que hoy en día, con los automóviles, se considera.

[J 84 a, 5]

Catilina figura en Baudelaire entre los dandis.

[J 85, 1]

El amor por la prostituta es la apoteosis de la compenetración con la mercancía. [J 85, 2]

Exponer «Recogimiento» como poema del *Jugendstil*. Los «Años fenecidos» como alegorías al estilo de Fritz Erler. [J 85, 3]

El odio por la pintura de género, que se echa de ver en los Salones de Baudelaire, es una emoción auténticamente propia del *Jugendstil*. [J 85, 4]

Entre las leyendas que circulaban sobre Baudelaire, estaba ésta: que mientras cruzaba el Ganges había leído a Balzac. En Henri Grappin, «Le mysticisme poétique de Gustave Flaubert» [«El misticismo poético de Gustave Flaubert»] (*Revue de Paris*, 1 y 15 diciembre de 1912, p. 852). [J 85, 5]

«La vida sólo tiene un encanto verdadero: el encanto del juego. Pero ¿y si nos da igual ganar o perder?» Obras completas, II, p. 630 (Cohetes). [J 85, 6]

«Por su esencia, el comercio es satánico... El comercio es satánico, porque es una de las formas del egoísmo, y lo más bajo, y lo más vil.» Obras completas, II, p. 664 (Mi corazón). [J 85, 7]

«¿Qué es el amor? La necesidad de salir de sí... Cuanto más cultiva el hombre las artes, menos se empalma... Follar es aspirar a entrar en otro, y el artista nunca sale de sí mismo.» Obras completas, (II), pp. 655 y 663. [J 85, 8]

«Al ocio le debo en parte haber crecido. En detrimento mío, pues el ocio, sin fortuna, aumenta las deudas... En beneficio mío, en cambio, con respecto a la sensibilidad, a la meditación y a la facultad del dandismo y del diletantismo. Los otros hombres de letras son, en su mayoría, miserables trabajadores más que ignorantes.» Obras completas, II, p. 659 (Mi corazón). [J 85, 9]

«Pues a fin de cuentas trabajar es menos fastidioso que divertirse.» Obras completas, II, p. 647 (Mi corazón). [J 85, 10]

Sobre danzas macabras (cfr. K 7 a, 3, pasaje de Huxley). «Las xilografías con las que el impresor parisino Guyot Marchant adornó en 1485 la primera edición de la Danza macabra se tomaron casi con toda seguridad de la danza macabra más famosa, la que figuraba en el fresco del pórtico del cementerio de los Inocentes de París... El cadáver que aparece cuarenta veces para recoger a los vivos no es aún propiamente la muerte, sino el muerto. Los versos llaman a esta figura El muerto (en la danza macabra de la Señora la muerte)... Tampoco es aquí un esqueleto, sino un cuerpo no descarnado del todo, con el vientre rajado y hueco. Sólo hacia 1500 la figura del gran bailarín pasa a ser un esqueleto, tal como lo conocemos por Holbein». J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters* [El otoño de la Edad Media], Múnich, 1928, pp. 204 y 205. [J 85 a, 1]

Sobre la alegoría. «Las figuras del *Roman de la Rose*. Buono-Acogida, Dulce-Mirada, Falsa Apariencia, Mala Boca, Peligro, Vergüenza, Miedo son continuación de las auténticas repre-

sentaciones medievales, en forma de figura humana, de las virtudes y de los vicios: alegorías o algo más que esto, mitologemas medio creídos». J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Múnich, 1928, p. 162. [J 85 a, 2]

Sobre la «metafísica del agente provocador»: «Sin tener demasiados prejuicios, uno puede sentirse un poco molesto al leer los *Misterios galantes* [los misterios galantes de los teatros de París] pensando que Baudelaire está presente en ellos de algún modo. Aunque haya renegado de este trabajo de extrema juventud, hay poderosas razones para creer, con M. Crépet, que él es realmente uno de los autores. ¿Estamos pues ante un Baudelaire a punto del chantaje, rencoroso ante todo éxito? Eso daría para pensar que toda su vida, desde estos *Misterios* hasta los *Anoñados* belgicos, el gran poeta ha tenido necesidad, de cuando en cuando, de vaciar una bolsa de veneno». Jean Pré vost: reseña de la citada obra en *La Nouvelle Revue Française*, 1 de mayo de 1939, XXVII, 308, p. 888. [J 85 a, 3]

Sobre *Al lector*. «Los seis primeros libros de *Las confesiones* tienen... una cierta ventaja, inherente a su mismo tema: todo lector, en la medida en que no sea esclavo de prejuicios literarios o mundanos, se convierte en cómplice». André Monglond, *Le preromantisme français*, II, *Le maître des âmes sensibles* [El preromanticismo francés, II, El maestro de las almas sensibles], Grenoble, 1930, p. 295. [J 86, 1]

En un importante pasaje de De Maistre, no sólo aparece la alegoría según su procedencia satánica y además vista con los mismos ojos con los que la verá luego Baudelaire, sino que aparecen también —apoyándose en la mística de Saint-Martin y de Swedenborg— las correspondencias. Y además constituyen significativamente el contrapunto de la alegoría. El pasaje se encuentra en la octava conversación de las *Veladas*, y dice así: «Nos podemos hacer una idea perfectamente justa del universo viéndolo bajo el aspecto de un amplio gabinete de historia natural sacudido por un temblor de tierra. La puerta está abierta y destrozada, ya no hay ventanas, algunos armarios están tirados por los suelos y otros siguen todavía colgadas de clavijas a punto de desprenderse. Algunas conchas rodaron en la sala de minerales, y el nido de un colibrí descansa en la cabeza de un cocodrilo. No obstante, ¿qué insensato podría dudar de la intención primitiva, o creer que el edificio fue construido en ese estado?... El orden es tan visible como el desorden; y el ojo, al pasearse por este vasto templo de la naturaleza, restablece sin esfuerzo todo lo que un agente funesto rompió en pedazos o torció o manchó o movió. Y más todavía: si se mira de cerca se podrá reconocer ya una mano reparadora. Algunas vigas están apuntaladas, se han abierto caminos en medio de los escombros, y, en la confusión general, una multitud de análogos ya han recuperado su lugar y se tocan». [J 86, 2]

Sobre la prosodia de Baudelaire: se le ha aplicado la frase, pensada originalmente para Racine, «Rozar la prosa, pero con alas». [J 86, 3]

Sobre «Un viaje a Citera» de Baudelaire:

«Citera está ahí, lúgubre, ogotada, atontada,
Cabeza de muerte del sueño amor, y cráneo desnudo
Del placer...

Ya no hay abejas que beban el rocío y el tambo.
Pero siempre el cielo azul.

Victor Hugo, *Las contemplaciones* / Cérgo

[J 86 a, 1]

La teoría de la poesía como capacidad de expresión —Y si el hombre enmudece en su tormento / un Dios me dio que decir cuánto padezco— se encuentra formulada con particular energía por Lamartine en el «primer» prefacio de las *Meditaciones* de 1849 (en realidad es el segundo). La «caza de lo original», por no decir la meditación auténtica sobre las posibilidades originales, protege al poeta, protege sobre todo a Baudelaire, de una poética de la mera expresión. Lamartine la formula así: «Ya no imitaba a nadie, me expresaba yo mismo por mí mismo. No era un arte, era un alivio de mi propio corazón... No pensaba en nadie cuando escribía aquí y allá estos versos, excepto en una sombra y en Dios». *Le grands écrivains de la France* [Los grandes escritores de Francia], Lamartine, II, París, 1915, p. 365.

[J 86 a, 2]

Sobre la observación de Laforgue acerca de las crudas comparaciones de Baudelaire (J 9, 4), observa Ruff: «La originalidad de estas comparaciones no consiste tanto en su crudeza cuanto en el carácter artificial, es decir, humano, de las imágenes: tabique, topodera, bastidor. La "correspondencia" es captada en el sentido inverso a las que normalmente proponen los poetas, que nos remiten a la naturaleza. Baudelaire, por una inclinación invencible, nos devuelve a la idea humana. Incluso en el plano humano, si quiere ampliar su descripción con una imagen, a menudo irá a buscarla en otra manifestación humana antes que recurrir a la Naturaleza:

"Las chimeneas, los campanarios, esos mástiles de la ciudad".»

Marcel-A. Ruff, «Sur l'architecture des fleurs du Mal» [«Sobre la arquitectura de Las flores del mal»] (*Revue d'histoire littéraire de la France* XXXVII, 3, julio-septiembre de 1930, p. 398). Compárese con «señalando con el dedo al cielo» en la descripción de Meryon. — El mismo motivo, inocuo y transformado en psicológico, en la conversión del *flâneur* a la actividad industrial, por Rattier.

[J 86 a, 3]

En el poema de Barbier «Los mineros de Newcastle», el final de la octava estrofa:

«Y más de uno que soñaba en el fondo de su alma
Con la dulzura del hogar, con los ojos azules de su mujer,
Encuentra en el vientre del abismo una tumba eterna».

Auguste Barbier, *Jambes et Poèmes* [Yambos y Poemas], París, 1841, pp. 240-241 — del ciclo *Lazare*, que está fechado en 1837 y describe las impresiones de Inglaterra. Respecto a los versos citados, cfr. los dos últimos de «El crepúsculo de la tarde».

[J 87, 1]

El conspirador profesional y el dandi confluyen en el concepto del héroe moderno. Este héroe representa de por sí, en persona, toda una sociedad secreta.

[J 87, 2]

Sobre la generación de Vallès: «Es esa generación que creció bajo el cielo sin estrellas del Segundo Imperio... ante un futuro sin fe ni grandeza». Hermann Wendel, «Jules Vallès» (*Die Neue Zeit* XXXI, 1 (1912), Stuttgart, p. 105).

[J 87, 3]

(*) «Cuándo un cortesano... no será en absoluto perezoso y contemplativo...» La Bruyère.

[J 87, 4]

Sobre *Stendhal*: «¡Ay! qué triste es la carne, y he leído todos los libros». Mallarmé, *Brisa marina* (Mallarmé, *Poésies* [Poesías], París, 1917, p. 43).

[J 87, 5]

Sobre la ociosidad: «Imagine una ociosidad perpetua... con un odio profundo hacia esa ociosidad». (Baudelaire.) Carta a su madre, sábado, 4 de diciembre de 1847 [Cartas a su madre, París, (1932), p. 22.]

[J 87, 6]

Baudelaire habla [¿dónde?] de «el hábito de dejar correr los años dejando siempre las cosas para el día siguiente».

[J 87, 7]

El primer capitalismo avanzado, definido por Wiesengrund (carta de 5 de junio de 1935) como «la modernidad en sentido estricto».

[J 87, 8]

Sobre la ociosidad: el satanismo de Baudelaire —del que tanto se ha hablado— no es otra cosa que su manera de aceptar el desafío que la sociedad burguesa lanza al poeta ocioso. Ese satanismo no es sino una recuperación razonada de las veleidades destructoras y cínicas, ilusorias sobre todo, procedentes de los bajos fondos sociales.

[J 87, 9]

Sobre la ociosidad. «Hércules... también trabajó... pero la meta de su carrera siguió siendo una noble ociosidad, y por eso acabó entrando en el Olimpo. No así este Prometeo, el inventor de la educación y la ilustración... Por haber incitado a los hombres al trabajo, también él tiene que trabajar ahora, lo quiera o no. Se aburrirá de sobra sin poder escapar jamás de sus cadenas.» Friedrich Schlegel, *Lucinde* [Lucinda], Leipzig, pp. 34-35 (Idilio sobre la ociosidad).

[J 87 a, 1]

«Y esto es lo que... me dije a mí mismo: "¡Oh, ociosidad, ociosidad! Eres el aire vivo de la inocencia y del entusiasmo; te respiran los bienaventurados, y bienaventurado es quien te tiene y te acoge, santa joya, el único fragmento de la semejanza con Dios que nos ha quedado del Paraíso".» Schlegel, *Lucinda*, p. 29 (Idilio sobre la ociosidad).

[J 87 a, 2]

«La aplicación en el trabajo y la ganancia son los ángeles de la muerte que con su espada flamígera impiden la vuelta del hombre al Paraíso... Y en todo lugar bajo el cielo, el derecho a la ociosidad es lo que distingue lo aristocrático de lo plebeyo, y el verdadero principio de la nobleza.» Schlegel, *Lucinda*, Leipzig, p. 32.

[J 87 a, 3]

«La frase de Baudelaire, pesada y como cargada de fluidos eléctricos.» Jules Renard, *Journal* (inédito 1887-1895) [Diario inédito 1887-1895], París, ed. Gallimard, (1925), p. 7.

[J 87 a, 4]

«Sin embargo, demonios nocivos en la atmósfera
Se despiertan con fatiga, como hombres de negocios» —
quizá sea legítimo encontrar aquí una reminiscencia de la descripción de la multitud de Poe.

[J 87 a, 5]

Igual que en «A uno transeúnte» la multitud ni se menciona ni se describe, en «El juego» no aparecen los materiales del juego. (J 87 a, 6)

A Blanqui sólo nos lo podemos imaginar en París, a diferencia de Cabet, Fourier y también de los grandes viajeros utópicos sansimonianos. También él, junto con su obra, se imagina únicamente en París. ¡Por contra, la idea de Proudhon de las grandes ciudades (A 11 a, 1)!

(J 87 a, 7)

Extractos del prólogo que Pyat escribió para la publicación de *El trapero de París*, de 1884. Son importantes como prueba indirecta de los lazos que existen entre la obra de Baudelaire y el socialismo radical. «Este penoso y a la vez salustioso drama... no ha sido por lo demás sino la lógica evolución de mi pensamiento, que fue anterior... a la propia evolución del pueblo... pensamiento republicano ya en mi primera obra: *Una Revolución de otros tiempos*, republicana y democrática en *Ango el marino*, democrática y social en *Los dos cerrajeros*, Diógenes y en *El trapero*: pensamiento siempre dirigido hacia lo ideal, tendiendo siempre... a completar la obra del 89... ¡Sin duda alguna, la unidad nacional está acabada...! (la unidad política, también...! Pero aún queda por hacer la unidad social. Aún hay dos clases que sólo tienen en común el aire que respiran... y que sólo a través del amor y del respeto pueden unirse. ¿Cuántos franceses ricos se casan con francesas pobres? Y ahí está la verdadera cuestión... Volvamos a Jean... la concepción de este drama me vino en la cárcel, a la que fui condenado en el 44 por haber defendido el honor de la República frente a la Realidad. Sí, es un producto de la prisión al igual que lo fueron estas otras protestas populares: *Don Quijote y Robinson*. Jean tiene al menos esto en común con esas obras maestras: que no envejecen nunca. La concebí la noche misma de la representación de su hermano mayor Diógenes, que se representó mientras yo estaba tras los barrotes. Siguiendo una línea lógica de ideas, el Cínico me dio la idea para el Trapero; la linterna del filósofo me sugirió la candela del paria; el tonel, el cuévano; el desinterés de Atenas, la abnegación de París. Jean era el Diógenes de París, como Diógenes era el Jean de Atenas. La natural predisposición de mi espíritu me llevaba al pueblo; la masa me atrae; mi poética, siempre de acuerdo con mi concepción política, jamás distinguí entre autor y ciudadano. Para mí, el arte... no el arte por el arte, sino el arte para el hombre, debe... abocar en el pueblo. El arte, en efecto, sigue al soberano, comenzando por los dioses, siguiendo por los reyes, la nobleza y los burgueses y terminando por el pueblo. Y la iniciativa de este final, en *Los cerrajeros*, debía llegar al fondo de su planteamiento, a su mismo centro de gravedad, en el Trapero. Así, pues, mientras que el arte burgués... resplandecía en *Hernani*, en *Ruy Blas* y en otros amantes de las reinas... el arte republicano... anunciaba otra dinastía, la de los traperos... Y al mediodía del mismo 24 de febrero, tras la victoria, se representó gratuitamente este drama de los "harapos" ante el pueblo victorioso y en armas. Y en esta representación memorable el actor... encontró su corona en el cuévano. ¡Qué jornada! ¡Qué efecto indescribible! Autor, actores, director y espectadores, todos juntos, de pie, aplaudiendo al sonido de la Marseillaise y al ruido del cañón... Ya he contado el nacimiento y vida de Jean. Vayamos ahora a su muerte. Al igual que la República, Jean sucumbió tras el golpe de diciembre. La obra tuvo el honor de ser condenada como lo fue el autor, que pudo ver cómo la aplaudían en Londres, en Bru-

selas, en todas partes, excepto en París. Así, en una sociedad basada en la familia, cuando... el derecho al incesto, René, el derecho al lupanar, Rolla, tenían vía libre, Jean, el derecho a la familia, estaba proscrito por los salvadores de la familia y de la Sociedad.» Félix Pyat, *Le chiffonier de Paris* [El trapero de París], drama en cinco actos, París, 1884, pp. IV-VIII.

(J 88/J 88 a, 1)

Baudelaire no parece haber pensado nunca en el escenario clásico de la *flânerie* —el pasaje—. Sin embargo, en (?) el planteamiento lírico de (?) «El crepúsculo de la mañana», que cierra los Cuadros parisenses, se puede reconocer el canon del pasaje. La parte principal del poema la componen 9 disticos rimados entre sí, claramente separados unos de otros. El lector se mueve por este poema como por una galería con vitrinas adosadas. En cada una de ellas se expone la límpida imagen de una miseria desnuda. El poema (desemboca) en dos cuartetos que, con una exposición de cosas terrenas y celestes, forman dos pilastras gemelas.

(J 88 a, 2)

Baudelaire conoció el tiempo infernal del juego no tanto en su praxis como en los períodos en que le asaltó el *spleen*.

(J 88 a, 3)

«¡Qué poca cosa es París visto desde el cuévano de un trapero...! (Y decir que todo París me cabe ahí, en esa canasta!) De Pyat, *El trapero*, cit. en (Jean) Cassou, *Quarante-huit* [Cuarenta y ocho], París, (1939) p. 13.

(J 88 a, 4)

La *Cité Dorée* era la metrópolis de los traperos.

(J 88 a, 5)

Retrato de Blanqui por Cassou: «(»)Blanqui estaba hecho para la acción, sin sentimentalismos ni educativa retórica, copiando en la circunstancia lo que es estrictamente real y auténtico. Para la obscuridad, la pobreza, la debilidad de las circunstancias lo obligaron a actuar mediante golpes estériles que lo llevaron a la cárcel. Se sabía condenado a mantener una actitud puramente preparatoria y simbólica, una actitud de paciencia en la oscuridad de los barrotes. Y así transcurrió toda su vida. Allí se convirtió en un viejo bilioso y huraño. Pero no será vencido. No puede ser vencido.» Jean Cassou, *Cuarenta y ocho*, París, (1939), p. 24.

(J 89, 1)

Sobre Hugo, pero no menos sobre «las viejecitas» (ninguno de los dos citados por Cassou): «Pues ésta es la novedad del siglo romántico: la aparición escandalosa del Sádico en la mesa de los dioses, la manifestación pública de los seres sin nombre, sin posibilidad de existencia, los esclavos, los negros, los monstruos, la araña, la oruga.» Jean Cassou, *Cuarenta y ocho*, París, p. 27. (También se puede pensar aquí en la descripción que hace Marx del trabajo infantil en Inglaterra.)

(J 89, 2)

Quizá no fuera imposible encontrar en «Paisaje» un acento cuarentayochista y un eco de la mística del trabajo de entonces; quizá fuera legítimo pensar en la fórmula que Cassou acuñó para Tierra y Cielo de Jean Reynaud: «El Taller se agranda hasta las estrellas e invade la eternidad.» Jean Cassou, *Cuarenta y ocho*, París, p. 47.

(J 89, 3)

Férier, *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes (et des moyens de les rendre meilleures)* [Clases peligrosas de la población en las grandes ciudades y el medio para mejorarlas], II, París, 1840, p. 347: «Lo que gana un trapero, al igual que lo que gana un obrero, es inseparable de la prosperidad de la industria. Ésta, como la naturaleza, tiene el sublime privilegio de reproducirse a partir de sus propios desechos. Y este privilegio es tanto más precioso para la humanidad por cuanto difunde la vida en los bajos fondos de la sociedad a la vez que sirve de ornamento de la riqueza de sus capas sociales intermedias y superiores». Cit. en Cassou, Cuarenta y ocho, p. 73.

[J 89, 4]

«Pues Dante es el modelo constante de estos hombres del 48. Están llenos de su lenguaje y de sus episodios y, al igual que él, condenados al destierro, portadores de una patria errante, cargados con un pesado y fatídico mensaje, acompañados por sombras y voces.» Jean Cassou, Cuarenta y ocho, París, p. 111.

[J 89 a, 1]

Cassou con motivo de su descripción de los modelos de Daumier: «las siluetas encorvadas, con largas levitas más que ajadas, buscadores de estampas, todos estos personajes baudelaireanos, descendientes del paseante solitario de Jean-Jacques». Jean Cassou, Cuarenta y ocho, París, p. 111.

[J 89 a, 2]

En cuanto a la relación que podría suponerse entre la generosidad de corazón de Baudelaire y su sadismo, hay que traer a colación el retrato que hace Proust de Mlle. de Vinteuil, que además parece haberse concebido con toda probabilidad como autorretrato: «Los sádicos de la especie de Mlle. Vinteuil son seres tan puramente sentimentales, tan naturalmente virtuosos, que incluso el placer sensual les parece algo malo, el privilegio de los malvados. Y cuando se permiten abandonarse a él por un momento, es en la piel de los malvados donde intentan entrar y hacer entrar a su cómplice, a fin de tener durante un momento la ilusión de haber escapado de su propia alma escrupulosa y tierna, hacia el mundo inhumano del placer». Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* [Por el camino de Swann], I, p. 236. - También se puede pensar en la observación de Anatole France sobre el erotismo de Baudelaire. Pero está justificado preguntar si acaso todo sadismo tiene la misma estructura que éste, dado que el concepto de mal con el que Proust lo enfrenta parece excluir la conciencia. La relación sexual entre dos seres humanos (en contraste con los animales) incluye la conciencia, aunque quizá incluya también el sadismo en mayor o menor grado. La reflexión de Baudelaire sobre el acto sexual tendría entonces más peso que este alegato proustiano.

[J 89 a, 3]

Hay que relacionar al trapero con las circunstancias inglesas que describe Marx en la sección «La manufactura moderna» de *El capital* (Berlín, ed. Korsch, (1932), p. 438).

[J 89 a, 4]

Proust sobre las alegorías de Giotto en Santa María dell'Arena: «Más tarde comprendí que la extrañeza cautivadora... de estos frescos se debía al importante lugar que el símbolo ocupaba en ellos, y a que el hecho de que estuviera representado no como símbolo, ya que el pensamiento simbolizado no estaba expresado, sino como real, como efectivamente experimentado o materialmente manipulado, aportaba a la significación de la obra algo más literal y preciso, y a

su enseñanza algo más concreto y contundente. También en la pobre ayudante de cocina, la atención no se dirigía siempre hacia su vientre por el peso que lo estraba». Marcel Proust, *Por el camino de Swann*, I, París, pp. 121-122.

[J 90, 1]

En la teoría del arte de Baudelaire, el motivo del *shock* no sólo entra en juego como máxima de la prosodia. Pues es el mismo motivo el que actúa cuando Baudelaire se apropia de la teoría de Poe acerca de la importancia de la sorpresa en la obra de arte. - En otro contexto, el motivo del *shock* surge en la «risa sarcástica del infierno» que sobresalta al alegórico en medio de sus cavilaciones.

[J 90, 2]

Sobre la información, el anuncio y el folletín: al ocioso deben suministrársele sensaciones; al comerciante, clientes; al hombre sin recursos, una imagen del mundo.

[J 90, 3]

Sobre el «Sueño parisense», Crépét cita ((Baudelaire, *Las flores del mal* [Obras completas], París, ed. Conard, 1930, p. 463] un pasaje de una carta a Alphonse de Calonne: «Generalmente el movimiento implica ruido, hasta el punto de que Pitágoras le atribuía una música a las esferas en movimiento. Pero el sueño, que separa y descompone, crea la novedad». Más adelante cita Crépét un artículo publicado por Ernst Hello en la *Revue Française* en noviembre de 1858 con el título «Sobre el género fantástico», conocido por Baudelaire. Se dice allí: «En el orden simbólico, la belleza aparece en razón inversa a la vida: el naturalista clasifica la naturaleza de esta forma: primero el reino animal, a continuación el reino vegetal y, por último, el reino mineral; él sigue el orden de la vida. El poeta, en cambio, dirá: primero el reino mineral, luego el reino vegetal y, por último, el reino animal: él seguirá el orden de la belleza».

[J 90, 4]

Sobre «El reloj», Crépét (Conard, p. 450): «Un corresponsal de *L'Intermédiaire des Chercheurs et Curieux*, M. Ch. Ad. C. [30 de septiembre de 1905] contó que Baudelaire había quitado las manecillas de su reloj de pared y escrito sobre la esfera: "[Es más tarde de lo que crees]"».

[J 90 a, 1]

Sobre la novedad y sobre lo familiar: «Uno de mis sueños era la síntesis... de un cierto paisaje marino y de su pasado medieval... Ese sueño en que... el mar se había hecho gótico, ese sueño en que yo mismo... creía abordar lo imposible, me pareció haberlo tenido ya a menudo. Pero como es propio que lo que uno se imagina durmiendo se multiplique en el pasado, y que, aunque sea nuevo, parezca familiar, creí haberme equivocado». M. Proust, *Le côté de Guermantes* [El mundo de Guermantes], I, París, 1920, p. 131.

[J 90 a, 2]

Una reminiscencia rigurosamente baudelaireana en Proust, con la que hay que comparar ante todo la reseña de Meryon. Habla Proust de las estaciones como de «esos grandes talleres acristalados, como el de Saint-Lazare donde yo iba a coger el tren de Balbec, y que desplegaba por encima de la ciudad desvencijada uno de esos inmensos cielos duros y repletos de amenazas con tintes de tragedia, semejantes a ciertos cielos, de una modernidad casi parisina, de Mantegna o del Veronés, y bajo el cual sólo podían realizarse actos terribles y solem-

Frégier, *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes (et des moyens de les rendre meilleures)* [Clases peligrosas de la población en las grandes ciudades y el medio para mejorarlas], II, París, 1840, p. 347: «Lo que gana un trapero, al igual que lo que gana un obrero, es inseparable de la prosperidad de la industria. Ésta, como la naturaleza, tiene el sublime privilegio de reproducirse a partir de sus propios desechos. Y este privilegio es tanto más precioso para la humanidad por cuanto difunde la vida en los bajos fondos de la sociedad a la vez que sirve de ornamento de la riqueza de sus capas sociales intermedias y superiores». Cit. en Cassou, Cuarenta y ocho, p. 73.

[J 89, 4]

«Pues Dante es el modelo constante de estos hombres del 48. Están llenos de su lenguaje y de sus episodios y, al igual que él, condenados al destierro, portadores de una patria errante, cargados con un pesado y fatídico mensaje, acompañados por sombras y voces.» Jean Cassou, Cuarenta y ocho, París, p. 111.

[J 89 a, 1]

Cassou con motivo de su descripción de los modelos de Daumier: «las siluetas encorvadas, con largas levitas más que ajadas, buscadores de estampas, todos estos personajes baudelaireanos, descendientes del paseante solitario de Jean-Jacques». Jean Cassou, Cuarenta y ocho, París, p. 111.

[J 89 a, 2]

En cuanto a la relación que podría suponerse entre la generosidad de corazón de Baudelaire y su sadismo, hay que traer a colación el retrato que hace Proust de Mlle. de Vinteuil, que además parece haberse concebido con toda probabilidad como autorretrato: «Los sádicos de la especie de Mlle. Vinteuil son seres tan puramente sentimentales, tan naturalmente virtuosos, que incluso el placer sensual les parece algo malo, el privilegio de los malvados. Y cuando se permiten abandonarse a él por un momento, es en la piel de los malvados donde intentan entrar y hacer entrar a su cómplice, a fin de tener durante un momento la ilusión de haber escapado de su propia alma escrupulosa y tierna, hacia el mundo inhumano del placer». Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* [Por el camino de Swann], I, p. 236. - También se puede pensar en la observación de Anatole France sobre el erotismo de Baudelaire. Pero está justificado preguntar si acaso todo sadismo tiene la misma estructura que éste, dado que el concepto de mal con el que Proust lo enfrenta parece excluir la conciencia. La relación sexual entre dos seres humanos (en contraste con los animales) incluye la conciencia, aunque quizá incluya también el sadismo en mayor o menor grado. La reflexión de Baudelaire sobre el acto sexual tendría entonces más peso que este alegato proustiano.

[J 89 a, 3]

Hay que relacionar al trapero con las circunstancias inglesas que describe Marx en la sección «La manufactura moderna» de *El capital* (Berlín, ed. Korsch, (1932), p. 438).

[J 89 a, 4]

Proust sobre las alegorías de Giotto en Santa Maria dell'Arena: «Más tarde comprendí que la extrañeza cultivadora... de estos frescos se debía al importante lugar que el símbolo ocupaba en ellos, y a que el hecho de que estuviera representado no como símbolo, ya que el pensamiento simbolizado no estaba expresado, sino como real, como efectivamente experimentado o materialmente manipulado, aportaba a la significación de la obra algo más literal y preciso, y a

su enseñanza algo más concreto y contundente. También en la pobre ayudante de cocina, la atención no se dirige siempre hacia su vientre por el peso que lo estiraba». Marcel Proust, *Por el camino de Swann*, I, París, pp. 121-122.

[J 90, 1]

En la teoría del arte de Baudelaire, el motivo del *shock* no sólo entra en juego como máxima de la prosodia. Pues es el mismo motivo el que actúa cuando Baudelaire se apropia de la teoría de Poe acerca de la importancia de la sorpresa en la obra de arte. - En otro contexto, el motivo del *shock* surge en la «risa sarcástica del infierno» que sobresalta al alegórico en medio de sus cavilaciones.

[J 90, 2]

Sobre la información, el anuncio y el folletín: al ocioso deben suministrarse sensaciones; al comerciante, clientes; al hombre sin recursos, una imagen del mundo.

[J 90, 3]

Sobre el «Sueño parisiense», Crépét cita [(Baudelaire, *Las flores del mal*, Obras completas), París, ed. Conard, 1930, p. 463] un pasaje de una carta a Alphonse de Calonne: «Generalmente el movimiento implica ruido, hasta el punto de que Pitágoras le atribuya una música a las esferas en movimiento. Pero el sueño, que separa y descompone, crea la novedad». Más adelante cita Crépét un artículo publicado por Ernst Hello en la *Revue Française* en noviembre de 1858 con el título «Sobre el género fantástico», conocido por Baudelaire. Se dice allí: «En el orden simbólico, la belleza aparece en razón inversa a la vida: el naturalista clasifica la naturaleza de esta forma: primero el reino animal, a continuación el reino vegetal y, por último, el reino mineral; él sigue el orden de la vida. El poeta, en cambio, dirá: primero el reino mineral, luego el reino vegetal y, por último, el reino animal: él seguirá el orden de la belleza».

[J 90, 4]

Sobre «El reloj», Crépét (Conard, p. 450): «Un corresponsal de *L'Intermédiaire des Chercheurs et Curieux*, M. Ch. Ad. C. [30 de septiembre de 1905] contó que Baudelaire había quitado las manecillas de su reloj de pared y escrito sobre la esfera: "¡Es más tarde de lo que crees!"».

[J 90 a, 1]

Sobre la novedad y sobre lo familiar: «Uno de mis sueños era la síntesis... de un cierto paisaje marino y de su pasado medieval... Ese sueño en que... el mar se había hecho gótico, ese sueño en que yo mismo... creía abordar lo imposible, me pareció haberlo tenido ya a menudo. Pero como es propio que lo que uno se imagina durmiendo se multiplique en el pasado, y que, aunque sea nuevo, parezca familiar, creí haberme equivocado». M. Proust, *Le côté de Guermantes* [El mundo de Guermantes], I, París, 1920, p. 131.

[J 90 a, 2]

Una reminiscencia rigurosamente baudelaireana en Proust, con la que hay que comparar ante todo la reseña de Meryon. Habla Proust de las estaciones como de «esos grandes talleres acristalados, como el de Saint-Lazare donde yo iba a coger el tren de Balbec, y que desplegaba por encima de la ciudad desvanecida uno de esos inmensos cielos duros y repletos de amenazas con tintes de tragedia, semejantes a ciertos cielos, de una modernidad casi parisina, de Mantegna o del Veronés, y bajo el cual sólo podían realizarse actos terribles y solem-

nes, como la solida de un tren o la erección de la Cruz». Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* [A la sombra de las muchachas en flor], II, París, p. 63.

[J 90 a, 3]

Proust ([*La Prisonnière* [La prisionera], II, París, 1923), p. 241] (cita) la estrofa «Si la violación...» de «Al lector» con el característico añadido: «Pero al menos puedo creer que Baudelaire no es sincero. Mientras que Dostoievski...». Se trata aquí de la preocupación del asesinato. Todo esto en una conversación con Albertine.

[J 90 a, 4]

Sobre «A una transeñte»: «Cuando Albertine volvió a mi habitación, llevaba un vestido de satén negro que le hacía parecer aún más blanca y que contribuía a hacer de ella la parisina pálida, ardiente, mustia por falta de aire, por la atmósfera viciada de las multitudes y, tal vez, por el hábito del vicio, y cuyos ojos parecían más inquietos porque no los alegraba el rojo de sus mejillas». M. Proust, *La prisionera*, I, París, 1923, p. 138.

[J 90 a, 5]

Meryon se muestra a la altura de la competencia de la fotografía. Podría ser la última vez que lo está un artista gráfico frente a la imagen de la ciudad. «Surgieron» sobre los antiguos solares de la curia —dice Stahl acerca del París medieval— bloques de edificios demasiado grandes, en los que las casas acababan patio con patio... y en calles sin salida. Aquí fracasó la fotografía. Por eso hemos recurrido a los grabados del gran dibujante que fue Meryon». Fritz Stahl, *París* [Paris], Berlín, (1929), p. 97.

[J 91, 1]

El fondo vacío de figuras humanas del *Pont au change* de Meryon permite observar la fisonomía del «París superpoblado». Sobre este fondo destacan, a pesar de su estrechez, una o dos casas del ancho de una ventana. Sus vanos dan con el espectador como si lo miraran; recuerdan las miradas de ojos vacíos de niños crecidos, que se emplean a menudo en gran número de imágenes de gente pobre de la época, forzados a permanecer en un punto sin moverse, atemorizados, como en los bloques de alquiler del grabado de Meryon.

[J 91, 2]

En cuanto a los versos de Meryon al Pont-Neuf, hay que referirse al viejo dicho parisino: Tan bien de salud como el Pont-Neuf.

[J 91, 3]

Baudelaire, gran detractor del campo y de lo verde, tendrá sin embargo la peculiaridad de ser el que menos considere la gran ciudad como algo corriente, natural, aceptable.

[J 91, 4]

Baudelaire tuvo la fortuna de ser contemporáneo de una burguesía que todavía no pudo utilizar como cómplice de su dominio a un tipo tan asocial como el que él representaba. La incorporación del nihilismo a su sistema de dominio le estaba reservada a la burguesía del siglo veinte.

[J 91, 5]

«Comprendo que los habitantes de las ciudades, que no ven más que muros, calles y crímenes, tengan poca fe.» Jean-Jacques Rousseau, *Les confessions* [Las confesiones], IV, París, ed. Hildesheim, (1931), p. 175.

[J 91, 6]

Un criterio para comprobar si una ciudad es moderna: la ausencia de monumentos. («Nueva York es una ciudad sin monumentos», Döblin); Meryon hizo de los bloques de alquiler de París monumentos de la modernidad.

[J 91 a, 1]

En la introducción a una de las *Nuevas historias extraordinarias* publicada en la *Illustration* del 17 de abril de 1852, Baudelaire define los intereses de Poe, citando entre ellos el «análisis de los excéntricos y de los parias de la vida sublimar» (Ch(aries) B(audelaire), *Obras completas*, ed. Crépet. Traducciones de las *N(uevas) hist(orias) extr(ordinarias)*, París, 1933, p. 378). La expresión utilizada coincide asombrosamente con el autorretrato que incorporó Blanqui, en cierto modo como jeroglífico, a *La eternidad por los astros*; «Blanqui... reconocía él mismo ser "el paria" de una época». Maurice Dommanget, *Auguste Blanqui à Belle-Île* [Auguste Blanqui en Belle-Île], París, 1935, pp. 140-141.

[J 91 a, 2]

Sobre el *Pont au change* de Meryon: «Sobre una fachada de tres a cinco metros, las casas de arriendo romanas, en la famosa *Insula Felicalae*, se elevaban hasta alturas aún hoy desconocidas en Occidente y que sólo se ven en contadas ciudades de América. En el Capitolio, bajo Vespasiano, los tejados habían alcanzado ya la cima de la montaña. En estas fastuosas y densas ciudades reinaba una atroz miseria, una depauperación absoluta de todas las costumbres aceptadas, y ya estaba fraguándose entre frontones y guardillas, en los sótanos y cobertizos el nuevo hombre primitivo... Diodoro cuenta la historia de un Faraón destronado que había alquilado en Roma, en un piso muy alto, un sordido apartamento». Oswald Spengler, *Le déclin de l'Occident* [La decadencia de Occidente], II, I, París, 1933, p. 143.

[J 91 a, 3]

Sobre el descenso de la natalidad: «El gran geo aparece en el preciso momento en que el pensamiento vulgar de una población muy civilizada encuentra "razones" para la existencia de niños... Comienza ahí una sabia restricción del número de nacimientos... que tomó proporciones alarmantes en tiempo de los Romanos: fundada primero en la miseria material, y muy poco después prescindiendo de toda clase de fundamento». Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente*, II, I, París, p. 147. Cfr. p. 146(;) el campesino se siente un eslabón en la cadena de los antepasados y de los descendientes.

[J 91 a, 4]

Sobre el título *Las flores del mal*: «En los períodos históricos más cándidos, e incluso en 1824, el título de una colección de poesías expresaba sencillamente el género tratado por el autor. Eran odas, epístolas, poesías ligeras, heroicas, satíricas. Hoy, el título es un símbolo. Nada es más refinado. Cuando el autor tiene intenciones líricas, pone a su escrito una etiqueta sonora y musical: *Melodías*, *Preludios*... Los amantes apasionados de la naturaleza escogen preferentemente sus títulos en... el *Almanaque del buen jardinero*. Así, tenemos *Hojas muertas*... *Ramos de almendra*... Nos encontramos con *Palmeras* y *Cipreses*... Y después las flores: *Flores del mediodía*, *Flores de Provenza*, *Flores de los Alpes*, *Flores del campo*. Charles Louandre, «Statistique littéraire. La Poésie depuis 1830» [«Estadística literaria. La Poesía a partir de 1830»] (*Revue des deux mondes* XXX, París, 1842, 15 de junio, p. 979).

[J 92, 1]

El título original de «Los siete viejos»: «Fantasmas parisienses».

[J 92, 2]

«El anuncio de la igualdad como principio constitucional supuso desde el comienzo no sólo un progreso para el pensamiento, sino también un peligro.» (Max Horkheimer, «Materialismus und Moral» [«Materialismo y moral»], en *Zeitschrift für Sozialforschung*, 2, 1933, p. 188.) En esta zona de peligro se hallan las incongruentes uniformidades en la descripción de la multitud de Poe; la alucinación de los siete viejos idénticos es de la misma índole.

[J 92, 3]

Es sólo como mercancía que la cosa ejerce su efecto de alienar a los hombres entre sí. La empatía con el valor de cambio de la mercancía, con su substrato igualitario: en esto reside lo decisivo. (La igualdad cualitativa absoluta del tiempo en el que discurre el trabajo que produce el valor de cambio, es el fondo gris en el que destacan los colores chillones de la sensación.)

[J 92, 4]

Sobre el *apient*. Blanqui el 16 de septiembre de 1853 a Lacambre: «Las noticias del verdadero Imperio de los Muertos serían sin ninguna duda mucho más interesantes que las de este triste vestíbulo del Reino de los muertos donde hacemos [!] cuarentena. Nada tan lastimoso como esta existencia de recluso que se agita y da vueltas en el fondo de un bocal como arañas buscando una salida». Maurice Dommanget, *Blanqui en Belle-Île*, (Paris, 1935), p. 250.

[J 92, 5]

Tras su fracasado intento de fuga de Belle-Île, Blanqui fue arrojado durante un mes al «château Fouquet». Dommanget habla («)de la ogobante y sombría sucesión de horas y de minutos que martillea el cráneo». Maurice Dommanget, *Blanqui en Belle-Île*, p. 238.

[J 92 a, 1]

Hay que comparar los siguientes versos de Barbier con partes de «Pasajes» [cit. en Sainte-Beuve, *Portraits contemporains* [Retratos contemporáneos], II, París, 1882, p. 234 («Briseux y Auguste Barbier»)]:

«¡Qué dicha inefable y qué voluptuosidad
Ser una chispa viva de la divinidad;
Ver desde lo alto del cielo y desde sus bóvedas esféricas
Resplandecer bajo los pies el polvo de los mundos,
Oír a cada instante sus brillantes despertares
Contar como pájaros miles de sales!
¡Oh, qué dulce es vivir junto a tantas cosas bellas!
¡Qué dulce placer ser feliz sin conocer las causas!
¡Qué dulce estar a gusto sin desear lo mejor,
Y no tener jamás que cansarse de los cielos!»

[J 92 a, 2]

K

[CIUDAD Y ARQUITECTURA ONÍRICAS, ENSOÑACIONES UTÓPICAS, NIHILISMO ANTROPOLÓGICO, JUNG]

«Mi buen padre estuvo en París.»

Karl Gutzkow, *Briefe aus Paris*
[Cartas de París], I, 1842, p. 58.

«Biblioteca donde unos libros se han fundido
dentro de otros y donde los títulos se han
barreado.»

Doctor Pierre Mabile, «Préface à l'Eloge
des préjugés populaires» [«Prefacio al
Elogio de los prejuicios populares»],
Minotaure II (invierno, 1935), n.º 8, (p. 2)

«Elevando el Panteón su cúpula sombría
hacia la sombría cúpula del cielo.»

Parson de Terrail, *Les drames de Paris*
[Los dramas de París], I, 9.

El despertar como proceso gradual, que se impone tanto en la vida del individuo como en la de las generaciones. Dormir es su fase primaria. La experiencia juvenil de una generación tiene mucho en común con la experiencia onírica. Su figura histórica es una figura onírica. Toda época tiene un lado vuelto hacia los sueños, el lado infantil. En el caso del siglo pasado, aparece muy claramente en los pasajes. Pero mientras que la educación de las generaciones anteriores en la tradición y en el adoctrinamiento religioso interpretó para ellas esos sueños, la educación actual conduce simplemente a la

distracción de los niños. Proust, como fenómeno sin igual, sólo pudo aparecer en una generación que había perdido todos los apoyos corpóreo-naturales de la rememoración y, más pobre que las anteriores, estaba librada a sí misma, de modo que sólo pudo hacerse con los mundos infantiles de forma aislada, dispersa y patológica. Lo que aquí se presenta a continuación es una tentativa sobre la técnica del despertar. Una tentativa por darnos cuenta del giro dialéctico y copernicano de la rememoración. [K 1, 1]

El giro copernicano en la visión histórica es éste: se tomó por punto fijo «lo que ha sido», se vio el presente esforzándose tentativamente por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable. Pero ahora debe invertirse esa relación, lo que ha sido debe llegar a ser vuelco dialéctico, irrupción de la conciencia despierta. La política obtiene el primado sobre la historia. Los hechos pasan a ser lo que ahora mismo nos sobrevino, constatarlos es la tarea del recuerdo. Y en efecto, el despertar es la instancia ejemplar del recordar: el caso en que conseguimos recordar lo más cercano, lo más banal, lo que está más próximo. Lo que quiere decir Proust cuando reordena mentalmente los muebles en la duermevela matinal, lo que conoce Bloch como la oscuridad del instante vivido, no es distinto de lo que aquí, en el nivel de lo histórico, y colectivamente, debe ser asegurado. Hay un saber-aún-no-consciente de lo que ha sido, y su afloramiento tiene la estructura del despertar. [K 1, 2]

Hay una experiencia absolutamente única de la dialéctica. La experiencia compulsiva, drástica, que refuta toda «progresividad» del devenir y muestra todo aparente «desarrollo» como un vuelco dialéctico sumamente complejo, es el despertar de los sueños. Los chinos, en sus cuentos y relatos, encontraron a menudo formulaciones sumamente expresivas del esquematismo dialéctico que está a la base de este proceso. El nuevo método dialéctico de la historiografía se presenta como el arte de experimentar el presente como el mundo de la vigilia al que en verdad se refiere ese sueño que llamamos pasado. ¡Pasar por el pasado en el recuerdo del sueño! – Por tanto: recordar y despertar son íntimamente afines. Pues despertar es el giro dialéctico, copernicano, de la rememoración. [K 1, 3]

El siglo XIX, un periodo (un tiempo onírico) en el que la conciencia individual, en la reflexión, continúa manteniéndose, mientras que la conciencia colectiva, por contra, se adormece en un sueño cada vez más profundo. El durmiente –sin distinguirse en esto del loco– inicia el viaje macrocósmico mediante su cuerpo. Pero los ruidos y sensaciones de su interior, que en la persona sana y despierta se diluyen en el mar de la salud –presión arterial, movimientos intestinales, pulso y tono muscular–, engendran en sus sentidos interiores, de inaudita agudeza, el delirio o la imagen onírica, que los traducen y explican. Así le ocurre también al colectivo onírico, el cual, al adentrarse en los pasajes, se adentra en su propio interior. Este colectivo es el que tenemos que investigar para interpretar el siglo XIX –en la moda y en la publicidad, en las construcciones y en la política– como consecuencia de su historia onírica. [K 1, 4]

Uno de los presupuestos tácitos del psicoanálisis es que la oposición diametral entre el sueño y la vigilia no tiene validez alguna para la forma empírica de la conciencia humana, tendiendo más bien a una infinita variedad de estados concretos de conciencia, determinados por todos los grados concebibles de vigilia de todos los centros posibles. El estado de la conciencia, tallada en múltiples facetas por el sueño y la vigilia, sólo se puede transferir del individuo al colectivo. Para éste, naturalmente, pasa a ser en muchos casos interior lo que en el individuo es exterior: arquitecturas, modas, e incluso el tiempo meteorológico son en el interior del colectivo lo que las sensaciones de los órganos, la percepción de la enfermedad o de la salud son en el interior del individuo. Y son, mientras persisten en una figura onírica inconsciente y amorfa, procesos tan naturales como el proceso digestivo, la respiración, etc. Se hallan en el ciclo de lo eternamente igual, hasta que el colectivo se apropia de ellos en la política, y de ellos resulta historia. [K 1, 5]

«¿Quién habitará la casa paterna? ¿Quién rezará en la iglesia donde fue bautizado? ¿Quién conocerá todavía la habitación en que él escuchó un primer grito, donde recogió un último suspiro? ¿Quién podrá poner su frente en el antepecho de una ventana donde juvenil él habrá tenido esos sueños que se sueñan despierto, que son la gracia de la aurora en el yugo largo y sombrío de la vida? ¡Oh raíces de gozo arrancadas del alma humana! Louis Veuillot, *Les odeurs de Paris* [los olores de París], París, 1914, p. 11. [K 1 a, 1]

El hecho de que fuéramos niños en esa época forma parte de su imagen objetiva. Tenía que ser como fue para sacar adelante esta generación. Lo cual significa que en el contexto onírico buscamos un momento teleológico. Este momento es el aguardar. Los sueños aguardan secretamente el despertar; el durmiente se entrega a la muerte sólo si es revocable, aguarda el instante en el que con astucia escapará de sus garras. Y lo mismo el colectivo onírico, para quien sus hijos se convierten en la feliz ocasión de su propio despertar. ■ Método ■ [K 1 a, 2]

Tarea de la infancia: introducir el nuevo mundo en el espacio simbólico. Pues el niño puede hacer aquello de lo que el adulto es completamente incapaz: reconocer lo nuevo. Para nosotros las locomotoras tienen ya un carácter simbólico, porque las encontramos en la infancia. Para nuestros niños lo tienen sin embargo los automóviles, en los que nosotros sólo hemos captado el lado nuevo, elegante, moderno, desenfadado. No hay antítesis más estéril e inútil que la que pensadores reaccionarios como Klages se esfuerzan en establecer entre el espacio simbólico de la naturaleza y el de la técnica. A toda configuración verdaderamente nueva de la naturaleza –y en el fondo la técnica es también una de ellas– le corresponden nuevas «imágenes». Toda infancia descubre estas nuevas imágenes para incorporarlas al patrimonio de imágenes de la humanidad. ■ Método ■ [K 1 a, 3]

Es sumamente curioso que las construcciones en las que el experto reconoce los antecedentes de la arquitectura actual no aparezcan en absoluto a un

entendimiento despierto, pero no ejercitado en la arquitectura, como antecedentes, sino como casos especialmente anticuados e irreales. (Antiguas salas de estaciones ferroviarias, fábricas de gas, puentes.) [K 1 a, 4]

«El siglo XIX: notable cruce de tendencias individualistas y colectivistas. Quizá como en ninguna época anterior, imprime a todas las acciones un sello "individualista" (yo, nación, arte), pero subterráneamente, en territorios cotidianos mal vistos, tiene que crear, lleno de vértigo, los elementos necesarios para una configuración colectiva... De este material en bruto es del que nos tenemos que ocupar: construcciones grises, mercados cubiertos, grandes almacenes, edificios de exposiciones.» *Sigfried Giedion, Dasen in Frankreich [La arquitectura en Francia], Leipzig/Berlin, p. 15* [K 1 a, 5]

No es sólo que no se pueda hacer abstracción de las formas de manifestación del colectivo onírico del siglo XIX, no es sólo que ellas lo caractericen mucho más rotundamente que cualquier otro siglo pasado, sino que presentan asimismo, rectamente interpretadas, la mayor importancia práctica, permitiéndonos conocer el mar por el que navegamos y la orilla de la que partimos. Por tanto, la «crítica» del siglo XIX, para decirlo en una palabra, ha de empezar por aquí. No por su mecanización y su maquinismo, sino por su historicismo narcótico, por su adicción a las máscaras, adicción que sin embargo es señal oculta de una verdadera existencia histórica que los surrealistas fueron los primeros en captar. Descifrar esta señal es lo que se propone el presente intento. Y la base revolucionaria, material, del surrealismo, es garantía suficiente de que con esta señal de verdadera existencia histórica de que hablamos, el siglo XIX consigue que su base económica alcance su más alta expresión. [K 1 a, 6]

Intentar ir más allá de las tesis de Giedion. Dice: «En el siglo XIX, la construcción desempeña el papel del subconsciente». ¿No es mejor decir: el papel del proceso orgánico, sobre el que luego se sitúan las arquitecturas «artísticas», como los sueños alrededor del entramado del proceso fisiológico? [K 1 a, 7]

El capitalismo fue una manifestación de la naturaleza con la que le sobrevino un nuevo sueño onírico a Europa y, con él, una reactivación de las energías míticas. [K 1 a, 8]

Los primeros estímulos del despertar hacen más profundo el sueño. [K 1 a, 9]

«Es por demás extraño, al abarcar con la mirada todo este movimiento espiritual, que únicamente sea Scribe quien se ocupe con cercanía y detalle del presente. Todos intentan ocuparse más con el pasado que con los poderes e intereses que mueven su propio tiempo... También fue del pasado, de la historia de la filosofía, de donde obtuvo sus energías la doctrina ecléctica, y al final también de la historia de la literatura, cuyos tesoros descubrió la crítica con Villemain sin entrar más a fondo en la propia vida literaria de la época.» Julius Meyer, *Geschichte der modernen französischen Malerei* [Historia de la pintura francesa moderna], Leipzig, 1867, pp. 415-416. [K 2, 1]

Lo que encuentra el niño (y el hombre en un vago recuerdo) en los viejos pliegues del vestido en los que se metía al aferrarse a la falda de la madre: eso es lo que han de contener estas páginas. ■ Moda ■ [K 2, 2]

Se dice que lo que se propone el método dialéctico es ser justo con la correspondiente situación histórica concreta de su objeto. Pero esto no basta. Pues busca igualmente ser justo con la situación histórica concreta del *interés* por su objeto. Y esta última situación se encuentra siempre comprendida en el hecho de que este interés se siente a sí mismo preformado en aquel objeto, pero, sobre todo, en que siente ese objeto concretizado en él mismo, siente que lo han ascendido de su ser de antaño a la superior concreción del ser-actual (del estar-despierto). ¿Cómo es que este ser-actual (que no es en absoluto el ser-actual del «tiempo-actual», sino uno a sacudidas, intermitente) significa ya en sí una concreción superior? El método dialéctico no puede sin duda comprender esta pregunta desde dentro de la ideología del progreso, sino solamente desde una concepción de la historia que supere a aquella en todos sus puntos. Habría que hablar en ella de la creciente condensación (integración) de la realidad, en la que todo lo pasado (en su tiempo) puede recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en el momento de su existencia. El modo en que, como actualidad superior, se expresa, es lo que produce la imagen por la que y en la que se lo entiende. La penetración dialéctica en contextos pasados y la capacidad dialéctica para hacerlos presentes es la prueba de la verdad de toda acción contemporánea. Lo cual significa: ella detona el material explosivo que yace en lo que ha sido (y cuya figura propia es la *moda*). Acercarse así a lo que ha sido no significa, como hasta ahora, tratarlo de modo histórico, sino de modo político, con categorías políticas. ■ Moda ■ [K 2, 3]

El despertar venidero está, como el caballo de madera de los griegos, en la Troya de lo onírico. [K 2, 4]

Sobre la tesis de la superestructura ideológica. En primer lugar, parece que Marx sólo hubiera querido constatar aquí una relación causal entre la superestructura y la base. Pero ya la observación de que las ideologías de la superestructura reflejan las relaciones de modo falso y deformado, va más allá. Pues la cuestión es: si la base determina en cierto modo la superestructura en cuanto a lo que se puede pensar y experimentar, pero esta determinación no es la del simple reflejo, ¿cómo entonces —prescindiendo por completo de la pregunta por la causa de su formación— hay que caracterizar esta determinación? Como su expresión. La superestructura es la expresión de la base. Las condiciones económicas bajo las que existe la sociedad alcanzan expresión en la superestructura; es lo mismo que el que se duerme con el estómago demasiado lleno: su estómago encontrará su expresión en el contenido de lo soñado, pero no su reflejo, aunque el estómago pueda «condicionar» causalmente este contenido. El colectivo expresa por lo pronto sus condiciones de vida. Ellas encuentran su expresión en los sueños, y en el despertar su interpretación. [K 2, 5]

El *Jugendstil*: un primer intento de entenderse con el aire libre. Encuentra una expresión característica, p. ej., en los dibujos del «Simplicismus», que muestran claramente cómo para conseguir aire había que hacerse satírico. Por otra parte, el *Jugendstil* pudo desarrollarse en aquella claridad y aislamiento artificiales en que la publicidad presenta sus productos. Este nacimiento del *plein air* a partir del espíritu del interior es la expresión sensible de la situación del *Jugendstil* vista desde la filosofía de la historia: es soñar que se está despierto. ■ Publicidad ■ [K 2, 6]

Igual que la técnica siempre vuelve a mostrar la naturaleza desde un nuevo aspecto, cuando se acerca a los hombres vuelve siempre también a modificar sus afectos, miedos y anhelos más originarios. En este trabajo, quiero conquistar para la prehistoria una parte del siglo diecinueve. En los comienzos de la técnica, en las viviendas del siglo XIX, veremos claramente el seductor y amenazador rostro prehistórico; todavía no se nos ha desvelado en aquello que más cerca tenemos en el tiempo. Pero también se encuentra con mayor intensidad en la técnica que en otros ámbitos, dada su causa natural. Por eso las fotografías antiguas resultan fantasmagóricas, y no los grabados antiguos. [K 2 a, 1]

Sobre el cuadro de Wiertz: *Pensamientos y visiones de una cabeza cortada* y sobre su explicación. Lo primero que a uno le llama la atención en esta experiencia magnetopática es la tremenda vuelta que sufre la conciencia en la muerte. «¡Cosa singular! la cabeza está aquí, debajo del cadáver, pero cree que se encuentra aún encima, formando parte del cuerpo y esperando aún el golpe que debe separarlo del tronco». A. J. Wiertz, *Œuvres littéraires* [Obras literarias], París, 1870, p. 492. Wiertz tiene la misma inspiración que Bierce en su tremendo relato del ahorcamiento del rebelde. En el instante de su muerte, experimenta éste la huida que le libera de sus verdugos. [K 2 a, 2]

Toda corriente de moda o cosmovisión adquiere su impulso a partir de lo olvidado. Lo olvidado es tan fuerte que normalmente sólo la colectividad puede entregarse a ello, mientras que el individuo —el precursor— está amenazado de sucumbir ante su violencia, como le ocurrió a Proust. En otra(s) palabras: lo que Proust vivió como individuo en el fenómeno de la rememoración, eso mismo —si se quiere, como castigo por la indolencia que nos impidió cargar con ello— tenemos que experimentarlo con la «corriente», la «moda», la «tendencia» (en el siglo diecinueve). [K 2 a, 3]

Moda y arquitectura permanecen en la oscuridad del instante vivido, pertenecen a la conciencia onírica del colectivo. Ésta despierta, p. ej., en la publicidad. [K 2 a, 4]

«Resulta sumamente interesante... que la ciencia afectada de fascismo tuviera que cambiar precisamente aquellas partes de Freud que aún procedían del período ilustrado y materialista de la burguesía... En Jung... el inconsciente... ya no es individual, no es por tanto nin-

gún estado adquirido por el hombre... particular, sino un tesoro de la humanidad primitiva que se ha vuelto actual; no es tampoco represión, sino regreso exitoso.» Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit* [La herencia de este tiempo], Zürich, 1935, p. 254. [K 2 a, 5]

Índice histórico de la infancia según Marx. En su deducción del carácter normativo del arte griego (como carácter surgido de la infancia del género humano), dice Marx: «¿No ve cada época revivir, en la naturaleza del niño, su propio carácter bajo su verdadera forma natural?», cit. por (Max Raphael, *Proudhon, Marx, Picasso, París*, (1933), p. 173. [K 2 a, 6]

Más de cien años antes de que fuese evidente, el ritmo de la producción anuncia la enorme intensificación del ritmo de vida. Y ciertamente en la figura de la máquina. «El número de herramientas de trabajo que él (sc. el hombre) puede manejar al mismo tiempo, está limitado por el número de sus herramientas naturales de producción, esto es, de sus propios órganos corpóreos... La *Jenny*, por contra, hila desde el principio con 12-18 husos, la máquina tejedora teje con más de 1.000 agujas a la vez, etc. El número de herramientas que esta máquina emplea simultáneamente se ha emancipado desde el principio de los límites orgánicos que restringen el instrumental del trabajador.» Karl Marx, *Das Kapital* [El capital], I, Hamburgo, 1922, p. 337. El ritmo de trabajo de las máquinas provoca cambios en el ritmo de la economía. «En este país lo esencial es hacer una gran fortuna con la menor demora posible. Antiguamente, la de una casa de comercio iniciada por el abuelo estaba apenas acabada por el nieto. Las cosas ya no son así; se quiere disfrutar sin esperar, sin tener paciencia.» Louis Raimier (anfrancés), *Voyage à Paris ou esquisses de hommes et des choses dans cette capitale* [Viaje a París o esbozos de hombres y de cosas en esta capital], París, 1830, p. 110. [K 3, 1]

La simultaneidad, este fundamento del nuevo estilo de vida, proviene también de la producción industrial: «Cada parte de una máquina proporciona directamente a la que le sigue su materia prima, y puesto que todas actúan a la vez, el producto se encuentra continuamente en distintas etapas de su proceso de formación, en transición de una fase productiva a otra... La máquina combinada, un sistema articulado de diversas máquinas individuales y de grupos enteros de ellas, es tanto más perfecta cuanto más continuo sea su proceso global, esto es, cuantas menos interrupciones sufra la materia prima para pasar de su primera fase a la última; tanto más perfecta, por tanto, cuanto más sea el propio mecanismo —en lugar de la mano del hombre— el que dirija el paso de una fase de producción a otra. Si en el trabajo manual el aislamiento de los distintos procesos particulares es un principio dado por la división del trabajo mismo, en la fábrica desarrollada domina por contra la continuidad de los procesos particulares.» Karl Marx, *El capital*, I, Hamburgo, 1922, p. 344. [K 3, 2]

El cine: despliegue (¿resultado?) de todas las formas perceptivas, pautas y ritmos que se encuentran preformados en las máquinas actuales, de modo que

todos los problemas del arte actual encuentran su formulación definitiva únicamente en relación con el cine. ■ Precursores ■ [K 3, 3]

Una pequeña muestra de análisis materialista, más valiosa que la mayoría de las cosas que existen en este terreno: «Nos gustan esos pesados materiales que la frase de Flaubert levanta y deja caer con el ruido intermitente de una excavadora. Porque si, como se ha escrito, la lámpara nocturna de Flaubert tenía para los marinos el efecto de un faro, es posible decir también que las frases lanzadas por su "garganta" tenían el ritmo regular de las máquinas que sirven para hacer los desmontes. Felices los que oyen ese ritmo obsesivo». Marcel Proust, *Chroniques* [Crónicas], París, (1927), p. 204 [A propósito del «estilo» de Flaubert.] [K 3, 4]

En su capítulo sobre el carácter fetichista de la mercancía, Marx mostró la apariencia ambigua que presenta el mundo económico del capitalismo —una ambigüedad muy aumentada por la intensificación de la economía capitalista—. Resulta claramente visible, p. ej., en las máquinas, que agudizan la explotación en vez de aliviar la suerte del hombre. ¿No se encuentra esto, en general, relacionado con la doble faz de las apariencias del siglo XIX, de la que nos ocupamos? Una importancia hasta entonces desconocida de la embriaguez para la percepción, de la ficción para el pensamiento? «En medio de esta conmoción general, algo se ha derrumbado, una gran pérdida para el arte: la armonía, ingenua y por tanto llena de carácter, de la vida y de la apariencia», dice significativamente Julius Meyer, *Historia de la pintura francesa moderna desde 1789*, Leipzig, 1867, p. 31. [K 3, 5]

Sobre el significado político del cine. El socialismo jamás hubiera llegado al mundo de haber querido simplemente entusiasmar a los trabajadores con un orden mejor de las cosas. Marx consiguió interesarlos por un orden en el que les iría mejor, mostrándoselo como justo, y esto constituyó la fuerza y la autoridad del movimiento. Pero con el arte ocurre exactamente lo mismo. Nunca, por utópico que sea el plazo de tiempo, se ganará a las masas para un arte elevado, sino siempre sólo para uno que les sea cercano. Y la dificultad consiste precisamente en configurarlo de modo que se pueda asegurar con la mejor conciencia que es un arte elevado. Ahora bien, esto no lo conseguirá casi nada de lo que propaga la vanguardia burguesa. Aquí es completamente válido lo que afirma Berl: «La confusión de la palabra revolución, que, para un leninista, significa la conquista del poder por el proletariado y que, por otra parte, significa el trasiego de los valores espirituales admitidos, los surrealistas la subrayan bastante mediante su deseo de mostrar a Picasso como un revolucionario... Picasso los decepciona... un pintor no es revolucionario por haber "revolucionado" la pintura, tal como un modista como Poirer por haber "revolucionado" la moda o tal como un médico por haber "revolucionado" la medicina». Emmanuel Berl, «Premier pamphlet» [«Primer panfleto»], *Europe*, n.º 75, 1929, p. 401. La masa exige de la obra de arte (que para ella está comprendida entre los objetos de uso) ante todo algo cálido. Aquí el primer fuego que hay que provocar es el odio. Pero su calor muerde o quema sin proporcio-

nar el «confort del corazón» que cualifica al arte para el uso. Por contra, el *kitsch* no es sino arte con un carácter de uso, absoluto y momentáneo, del cien por cien. Pero con ello el *kitsch* y el arte, precisamente en las formas más consagradas de expresión, se encuentran enfrentados sin remedio. Sin embargo, es propio de las formas vivientes, en desarrollo, que (ellas) posean algo cálido, aprovechable, en fin, capaz de dar felicidad, de modo que pueden retomar en sí, dialécticamente, el *kitsch*, acercándose con ello a la masa, sin dejar de superarlo. Esta tarea quizá sólo la pueda cumplir hoy el cine, en cualquier caso a nada está más próxima. Y quien se haya dado cuenta de esto, tenderá a limitar la soberbia del cine abstracto —por importantes que puedan ser sus experimentos—. Pedirá un periodo de veda, un espacio protegido para ese *kitsch* cuyo lugar providencial es el cine. Sólo él puede hacer que explote el material que almacenó el siglo XIX en esa materia extraña y quizá desconocida con anterioridad que es el *kitsch*. Pero igual que la abstracción es peligrosa para la estructura política del cine, también puede serlo para los demás medios modernos de expresión (iluminación, edificación, etc.). [K 3 a, 1]

Se puede formular así el problema formal del nuevo arte: ¿cuándo y cómo los universos formales de la mecánica, del cine, de la construcción de maquinaria, de la nueva física, etc. —que nos han sobrevenido sin nuestra colaboración, imponiéndose sobre nosotros— nos mostrarán claramente lo que en ellos hay de naturaleza? ¿Cuándo se alcanzará un estado de la sociedad en el que estas formas, o las que de ellas surjan, se nos muestren como formas de la naturaleza? Sin duda que esto sólo ilumina un momento de la esencia dialéctica de la técnica. (Es difícil decir cuál: la antítesis, si es que no la síntesis.) En cualquier caso, en ella vive también el otro momento: el que pone en acción fines ajenos a la naturaleza con medio(s) igualmente ajenos a ella, hostiles a ella, que se emancipan de ella y la someten. [K 3 a, 2]

Sobre Grandville(?) «Vivía una vida imaginaria sin límites dentro de un dominio prodigioso de poesía primaria, entre la inhábil visión de la calle y los conocimientos de una vida secreta de cartomántico o de astrólogo sinceramente atormentados por la fauna, la flora y la humanidad de los sueños... Grandville fue tal vez el primero de todos los dibujantes en dar a la vida larvaria de los sueños una forma plástica razonable. Pero bajo esta ponderada apariencia surgía el flexible nescio quid que desconcierta y provoca una inquietud, a veces bastante molesta». Marc Orlan, «Grandville le précurseur» [«Grandville, el precursor»], *Arts et métiers graphiques* 44 [15 de diciembre de 1934], pp. 20-21. El artículo presenta (a Grandville) como precursor del surrealismo y sobre todo del cine surrealista (Méliès, Walt Disney). [K 4, 1]

Confrontación del inconsciente visceral con el inconsciente del olvido, el primero predominantemente individual, el segundo predominantemente colectivo. «La otra parte del inconsciente está constituida por la masa de las cosas aprendidas en el correr de los años o en el correr de la vida, que fueron conscientes y que por difusión entraron en el olvido... Vasto fondo

submarino donde todas las culturas, todos los estadios, todas las andaduras de los espíritus y las volutas, todas las revueltas sociales, todas las luchas emprendidas se encuentran reunidos en un vaso informe... Los elementos pasionales de los individuos se han retirado y extinguido. Sólo subsisten los datos sacados del mundo exterior más o menos transformados o digeridos. Este inconsciente está constituido por mundo exterior... Nacido de la vida social, este humus pertenece a las sociedades. La especie y el individuo cuentan poco, las razas y las épocas son sólo indicadores. Este enorme trabajo confeccionado en la sombra reaparece en los sueños, los pensamientos y las decisiones, sobre todo en el momento de períodos importantes y de trastornos sociales; es el gran fondo común, reserva de los pueblos y de los individuos. La revolución, la guerra, así como la fiebre lo ponen mejor en movimiento... Al ser superada la psicología individual, llamamos a una especie de historia natural de los ritmos volcánicos y de los cursos de agua subterráneos. No hay nada en la superficie del globo que no haya sido subterráneo [agua, tierra, fuego]. No hay nada en la inteligencia que no haya tenido que hacer digestión y cecito en las profundidades.» *Doctor Pierre Mabile. «Préface à l'éloge des préjugés populaires» [«Préface al Elogio de los prejuicios populares»]. Minotaure II (invierno, 1935), n.º 6, p. 2.*

[K 4, 2]

«El pasado más reciente se presenta siempre como si hubiera sido aniquilado por catástrofes.» Wiesengrund, por carta (5. 6. 1935).

[K 4, 3]

A propósito de los recuerdos de juventud de Henry Bordenave: «Para decirlo todo, el siglo diecinueve se oscurece sin parecer anunciar en absoluto el siglo veinte.» André Thérive, «Les livres» [«Los libros»] (*Le Temps*, 27 de junio de 1935).

[K 4, 4]

«La brasa flamea en tus pupilas
Y tú reluces como un espejo.
¿Tienes pies, tienes alas,
Mi locomotora de riegos (¿dado?)
Ved cómo ondean sus crines,
Oíd su relincho,
Su galope es un fragor
De artillería y de trueno.»

Refrán:

«¡Dale avena a tu caballo!
Ensilado, embriado, ¡un silbido! (Y en marchal)
Al galope, sobre el puente, bajo el arco,
Contra montaña, llano y valle;
(Ningún caballo es tu rival)»

Pierre Dupont, *Le chauffeur de locomotive* [El conductor de locomotora], París (pasaje de Caire).

[K 4 a, 1]

«Desde lo alto de la torre de Notre Dame contemplé ayer la inmensa ciudad; ¿quién construyó la primera casa, cuándo se derrumbará la última y se verá el suelo de París como el de Tebas y Babilonia?» Friedrich von Raumer, *Briefe aus Paris und Frankreich im Jahre 1830* [Cartas desde París y Francia en el año 1830], II, Leipzig, 1831, p. 127.

[K 4 a, 2]

Añadidos de D'Eichthal al plan Duveyrier de la nueva ciudad. Se refieren al templo. Es importante que el mismo Duveyrier diga: «¡Mi templo es una mujer!». Replica D'Eichthal: «Creo que habrá en el templo el palacio del hombre y el palacio de la mujer; el hombre irá a pasar la noche a casa de la mujer y la mujer vendrá a trabajar durante el día a casa del hombre. Entre los dos palacios estará el templo propiamente dicho, el lugar de comunión del hombre y de la mujer con todos los hombres y con todos los hombres; y allí la pareja ni reposará ni trabajará sola... El templo debe representar un andrógino, un hombre y una mujer... La misma división deberá reproducirse para la ciudad, para el reino, para toda la tierra: existirá el hemisferio del hombre y el de la mujer.» Henry-René d'Allemagne, *Les Saint-Simoniens 1827-1837* [Los saintsimonios 1827-1837], París, 1930, p. 310.

[K 4 a, 3]

El París de los saintsimonios. Del proyecto que Charles Duveyrier mandó a *L'Avocat* para que fuera incluido en el libro de los ciento uno (lo que nunca ocurrió): «Hemos querido darle forma humana a la primera ciudad bajo la inspiración de nuestra fe». «El buen Dios ha dicho por boca del hombre que nos manda... ¡París! y sobre los bordes de tu río y en tu casco imprimiré el distintivo de mi nueva generosidad... Tus reyes y tus pueblos han caminado con la lentitud de los siglos y se han detenido en un sitio magnífico. Ahí reposará la cabeza de mi ciudad... Los palacios de tus reyes serán su frente... Conservaré su barba de años castaños... Desde la cima de esta cabeza, borraré el viejo templo cristiano... y sobre este sitio nelo concederé una cabellera de árboles... Encima del pecho de mi ciudad, en el centro simpático de donde divergen o en donde convergen todas las pasiones, allí donde los dolores y las alegrías vibran, construiré mi templo... plexo solar del coloso... Las lamas de Roule y de Chaillot serán sus flancos; situaré ahí la banca y la universidad, los mercados y las imprentas... Extenderé el brazo izquierdo del coloso sobre el río Sena; será... lo opuesto... de Passy. El cuerpo de los ingenieros... compondrá la parte superior, que se extenderá hacia Vaugirard, y formará el antebrazo con la reunión de todas las escuelas especiales de ciencias físicas... En el intervalo... agruparé todos los liceos que mi ciudad estrechará contra su pecho izquierdo, donde se alberga la universidad... Extenderé el brazo derecho del coloso en señal de fuerza hasta la estación de Saint-Ouen... llenaré ese brazo de talleres de industria menuda, pasajes, galerías, bazares... Formaré el muslo y la pierna derecha con todos los establecimientos de gran fabricación. El pie derecho descansará en Neuilly. El muslo izquierdo ofrecerá a los extranjeros largas filas de hoteles. La pierna izquierda llevará hasta el bosque de Boulogne... Mi ciudad está en la actitud de un hombre listo para andar; sus pies son de bronce, se apoyan sobre una doble carretera de piedra y de hierro. Aquí se fabrican... los carros de carga y los aparatos de comunicación; aquí los carros luchan por su velocidad... Entre las rodillas es un toro en elipse, entre las piernas un inmenso hipódromo.» Henry-René d'Allemagne, *Les saintsimonios 1827-1837*, París, 1930, pp. 309-310. La idea de este proyecto procede de Enfantin, que se sirvió de grabados anatómicos para bosquejar la ciudad futura.

[K 5]

«No, el Oriente os reclama;
Id a fecundar sus desiertos,
Haced gigantes en los aires
Las torres de la nueva ciudad.»

F. Maynard, *L'avenir est beau* [El porvenir es bello] [Foi nouvelle. Chants et chansons de Barraut, Vinçard... 1831 à 1834] [Fe nueva. Cantos y canciones de Barraut, Vinçard... 1831 a 1834],

París, 1 de enero de 1835, 1.^a Cuaderno, p. 81). Respecto al motivo del desierto, véase el *Canto de los industriales* de Rouget de Lisle y *El desierto* de Félicien David. [K 5 a, 1]

París en el año 2855: «La ciudad tiene treinta leguas de diámetro; Versalles y Fontainebleau, barrios extraviados entre tantos otros, proyectan sobre dos distritos menos pacíficos los refrescantes senderos de sus árboles veinte veces seculares. Sévres, convertido en mercado permanente de los chinos, que tienen nuestra nacionalidad desde la guerra de 2850, expone... sus pagodas de resonantes campanillas, en medio de las cuales existe aún la antigua manufactura reconstruida en porcelana de la reina». Anéline Housaye, «El París futuro» (*Paris et les Parisiens au III^e siècle*) [París y los parisinos en el siglo III], París, 1856, p. 459. [K 5 a, 2]

Chateaubriand sobre el obelisco de la Concordia: «llegará la hora en que el obelisco del desierto volverá a encontrar, sobre la plaza des Meurtres, el silencio y la soledad de Luxor». Cit. en Louis Bertrand, «Discours sur Chateaubriand» [Discurso sobre Chateaubriand], *Le Temps*, 18 de septiembre de 1935. [K 5 a, 3]

Saint-Simon propuso transformar una montaña suiza «en una estatua de Napoleón, que en una mano habría de sostener una ciudad habitada y en la otra un lago». «El conde Gustav von Schlabrendorf en París sobre sucesos y personajes de su tiempo» [en Carl Gustav Jochmann, *Reliquien Aus seinen nachgelassenen Papieren Gesammelt von Heinrich Zschokke* [Reliquias de su legado póstumo reunidas por Heinrich Zschokke, I, Hechingen, 1836, p. 146]. [K 5 a, 4]

El París nocturno en *El hombre que nie*: «El pequeño amante sufría la pasión de la ciudad adormilada. Aquellos silencios de hormigueros paralizados desprenden vértigo. Todas esas letargias mezclan sus pesadillas, esos sueños son un tropel». [Cit. R. Caillois, «Paris, mythe moderne» [«París, mito moderno»], *N(ouvelle) R(evue) F(rançaise)* XXV, 284, 1 de mayo de 1937, p. 691.] [K 5 a, 5]

«Debido a que el inconsciente colectivo... es expresión de la historia del mundo, que se deposita en el sistema central y simpático, supone... una especie de imagen intemporal y hasta cierto punto eterna del mundo, contrapuesta a nuestra imagen del mundo en la conciencia, que es momentánea». C. G. Jung, *Seelenprobleme der Gegenwart* [Problemas espirituales del presente], Zürich/Leipzig/Stuttgart, 1932, p. 326 («Psicología analítica y cosmovisión»). [K 6, 1]

Jung llama «en ocasiones» a la conciencia «nuestra conquista prometeica». C. G. Jung, *Problemas espirituales del presente*, Zürich/Leipzig/Stuttgart, 1932, p. 249 («El cambio de vida»). Y en otro contexto: «Es el pecado prometeico de ser ahistoricos. El hombre moderno es pecador en este sentido. Una conciencia más elevada es por tanto culpa»; loc. cit., p. 404 («El problema espiritual del hombre moderno»). [K 6, 2]

«Desde luego, no puede haber ninguna duda de que desde... la época memorable de la Revolución francesa, lo espiritual... pasó con creciente fuerza de atracción al primer plano de la conciencia general. Aquel gesto simbólico de la entronización de la Diosa Razón en Notre Dame parece haber

significado para el mundo occidental algo parecido al derribo del roble de Wotan por los misioneros cristianos, pues entonces como ahora no cayó ningún rayo de venganza que fulminara al transgresor». C. G. Jung, *Problemas espirituales del presente*, Zürich/Leipzig/Stuttgart, 1932, p. 419 («El problema espiritual del hombre moderno»). ¡El plazo de la «venganza» por estos dos hitos históricos parece que se ha cumplido hoy simultáneamente! El nacionalsocialismo se ocupa de una, Jung de la otra. [K 6, 3]

Mientras haya un mendigo, habrá mito. [K 6, 4]

«Por otra parte, un ingenioso perfeccionamiento se había introducido en la fabricación de las plazoletas. La administración las compraba hechas, de encargo. Los árboles de cartón pintado, las flores en taletón, desempeñaban ampliamente su papel en el oasis, donde se tenía incluso la preocupación de ocultar detrás de las hojas pájaros artificiales que cantaban todo el día. Se había así conservado lo que hay de agradable en la naturaleza, evitando lo que tiene de mal hecho y lo irregular». Victor Fournel, *Paris nouveau et Paris futur* [París nuevo y París futuro], París, 1868, p. 252 («París futuro»). [K 6, 5]

«Los trabajos de M. Haussmann han dado alas, por lo menos en el origen, a una multitud de planes extraños o grandiosos... Por ejemplo, M. Hérard, arquitecto, publica en 1855 un proyecto de pasarelas que se construirían en el cruce de los bulevares Saint-Denis y Sebastopol: esas pasarelas, con galerías, semejan un cuadrado continuo, del cual cada lado está determinado por el ángulo que forman los dos bulevares al cruzarse. M. J. Brame expone en 1856, en una serie de litografías, su plan de ferrocarriles en las ciudades, y particularmente en París, con un sistema de bóvedas que sostienen ralles, vías al lado para peatones y puentes colgantes para poner esas vías laterales en comunicación... Poco más o menos en las mismas fechas, un abogado solicita, a través de una Carta al ministro de Comercio, el establecimiento de una serie de toldos a todo lo largo de las calles, para proteger al peatón... de tropezar con un coche o con un paraguas. Un poco más tarde, un arquitecto... propone reconstruir la Ciudad por completo en estilo gótico, para que amorice con Notre Dame». Victor Fournel, *Paris nouveau et Paris futur*, París, 1868, pp. 384-386. [K 6 a, 11]

Del capítulo «París futuro» de Fournel: «Había... cafés de primera, de segunda y de tercera clase... y según categorías se había regulado con previsión el número de salas, de mesas, de billares, de espejos, de ornamentos y de dorados... Estaban las calles del señor y las calles del servicio, así como hay escaleras del señor y escaleras del servicio en las casas bien organizadas... Sobre el frontón del caserón, un bajorelieve... representaba en una gloria al Orden Público, en traje de infantería, con una aureola en la frente, derribando a la Hidra de cien cabezas de la Descentralización... Cincuenta centinelas, apostados en cincuenta postigos del cuartel, frente a los cincuenta bulevares, podían, con un antejo de aproximación, ver, a quince o veinte kilómetros de ahí, a los cincuenta centinelas de las cincuenta barrietas... Montmartre estaba tocado con una cúpula, adomado con un inmenso reloj eléctrico de esfera que se veía desde dos leguas, se escuchaba desde cuatro y servía de regulador de todas las relojes de la ciudad. Finalmente se había alcanzado el objetivo perseguido desde hace mucho tiempo: el de convertir París en un objeto de lujo y de curiosidad antes que de uso, una ciudad de exposición, situada sobre cristal... objeto de admiración y

de envidia para los extranjeros, imposible para sus habitantes». V. Fournel, *loc. cit.*, pp. 235-237, 240-241.

[K 6 a, 2]

Crítica de Fournel a la ciudad sansimoniana de Ch. Duveyrier: «Hay que renunciar a proseguir la exposición de esta metáfora audaz, que M. Duveyrier continúa... con un lema cada vez más estupefaciente, sin darse cuenta siquiera de que su ingeniosa distribución devolverla a París, a fuerza de progreso, a esa época de la Edad Media en que cada industria y cada ramo del comercio estaba asentado en el mismo barrio». Victor Fournel, *París nuevo y París futuro*, París, 1868, pp. 374-375 («los precusores de M. Hausmann»).

[K 7, 1]

«Vamos a hablar de un monumento que nos es particularmente querido, y que nos parece de primera necesidad con un cielo como el nuestro... un jardín de invierno... Casi en el centro de la ciudad, un vasto, muy vasto emplazamiento capaz de contener, como el Coliseo de Roma, una gran parte de la población, estaría rodeado por un inmenso soporte luminoso, más o menos como el Palacio de cristal de Londres, como nuestros actuales mercados: columnas de fundición, unas pocas piedras para asentar las bases... ¡Ah! mi jardín de invierno, qué partido podría sacar de ti para mis novotopianos, mientras que en París, la gran ciudad, han levantado un monumento de piedra grande, pesado y feo con el que no se sabe qué hacer, y donde este año los cuadros de nuestros artistas, aquí a contraluz, se frien bajo un sol ardiente». F. A. Couturier de Vienne, *París moderno. Plan d'une ville modèle que l'auteur a appelée Novitopie* [París moderno. Plan de una ciudad modelo que el autor ha llamado Novitopía], París, 1860, pp. 263-265.

[K 7, 2]

Sobre la arquitectura onírica: «En todos los países meridionales, donde la concepción popular de la calle quiere que los exteriores de las casas parezcan más "habitados" que sus interiores, esta exposición de la vida privada de los habitantes confiere a sus moradores un valor de lugar secreto que agudiza la curiosidad de los extranjeros. La impresión es la misma en las ferias: todo está en ellas tan abundantemente expuesto en la calle que lo que no se encuentra ahí adquiere la fuerza de un misterio». Adrien Dupassage, «Peintures foraines» [«Pinturas foráneas»] (*Arts et métiers graphiques*, 1939).

[K 7, 3]

¿No se podría comparar la diferenciación social en la arquitectura (cfr. descripción de Fournel de los cafés, K 6 a, 2 o del acceso principal y de servicio) con la de la moda?

[K 7 a, 1]

Sobre el nihilismo antropológico, cfr. N 8 a, 1; Céline, Benn.

[K 7 a, 2]

«El siglo quince... es una época en que los cadáveres, los cráneos y los esqueletos eran ultrajantemente populares. En pintura, en escultura, en literatura y en representaciones dramáticas, la Danza Macabra estaba en todas partes. Para el artista del siglo quince la atracción de la muerte, bien tratada, era una clave tan segura para alcanzar la popularidad como lo es para nuestra época un buen "sex-appeal"». Aldous Huxley, *Crossiers d'hiver* [Voyage en Amérique que centrale] [Crucero de invierno. Viaje por América central], París, (1935), p. 58.

[K 7 a, 3]

Sobre el interior del cuerpo. «El motivo y su elaboración procede ya de Juan Crisóstomo, *Über die Frauen und die Schönheit* [Sobre las mujeres y la belleza] (Opera, t. XII, París, ed.

B. de Montfaucon, 1735, p. 523). «La belleza del cuerpo consiste solamente en la piel. Pues si los hombres vieran lo que hay debajo, como dicen que podía ver las entrañas aquel lince de Beocia, les asquearía la visión de las mujeres. Su gracia consiste en moco y sangre, saliva y bilis. Quien piense en todo lo que esconden los orificios nasales, la garganta y el vientre, sólo encontrará inmundicia. Y si nosotros mismos ni siquiera tocamos el moco o el excremento con los dedos, ¿cómo podemos desear abrazar el saco mismo de los excrementos?» (Odón de Cluny, *Collationum lib III*, Migne, tome 133, p. 556.) Cit. J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters* [El otoño de la Edad Media], Múnich, 1928, p. 197.

[K 7 a, 4]

Sobre la teoría psicoanalítica del recuerdo: «Las investigaciones posteriores de Freud evidencian que esta concepción [sic: la de la represión] tiene que ampliarse... El mecanismo de represión... es... un caso particular de... un proceso más importante que entra en acción cuando nuestro Yo no puede dominar adecuadamente determinadas exigencias que se le plantean al aparato psíquico. El mecanismo de defensa más general no suprime las impresiones fuertes, solamente las relega... Sería preferible en aras de la claridad que formuláramos con intencionada nadeza el contraste entre memoria y recuerdo: la función de la memoria [sic: el autor identifica el ámbito «del olvido» con el «de la memoria inconsciente», p. 130] es proteger las impresiones; el recuerdo apunta a su descomposición. La memoria es en esencia conservadora, el recuerdo es destructivo». Theodor Reik, *Der überraschende Psychologe* [El psicólogo asombrado], Leiden, 1935, pp. 130-132.

[K 8, 1]

«Tenemos una vivencia, p. ej. la muerte de un pariente cercano... y creemos topar con el dolor en toda su intensidad... Pero el dolor sólo desvelará su intensidad después de haberlo creído superado hace tiempo.» El dolor «olvidado» se consolida y se extiende en tomo suyo; cfr. la muerte de la abuela en Proust. «La vivencia es el dominio psíquico de una impresión que fue tan fuerte que no pudo tomarnos de golpe por entero.» Esta definición en sentido freudiano de la vivencia es totalmente distinta de la que tienen en mente los que hablan de que algo ha sido para ellos una «vivencia». Theodor Reik, *El psicólogo asombrado*, Leiden, 1935, p. 131.

[K 8, 2]

Lo relegado al inconsciente como contenido de la memoria. Proust habla del «sueño muy vivo y creador del inconsciente... donde terminan de grabarse las cosas que sólo nos tocan ligeramente, donde las manos adormiladas se apoderan de la llave que abre, buscada en vano hasta ese momento». Marcel Proust, *La prisonnière* [La prisionera], Il, París, 1923, p. 189.

[K 8, 3]

El pasaje clásico de Proust sobre la memoria involuntaria: preludeo al momento en el que se describe el efecto de la magdalena en el autor: «Así es como, durante mucho tiempo, cuando, despierto por la noche, me acordaba de Combray, nunca volví a ver otra cosa que esa especie de lienzo luminoso... A decir verdad, yo habría podido responder a quien me hubiera preguntado que Combray comprendía también otras cosas... Pero como lo que hubiera recordado me habría venido dado únicamente por la memoria voluntaria, por la memoria de la inteligencia, y como los datos que ésta proporciona sobre el pasado no conservan nada real de él, nunca habría tenido ganas de pensar en ese resto de Combray... Así ocurre con nuestro

pasado. Es trabajo perdido que tratemos de evocar, inútil todos los esfuerzos de nuestra inteligencia. Está oculto fuera de su dominio y de su alcance, en algún objeto material... que ni siquiera sospechamos. Y depende del azar que encontremos ese objeto antes de morir, o que no lo encontremos». **Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* [Por el camino de Swann], I, pp. 67-69.**

[K 8 a, 1]

El pasaje clásico sobre el despertar tras la noche en el cuarto oscuro, y la orientación en él. «Cuando despertaba así, con mi espíritu agitando para intentar saber, sin conseguirlo, dónde estaba, todo daba vueltas a mi alrededor en la oscuridad, las cosas, los países, los años. Demasiado embotado para moverse, mi cuerpo trataba de determinar, con arreglo a la forma de su fatiga, la posición de sus miembros para deducir por ella la dirección de la pared y la ubicación de los muebles, para reconstruir y dar nombre a la morada en que se encontraba. Su memoria, la memoria de sus castillas, de sus rodillas, de sus hombros, le ofrecía una tras otra varias alcobas donde había dormido, mientras a su alrededor las invisibles paredes, cambiando de sitio según la forma de la habitación imaginada, se arremolinaban en las tinieblas. Y antes incluso de que mi pensamiento... hubiese identificado la casa..., él -mi cuerpo- iba recordando para cada una el tipo de cama, el sitio de las puertas, la orientación de las ventanas, la existencia de un pasillo, junto con la idea que me hacía de ellos al dormirme y que encontraba de nuevo al despertar.» **Marcel Proust, *Por el camino de Swann*, I, p. 15.**

[K 8 a, 2]

Proust sobre las noches de sueño profundo después de un gran agotamiento: «Ellos nos hacen retroceder allí donde nuestros músculos hunden y tuercen sus ramificaciones y aspiran la vida nueva, el jardín en que hemos sido niños. No hay necesidad de viajar para volver a verlo, hay que descender para recuperarlo. Lo que ha cubierto la tierra no está sobre ella, sino debajo, la excursión no basta para visitar la ciudad muerta, se necesitan las excavaciones». Estas palabras se dirigen contra el consejo de buscar los lugares en los que se fue niño. Pero también mantienen su sentido como giro contra la memoria voluntaria. **Marcel Proust, *Le côté de Guermantes* [El mundo de Guermantes], I, París, 1920, p. 82.**

[K 9, 1]

Conexión de la obra proustiana con la obra de Baudelaire: «Una de las obras maestras de la literatura francesa, *Silvia*, de Gérard de Nerval, posee, así como el libro de las *Memorias de ultratumba*..., una sensación de la misma clase que el gusto de la magdalena... Finalmente en Baudelaire esas reminiscencias, más numerosas todavía, son evidentemente menos fortuitas y por consiguiente a mi parecer decisivas. Es el propio poeta quien, más por elección que por pereza, busca voluntariamente, en el alar de una mujer, por ejemplo, el de su cabellera y de su seno, las analogías inspiradoras que le evocarán "el azul del cielo inmenso y redondo" y "un puerto repleto de velas y de mástiles". Yo iba a buscar el recuerdo de las piezas de Baudelaire a cuya base se encuentra de esa manera una sensación arrebatada, para terminar de situarme en una filiación tan noble, y concederme con ello la seguridad de que la obra que yo no tendría ninguna vacilación en emprender merecía el esfuerzo que iba a consagrarle, cuando al llegar abajo de la escalera..., me

encontré... en medio de una fiesta». **Marcel Proust, *Le temps retrouvé* [El tiempo recobrado], II, París, (1927), pp. 82-83.**

[K 9, 2]

«El hombre no es el hombre nada más que en su superficie. Levanta la piel, disecciona: aquí comienzan las máquinas. Después te pierdes en una sustancia inexplicable, ajena a todo lo que sabes y que, sin embargo, es esencial.» **Paul Valéry, *Cahier B 1910* [Cuaderno B 1910], (París), 1930, pp. 39-40.**

[K 9, 3]

Ciudad onírica de Napoleón I: «Napoleón, que por lo pronto había querido erigir un arco triunfal en cualquier lugar de la ciudad, como el primero y decepcionante de la Plaza du Carroussel, se había dejado persuadir por Fontaine para construir al oeste, donde se contaba con amplios terrenos disponibles, un París imperial que sobrepasaría al París de la monarquía, Versalles incluido. Entre la elevación de la Avenida de los Campos Elíseos y el Sena... en el llano que finaliza hoy en el Trocadero, se alzaría con "palacios para doce reyes y su séquito"... "no sólo la ciudad más bella de todas las que hay, sino de todas las que puede haber". El Arco del Triunfo se concibió como la primera construcción de esta ciudad.» **Fritz Stahl, *Paris* [París], Berlín, (1929), pp. 27-28.**

[K 9 a, 1]

L

[ARQUITECTURA ONÍRICA, MUSEO, TERMAS]

La variante distinguida de la arquitectura onírica. La entrada al panorama de Gropius se describe con estas palabras: «Se pasa a una sala decorada al estilo de Herculano, en cuyo centro hay un pilón cubierto por conchas del que se alza una pequeña fuente, llamando por un instante la atención de los transeúntes; enfrente, una pequeña escalera conduce a un luminoso gabinete de lectura, en el que se muestra en particular una colección de libros que facilitan la orientación del visitante en esta residencia». Erich Strenger, *Daguerres Diorama in Berlin* [El diorama de Daguerre en Berlín], Berlín, 1925, pp. 24-25. La novela de Bulwer. ¿Cuándo comenzaron las excavaciones? Los vestíbulos de los casinos, etc., pertenecen a esta variante elegante de la arquitectura onírica. Hay que indagar por qué una fuente, en un espacio cubierto, encaja con la ensoñación. Pero para medir los escalofríos de susto y sublimidad que pueden haber estremecido al ocioso visitante al atravesar este umbral, hay que tener en cuenta que, una generación antes, había tenido lugar el descubrimiento de Pompeya y Herculano, y que con el recuerdo de la muerte de estas ciudades sepultadas bajo la lava se unió, secreta pero tanto más íntimamente, el recuerdo de la gran Revolución. Pues cuando la conmoción puso fin al estilo del Antiguo Régimen, se adoptó a toda prisa lo que allí había salido a la luz como estilo de una república gloriosa, y las palmas, volutas de acanto y grecas, acabaron con las pinturas rococó o las *chinoiseries* del siglo pasado. ■ Antigüedad ■

[L. 1, 1]

«Ahora se quiere empero convertir a los franceses, con un toque de vara mágica, en un pueblo de la Antigüedad; y a este delirio salido de los gabinetes de estudio de hombres fantasiosos se refieren, a pesar de Minerva, ciertas expresiones artísticas». Friedrich Johann Lorenz Meyer, *Fragmente aus Paris im IVten Jahr der französischen Republik* [Fragmentos de París en el año IV de la República francesa], 1, Hamburgo, 1797, p. 146. ■ Antigüedad ■

[L. 1, 2]

Construcciones oníricas del colectivo: pasajes, invernaderos, panoramas, fábricas, gabinetes de figuras de cera, casinos, estaciones de tren. [L 1, 3]

La estación St. Lazare: una princesa que pita y resopla con la mirada de un reloj. «Para nuestro hombre», dice Jacques de Lacretelle, «las estaciones son verdaderamente fábricas de sueños». [«Le Rêveur Parisien» [«El soñador parisino»], *Nouvelle Revue Française*, 1927.] Ciertamente: hoy, en la época de los coches y de los aviones, son sólo ligeros y atávicos temores los que aún moran en los negros vestíbulos, y esa manida comedia de la despedida y del reencuentro que se realiza delante del vagón Pullman, hace del andén un teatro de provincias. Una vez más se nos escenifica el gastado melodrama griego: Orfeo, Euridice y Hermes en la estación. En la montaña de maletas bajo la que ella está, se abre el pasadizo, la cripta en la que se hunde cuando el hermético revisor, buscando la mirada húmeda de Orfeo, da con su disco la señal de la partida. Cicatriz de la despedida que como la grieta de un vaso griego cruza los cuerpos pintados de los dioses. [L 1, 4]

El interior sale afuera. Es como si el burgués estuviera tan seguro de su sólido bienestar que despreciara la fachada para decir: mi casa, por donde quiera que hagáis el corte, es fachada. Fachadas así se encuentran sobre todo en las casas berlinesas de mediados del siglo pasado: el mirador no sale hacia afuera, sino que —como un nicho— está remetido. La calle se vuelve cuarto y el cuarto se vuelve calle. El paseante curioso se encuentra, por decirlo así, en un mirador. ■ *Flâneur* ■ [L 1, 5]

Sobre la arquitectura onírica. El pasaje como templo: asiduo de los oscuros bazares —de los pasajes burgueses— «se encontrará casi desambientado en el pasaje de l'Opéra. Estará molesto en él tardará en salir de él. No está en su casa; un poco más y se descubrirá el jefe, como si penetrara en el templo de Dios». *Le livre des Centetun* [El libro de los ciento uno], X, París, 1833, p. 71 [Amédée Kermel, *Les Pasajes de París* [Los Pasajes de París]]. [L 1, 6]

Sobre las ventanas con vidrios de colores que empezaron a colocarse junto a las escaleras —escaleras que además se encerraban con frecuencia— escribe Alphonse Karr: «la escalera ha quedado como algo que parece mucho más una construcción de guerra para impedir a los enemigos invadir una casa, que un medio de comunicación y de acceso ofrecido a los amigos». Alphonse Karr, *300 pages* [300 páginas], nuev(a) edición, París, 1861, pp. 198-199. [L 1, 7]

La casa «siempre se ha mostrado propicia para las más complicadas y novedosas formulaciones». Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich* [La arquitectura en Francia], (Berlín, 1928), p. 78. [L 1, 8]

Los pasajes son casas o corredores que no tienen ningún lado externo —como los sueños—. [L 1 a, 1]

Los museos forman parte señaladísima de las construcciones oníricas del colectivo. Habría que destacar en ellos la dialéctica con la que responden,

por una parte, a la investigación científica y, por otra, a la «soñadora época del mal gusto». «Casi todas las épocas, según su disposición interna, parecen desarrollar un problema constructivo determinado: el gótico las catedrales, el barroco el castillo, y el incipiente siglo XIX, con su tendencia retrospectiva a dejarse impregnar por el pasado, el museo.» Sigfried Giedion, *La arquitectura en Francia*, p. 36. Mi análisis se centra en esta sed de pasado como tema principal. El interior del museo aparece a su luz como un interior que ha crecido hasta lo colosal. Entre 1850 y 1890 aparecen en lugar de los museos las exposiciones universales. Comparar la base ideológica de ambos. [L 1 a, 2]

«El siglo XIX disfrazó todas las nuevas creaciones con máscaras historicistas, fuera en el terreno que fuese. En el ámbito de la arquitectura tanto como en el de la industria o en el de la sociedad. Creó nuevas posibilidades de construcción, pero tuvo a la vez miedo de ellas, ahogándolas sin cesar en decorados de piedra. Creó el inmenso aparato colectivo de la industria, pero intentó desviar por completo su sentido al disponer que las ventajas del proceso productivo sólo favorecieran a unos pocos. Esta máscara historicista está indisolublemente unida a la imagen del siglo XIX. No puede seguir negándose.» Sigfried Giedion, *La arquitectura en Francia*, pp. 1-2. [L 1 a, 3]

La obra de Le Corbusier parece situarse al término de la «casa» como figuración mitológica. Cfr. lo siguiente: «Por qué hay que hacer la casa del modo más ligero y flotante posible? Porque sólo así se puede acabar con una monumentalidad fatal y asentada en la tradición. La pesadez estaba justificada mientras el juego de pesos y apoyos, bien en la realidad o bien potenciado simbólicamente (Barroco), recibía su sentido de los muros de sustentación. Hoy —debido a los muros exteriores exentos— insistir en el juego ornamental de pesos y apoyos es una farsa ridícula (rascacielos americanos)». Giedion, *La arquitectura en Francia*, p. 85. [L 1 a, 4]

La «ciudad contemporánea» de Le Corbusier es de nuevo un complejo urbanístico junto a una carretera principal. Pero el hecho de que ahora circulen por ella coches y de que en medio de este complejo aterricen aviones, lo cambia todo. Hay que intentar situarse aquí para lanzar al siglo XIX la mirada requerida(,) creadora de formas y de distancias. [L 1 a, 5]

«El bloque de alquiler es el último castillo feudal. Debe su existencia y su forma a la lucha egoísta y brutal de algunos propietarios de solares por los terrenos que la competencia ha dividido y desgajado. De este modo, tampoco nos sorprendemos al ver reaparecer la forma del castillo en el patio rodeado de muros. Los propietarios se aíslan unos de otros, y ésa es también una de las causas que contribuyen a que al final quede un resto azaroso de lo que era el conjunto.» Adolf Behne, *Neues Wohnen-Neues Bauen* [La nueva vivienda-La nueva arquitectura], Leipzig, 1927, pp. 93-94. [L 1 a, 6]

El museo como construcción onírica. «Hemos visto que los Borbones buscaron ya el entrecimiento público de los antepasados de su casa, y el reconocimiento del esplendor y la

importancia de la historia antigua de Francia. Por eso mandaron también representar en los techos del Louvre los momentos más significativos de la historia y de la cultura francesa.» Julius Meyer, *Geschichte der modernen französischen Malerei* [Historia de la pintura francesa moderna], Leipzig, 1867, p. 424. [I. 1 a, 7]

En junio de 1837 se inaugura el museo histórico de Versalles —de todos los glorias de Francia—. Una sucesión de salas cuyo mero recorrido supone casi dos horas. Batallas y escenas parlamentarias. Entre los pintores: Gosse, Lavière, Heim, Devéria, Gérard, Ary Scheffer, etc. Coleccionar cuadros se convierte aquí por tanto en esto: pintar cuadros para el museo. [I. 2, 1]

Entrecruzamiento de museo e interior. M. Chabrilat (en 1882 director del *Ambigu*) hereda un día un completo gabinete de figuras de cera «establado en el posaje de l'Opéra, encima del reloj». (Quizá fuese el antiguo museo Hartkoff.) Chabrilat tiene por amigo a un bohemio, dotado dibujante, por entonces sin domicilio. A éste se le ocurre algo. En el citado gabinete había entre otras cosas un grupo que representaba la visita de la emperatriz Eugenia a los enfermos de cólera de Amiens. A la derecha, la emperatriz sonríe a los enfermos, a la izquierda hay una enfermera con una cofia blanca y, en una cama de hierro, pálido, enflaquecido, bajo una pulcra colcha, un moribundo. A medianoche cierra el museo. El dibujante se dice: nada más fácil que sacar con cuidado al enfermo de cólera, ponerlo en el suelo, y meterme en su cama. Chabrilat le da permiso. No le importaban las figuras de cera. A lo largo de seis semanas, ese artista al que habían echado del hotel pasó las noches en la cama del enfermo de cólera, despertándose a cada mañana ante la dulce mirada de la enfermera y la sonrisa de la emperatriz, que dejaba caer sobre él su rubio cabello. Tomado de Jules Claretie, *La vie à Paris 1882* [La vida en París, 1882], París, (1883), pp. 301 ss. [I. 2, 2]

«Me agradan mucho esos hombres que se dejan encerrar por la noche en un museo para poder contemplar a sus anchas, en horas ilícitas, un retrato de mujer que iluminan mediante una linterna. Forzosamente, después, deben saber de esta mujer mucho más de lo que sabemos nosotros.» André Breton, *Nadja*, París, (1928), p. 150. Pero ¿por qué? Porque en el medio de esta imagen se ha completado la transformación del museo en un interior. [I. 2, 3]

La arquitectura onírica de los pasajes se vuelve a encontrar en las iglesias. El estilo constructivo de los pasajes se inmiscuye en la arquitectura sagrada. Sobre Notre Dame de Lorette: «Su interior es de un buen gusto indiscutible, sólo que no es el interior de una iglesia. El soberbio techo podría adornar el más espléndido salón de baile del mundo; las suntuosas lámparas de bronce, con sus bolas de cristal mate y brillante, parecen haber salido de los cafés más elegantes de la ciudad.» S. F. Lahrs(?), *Briefe aus Paris* [Cartas de París] (*Europa Chronik der gebildeten Welt* [Crónica europea del mundo ilustrado], II, Leipzig/Stuttgart, 1837, p. 209). [I. 2, 4]

«En lo que respecta a los nuevos teatros, aún sin concluir, no parecen pertenecer a un estilo determinado; se quiere unir —eso dicen— la esfera pública y el uso privado, construyendo

viviendas privadas alrededor, y de este modo apenas podrían llegar a ser sino enormes contenedores, cápsulas gigantes para todo.» *Grenzboten*, 2.º semestre, n.º 3, 1861, p. 143. (*Die Pariser Kunstausstellung von 1861* [La exposición de arte de París de 1861].) [I. 2, 5]

Concebir el pasaje como sala termal. Uno querría encontrarse con el mito de un pasaje en cuyo centro se hallase una fuente legendaria, una fuente de asfalto que brotara del interior más profundo de París. Las «fuentes de cerveza» aún deben su existencia a este mito del manantial. Hasta qué punto la curación es también un rito de posesión, una experiencia de transición, se ve claramente en aquellas clásicas galerías de paseo en las que los pacientes caminaban, por decirlo así, hacia su curación. También estas galerías son pasajes. Cfr. las fuentes en los vestíbulos. [I. 2, 6]

Todo el mundo conoce en los sueños el miedo a las puertas que no cierran. Más exactamente: son puertas que parecen cerradas sin estarlo. Conoció más intensamente este fenómeno en un sueño en el que, estando en compañía de un amigo, vi un fantasma junto a la ventana del primer piso de una casa que teníamos a la derecha. Al continuar nuestro camino, nos acompañó por el interior de todas las casas. Atravesaba todos los muros, estando siempre a la misma altura que nosotros. Veía esto a pesar de estar ciego. El camino que hacemos a través de los pasajes también es en el fondo un camino de fantasmas en el que las puertas ceden y las paredes se abren. [I. 2, 7]

En realidad, la figura de cera es el escenario en el que la apariencia de la humanidad sufre un vuelco. Pues en ella se expresan con tanta perfección e insuperable fidelidad la superficie, la tez y los colores del hombre, que esta reproducción de su apariencia da un vuelco sobre sí misma, y entonces resulta que el muñeco no representa sino la horrible y astuta mediación entre las entrañas y el disfraz. ■ Moda ■ [I. 2 a, 1]

Descripción de un gabinete de figuras de cera como construcción onírica: «Al subir el último tramo de la escalera, se veía una sala grande y bien iluminada. Por decirlo así, no había nadie dentro, pero estaba repleta de príncipes, crinolinas, uniformes y gigantes a la entrada. La dama no siguió, y su acompañante también se paró, preso de cierto malestar. Se sentaron en los escalones, y él le contó el miedo que había pasado cuando de niño leyó acerca de esos castillos encantados en los que ya no vive nadie, pero que en las noches de tormenta tienen a menudo todas las ventanas iluminadas. ¿Qué fue eso de ahí? ¿Qué estaba sentado ahí? ¿Qué se iluminaba y a qué iluminaba? Soñó haber espiado esa asamblea, alzándose sobre la pared, la cabeza pegada a los cristales de la indescriptible sala.» Ernst Bloch, «Leib und Wachsfigur» [El cuerpo y la figura de cera] (*Frankfurter Zeitung*, (19. 12. 1929)). [I. 2 a, 2]

«Número 125: el laberinto de Castan. Trotamundos y artistas creen al principio haber sido transportados al inmenso bosque de columnas de la soberbia mezquita de Córdoba, en España. Como en ésta, los arcos se apilan sobre los arcos, las columnas se juntan por efecto de la perspectiva, ofreciendo vistas y corredores inaharcables que parecen no tener final y

no podense recorrer. De pronto miramos una imagen que nos transporta de lleno a la famosa Alhambra de Granada. Vemos los dibujos ornamentales de la Alhambra con sus inscripciones: "Alá es Alá" (Dios es grande), nos encontramos de pronto en un jardín, en el patio de los naranjos de la Alhambra [sic]. Pero antes de que el visitante entre en este patio, tiene que recorrer más de una senda laberíntica.» Catálogo del panóptico de Castan (según extractos del *Frankfurter Zeitung*). [L. 2 a, 3]

«El éxito de la escuela romántica hizo que naciera, hacia 1825, el comercio de los cuadros modernos. Antes, los aficionados iban al domicilio de los artistas. Comerciantes de colores, Giroux, Suisse, Binant, Berville, comenzaron a servir de intermediarios: la primera casa regular la abrió Goupil en 1829.» Dubouché d'Espezel, *Histoire de Paris* [Historia de París], París, 1926, p. 359. [L. 2 a, 4]

«La Ópera es uno de las creaciones características del Segundo Imperio. Entre ciento sesenta proyectos se escogió el de un joven desconocido, Charles Garnier. Su teatro, construido de 1861 a 1875, está concebido como un lugar de ostentación... Es la escena en donde el París imperial se contempla con complacencia; clases recién llegadas al poder y a la fortuna, mezcladas con elementos cosmopolitas, se trata de un mundo nuevo que se designa con un nombre nuevo: ya no se dice la Corte, se dice le Tout-Paris... Un teatro concebido como un centro de vida social y urbana, he ahí una idea nueva y un signo de los tiempos.» Dubouché d'Espezel, loc. cit., pp. 411-412. [L. 2 a, 5]

La ciudad onírica de París como imagen formada a partir de todos los proyectos de edificios, calles, paseos públicos y sistemas para nombrar las calles que nunca han llegado a imponerse en la ciudad real de París. [L. 2 a, 6]

El pasaje como templo de Esculapio, sala termal. Paseo terapéutico. (Los pasajes como salas termales en desfiladeros —como en Schuls-Tarasp o en Ragaz—.) El «barranco» como ideal paisajístico en el siglo diecinueve. [L. 3, 1]

Jacques Fabien, *Paris en songe* [París en sueños], París, 1863, comenta en p. 86 el traslado de la Porte Saint-Martin y de Saint-Denis. «Se los puede admirar todavía en lo alto de los barrios de Saint-Martin y Saint-Denis.» Las dos plazas, que se habían hundido profundamente alrededor de las puertas, pudieron de este modo alcanzar de nuevo su primitivo nivel. [L. 3, 2]

Propuesta para cubrir a los muertos de la morgue con un paño de cera que les llegue hasta la cabeza. «El público, que hace cola en la puerta, es admitido para que examine con calma el cadáver desnudo del muerto desconocido... A partir del día en que la moral sea respetada, el obrero que, a la hora de la comida, se pasa por la morgue, con las manos en los bolsillos, la pipa en la boca y la sonrisa en los labios, y volve con chistes verdes sobre los desnudeces más o menos podridas de los dos sexos, se hastiará pronto de la parsimonia que se aporte de ahí en adelante a la puesta en escena del espectáculo. No exagera, todos los días tienen lugar en la morgue escenas escabrosas; allí se ríe, se fuma, se charla en voz alta.» Edouard Foucaud, *Paris inventeur. Physiologie de l'industrie française* [París inventor. Fisiología de la industria francesa], París, 1844, pp. 212-213. [L. 3, 3]

Un grabado de aproximadamente 1830, o quizá algo anterior, representa a copistas en diversas posturas extáticas durante su actividad. Títulado *Los inspirados en el museo*. (Sala) c(e las) E(stampas). [L. 3, 4]

Sobre el origen del museo de Versalles. «M. de Montalivet se sentía acuciado a tener su número de lienzos pintados. Los requería en todas partes, y como las Cámaras protestaban contra la prodigalidad, había que comprar barato y el viento aplaba contra la economía... M. ... dejaba... gustosamente que se pensara que el propio M. de Montalivet, sobre los muelles y donde los revendedores, ha ido a comprar momarochadas... No... Son los príncipes del arte de esta época los que se entregan a esta repelente operación... las copias y los pastiches del museo de Versalles son la constatación más penosa de la rapacidad de los maestros artistas convertidos en contatistas y charrileando el arte... El comercio y la industria se decían a elevarse hasta el arte. El artista, para satisfacer las necesidades de lujo que comenzaban a tentarle, prostituía el arte a la especulación y hacía degenerar la tradición artística reduciéndola a las proporciones del oficio.» Lo último se refiere a que [hacia 1837] los pintores pasaron a sus discípulos los encargos que tenían. Gabriel Pélín, *Les laideurs du beau Paris* [Los fealdades del bello París], París, 1861, pp. 85, 87-90. [L. 3, 5]

Sobre el París subterráneo; antiguas alcantarillas. «Nos haremos una imagen más parecida de este extraño plano geométrico si suponemos que vemos en liso sobre un fondo de tinieblas algún raro alfabeto oriental enredado como un revoltijo, y cuyas letras deformes estarían soldadas unas a otras, en una aparente mezcolanza y como al azar, tan pronto por sus ángulos como por sus extremos.» Victor Hugo, *Obras completas* [Obras completas], Novela, 9, París, 1881, pp. 158-159 [Los Miserables [Los miserables]]. [L. 3 a, 1]

Alcantarillas(¿) «Fantasmas de todas las clases pueblan esos largos corredores solitarios; por todas partes la podredumbre y el miasma; aquí y allá un tragaluz donde Villon desde dentro charla con Robalais fuera.» Victor Hugo, *Obras completas*, Novela, 9, París, 1881, p. 160 [Los miserables]. [L. 3 a, 2]

Victor Hugo con motivo de las dificultades que surgieron en los trabajos de alcantarillado de París: «París está construido sobre un yacimiento extraordinariamente rebelde al pico, a la azada, a la sonda, al manejo humano. No hay nada más difícil que agujerear y penetrar en esta formación geológica a la que se superpone la maravillosa formación histórica denominada París; desde que... el trabajo se empeña y se aventura en esta capa de aluvión, abundan las resistencias subterráneas. Son arcillas líquidas, fuentes vivas, rocas duras, fangos blandos y profundos que la ciencia experta llama mastozas. El pico avanza laboriosamente en las láminas calcáreas alternadas con hilos de arcillas muy delgadas y lechos esquistosos con las capas incrustadas de conchas de ostras de los tiempos de los océanos preadánicos.» Victor Hugo, *Obras completas*, Novela, 9, París, 1881, pp. 178-179 [Los miserables]. [L. 3 a, 3]

Alcantarilla(¿) «París... lo llamaba el Agujero fétido... El Agujero fétido no repugnaba menos a la higiene que a la leyenda. El Manje malhumorado había salido de debajo de la fétida curvatura de la alcantarilla de Mouffetard; los cadáveres de los Marmousets habían sido arrojados a la alcantarilla de la Barillerie... La boca de alcantarilla de la calle de la Montellerie era célebre por las pestes que salían de ella... Bruneseau la había puesto en movimiento, pero se necesitaba el cólera para determinar la vasta reconstrucción que tuvo lugar después.» Victor Hugo, *Obras completas*, Novela, 9, París, 1881, pp. 166 y 180 [Los miserables, L'intestin de Léviathan [El intestino de Leviatán]]. [L. 3 a, 4]

En 1805 Bruneseau desciende a las alcantarillas: «Apenas hubo Bruneseau franqueado las primeras articulaciones de la red subterránea, cuando ocho de los veinte trabajadores rehusaron ir

más lejos... Se avanzaba penosamente. No era raro que las escalas de descenso se hundiesen tres pies en el fango. Las linternas agonizaban en las miasmas. De vez en cuando, se llevaban a un alcantarillero desvencado. En ciertos sitios, precipicio. El suelo estaba hundido, el enlosado se había desplomado, la alcantarilla se había convertido en pozo perdido; no se encontraba el firme; un hombre desapareció bruscamente; costó trabajo retirarlo. Por consejo de Fauriay, se alumbraba de tramo en tramo, en sitios lo suficientemente saneados, con grandes jaulas llenas de estopa empapada de resina. La miseria, en algunos lugares, estaba cubierta por hongos delirantes, podría llamarse los tumbos; la propia piedra parecía enferma en ese medio irrespirable... Aquí y allá se creyó reconocer, especialmente debajo del Palacio de justicia, los alvéolos de antiguos calabozos practicados en la misma alcantarilla... Una sujeción de hierro colgaba de una de esas células. Se taparon todas... La visita total del verdadero subterráneo de París duró siete años, de 1805 a 1812... Nada igualaba al honor de esta cripta exultante... antro, fosa, vorágine atravesada por calles; topera titánica donde el espíritu cree ver cómo rueda a través de la sombra... ese enorme topo ciego, el pasado». Victor Hugo, *Obras completas*, Novela, 9, París, 1881, pp. 169-171 y 173-174 [*Los miserables*, *El infierno de Leviatán*]. (L. 4, 1)

Sobre la cita de Gerstlacker. Una joyería submarina: «Entramos en el hall submarino de los joyeros. Nunca cupo duda de que se estaba muy lejos de tierra firme. Una inmensa cúpula... recubría todo el mercado, lleno de tiendas con los escaparates centelleantes, brillantemente iluminados por la electricidad; lleno de mundo y de electricidad». Léon Claretie, *Paris depuis ses origines jusqu'en l'an 3000* [*París desde sus orígenes hasta el año 3000*], París, 1886, p. 337 [*En 1987*]. Es sintomático que esta imagen reaparezca en el momento en que comienza el fin de los pasajes. (L. 4, 2)

Proudhon hace del retrato pintado de Courbet algo personal, apropiándose-lo mediante definiciones nebulosas («de la moral en acción»). (L. 4, 3)

Indicaciones muy insuficientes sobre manantiales curativos en Koch; escribe éste en relación con los poemas de Karlsbad que Goethe dedica a Maria Ludowika: «En estos "poemas de Karlsbad" lo esencial no es la geología, sino... la idea y el sentimiento de que emanan fuerzas curativas de una persona que como princesa es inaccesible. La intimidad de la vida de balneario crea cierta comunidad... con la alta dama. Por este motivo... frente al misterio del manantial, la salud... parece emanar de la cercanía de la princesa». Richard Koch, *Der Zauber der Heilquellen* [*La magia de los balnearios*], Stuttgart, 1933, p. 21. (L. 4, 4)

En tanto que los viajes, por lo común, hacen olvidar al burgués sus vínculos de clase, el balneario le confirma en su convicción de pertenecer a la clase alta. Esto último no sólo ocurre porque en el balneario entre en contacto con las capas feudales. Mornand destaca un hecho elemental: «En París se encuentra sin duda una de las grandes multitudes, pero no homogéneas como ésta; porque la mayoría de los tristes humanos que la componen o han cenado mal o no lo han hecho... En Bade, nada de eso; todo el mundo es feliz, ya que todo el mundo está en Bade». Félix Mornand, *La vie des eaux* [*La vida de las aguas*], París, 1855, pp. 256-257. (L. 4, 1)

El comercio se sirve, preferiblemente por mediación del arte, del paseo tranquilo por las salas de los balnearios. La actitud contemplativa que se ejercita frente a la obra de arte se transforma lentamente en una actitud más codiciosa ante el gran almacén. «Paseando por delante de la *Trinkhalle*... o debajo del peristilo ilustrado a fresco de esta columnata italo-greco-teutisca, se entiará... a leer un poco los periódicos, a regatear por los objetos de arte, a contemplar las acuarelas y a vaciar un pequeño cubilete». Félix Mornand: *La vida de las aguas*, París, 1855, pp. 257-258. (L. 4, 2)

Calabozos de Châtelet: «Los calabozos cuyo solo pensamiento aterrorizaba al pueblo... han prestado sus piedras al único de entre todos los teatros que le gusta al pueblo para ir a disfrutar; porque oye hablar en ellos de la gloria de sus hijos en los campos de batalla». Édouard Fournier, *Chroniques et légendes des rues de Paris* [*Crónicas y leyendas de las calles de París*], París, 1864, pp. 155-156. El texto se refiere al teatro Châtelet, que en su origen fue un circo. (L. 4, 3)

La portada revisada de los *Agua-fuertes sobre París* de Meryon representa una pesada piedra de cuya antigüedad dan fe sus conchas incrustadas y sus grietas. En esta piedra se ha grabado el título del ciclo de grabados. «Burla ante que las conchas, las impresiones de musgo metidas en la caliza, recuerdan que esta piedra ha sido escogida entre los escantillones del primitivo suelo parisiense en las canchales de Montmartre». Gustave Geffroy, Charles Meryon, París, 1926, p. 47. (L. 4, 4)

Baudelaire se topa en «El jugador generoso» con Satán en su garito, «es una morada subterránea, deslumbradora, donde estallaba un lujo del que ninguna de las habitaciones superiores de París podría proporcionar un ejemplo». Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris* [*El spleen de París*], París, [ed. R. Simon], p. 49. (L. 4, 5)

La puerta monumental se inscribe en el contexto de los ritos de paso. «Al pasar por una entrada indicada de varias formas —sea mediante dos postes clavados en el suelo e inclinados el uno hacia el otro, sea por la hendidura en un tronco de árbol... por un aro hecho con una rama de abedul...— se trata siempre de escapar de un elemento... hostil, de librarse de alguna mancha, de separarse de la enfermedad o de los espíritus de los muertos, que no pueden pasar por el estrecho camino.» (Ferdinand Noack, «Triumph und Triumphbogen» [*El triunfo y los arcos triunfales*]) (*Vorträge der Bibliothek Warburg* [*Conferencias de la Biblioteca Warburg*], V, Leipzig, 1928, p. 153.) Quien entra en un pasaje deja atrás, en sentido inverso, el camino de la puerta monumental. (O se adentra en el mundo intrauterino.) (L. 5, 1)

Según K. Meister, «Die Hausschwelle in Sprache und Religion der Römer» [*El umbral de la casa en el lenguaje y la religión romanos*] (*Tratados de la Academia de las Ciencias de Heidelberg. Sección histórico-filosófica*, 1924-25, Tratado III, Heidelberg, 1925), los griegos —al igual que casi todos los demás pueblos— no conceden tanta importancia al umbral como los romanos. El tratado se centra en el nacimiento de lo sublime como lo elevado (originalmente, el que es llevado a las alturas). (L. 5, 2)

«Sin embargo, aparecen sin cesar nuevas obras en donde la ciudad es el personaje esencial y más difundido y donde el nombre de París, que figura casi siempre en el título, da cuenta suficientemente de lo que le gusta al público que sea de esa manera. Cómo no se iba a desarrollar en esas condiciones la convicción íntima en cada lector, que todavía hoy se percibe, de que el París que conoce no es el único, ni siquiera el verdadero, sino un decorado brillantemente ilustrado, pero demasiado normal, del que nunca se descubrirán los tramoyistas, y que disimula otro París, el París real, un París fantasma, nocturno, inaprensible.» Roger Caillois, «Paris, mythe moderne» [«París, mito moderno»] (*Nouvelle Revue Française* XXV, 284, 1 de mayo de 1937, p. 687).
[L. 5, 3]

«Las ciudades, al igual que los bosques, tienen sus antros donde se oculta todo lo más malo y lo más terrible que tienen.» Victor Hugo, *Los miserables*, III (Obras completas, Novela, 7, París, 1881, p. 306).
[L. 5, 4]

Hay relaciones entre el gran almacén y el museo, entre los cual(es) el bazar es un eslabón intermedio. La acumulación de obras de arte en el museo se asemeja a la de las mercancías allí donde, al ofrecérsele masivamente al paseante, despiertan en él la idea de que también tendría que corresponderle una parte.
[L. 5, 5]

«La ciudad mortuoria Père-Lachaise... El nombre de cementerio no cuadra con este lugar construido a semejanza de las necrópolis del mundo antiguo, pues su disposición verdaderamente urbana, con sus casas para los muertos y sus numerosas estatuas exentas, representa a los difuntos como vivientes en oposición a la costumbre cristiana del norte, y está pensada por completo como prolongación de la ciudad de los vivos.» (El nombre proviene del propietario del terreno, el confesor de Luis XIV, y la obra fue realizada por Napoleón I.) Fritz Stahl, *París* [París], Berlín, (1929), pp. 161-162.
[L. 5 a]

M

[EL FLÂNEUR]

«Un paisaje encantado, intenso como el opio.»
Mallarmé

«Leer lo que no está escrito.»
Hofmannsthal

«Viajo para conocer mi geografía.»
Un loco (Marcel Réja, *L'art chez les fous*
[*El arte en los locos*], París, 1907, p. 131).

«Todo lo que está en otra parte está en París.»
Victor Hugo, *Los miserables* [Los miserables]
[Obras completas, París 1881; novela 7, p. 30;
del pasaje: *Ecce Paris, ecce homo*].

Pero las grandes reminiscencias, el estremecimiento histórico —son un trasto viejo que él (el *flâneur*) lega al viajero, que cree entonces poder acceder al *genius loci* con un pase militar—. Nuestro amigo puede callar. Cuando sus pasos se acercan, el lugar ya ha entrado en actividad, su simple cercanía íntima —sin hablar, sin espíritu— le hace señas e indicaciones. Se planta frente a Notre Dame de Lorette, y sus pies recuerdan: aquí está el lugar donde antaño el caballo de refuerzo —el *cheval de renfort*— se enganchaba al ómnibus que subía por la calle des Martyrs hacia Montmartre. A menudo cambiaría todo su saber por dar con el domicilio de Balzac o de Gavarni, por el lugar donde se produjo un ataque o se levantó una barricada, por la intuición de un umbral o reconocer al tacto una loseta, como le es dado a cualquier perro doméstico.
[M 1, 1]

La calle conduce al flâneur a un tiempo desaparecido. Para él, todas las calles descienden, si no hasta las madres, en todo caso sí hasta un pasado que puede ser tanto más fascinante cuanto que no es su propio pasado privado. Con todo, la calle sigue siendo siempre el tiempo de una infancia. Pero ¿por qué la de su vida vivida? En el asfalto por el que camina, sus pasos despiertan una asombrosa resonancia. La luz de gas, que desciende iluminando las losetas, arroja una luz ambigua sobre este doble suelo.

[M 1, 2]

La embriaguez se apodera de quien ha caminado largo tiempo por las calles sin ninguna meta. Su marcha gana con cada paso una violencia creciente; la tentación que suponen tiendas, bares y mujeres sonrientes disminuye cada vez más, volviéndose irresistible el magnetismo de la próxima esquina, de una masa de follaje a lo lejos, del nombre de una calle. Entonces llega el hambre. Él no quiere saber nada de los cientos de posibilidades que hay para calmarla. Como un animal ascético, deambula por barrios desconocidos hasta que, totalmente exhausto, se derrumba en su cuarto, que le recibe fríamente en medio de su extrañeza.

[M 1, 3]

París creó el tipo del flâneur. Lo raro es que no fuera Roma. ¿Por qué? ¿Acaso los sueños no discurren en Roma por calles bien dispuestas? ¿Acaso la ciudad no está demasiado llena de templos, plazas recoletas y santuarios nacionales como para que, indivisa, pueda ingresar en el sueño del paseante con cada adoquín, cada letrero comercial, cada escalón y cada portal? Quizá también tenga algo que ver el carácter nacional de los italianos. Pues no han sido los extranjeros, sino los mismos parisinos quienes han hecho de París la alabada tierra del flâneur, el «paisaje formado de pura vida», como lo llamó una vez Hofmannsthal. Paisaje: en eso se convierte de hecho para el flâneur. O más exactamente: ante él, la ciudad se separa en sus polos dialécticos. Se le abre como paisaje, le rodea como habitación.

[M 1, 4]

La embriaguez anamnética con la que el flâneur marcha por la ciudad no sólo se nutre de lo que a éste se le presenta sensiblemente ante los ojos, sino que a menudo se apropia del mero saber, incluso de los datos muertos, como de algo experimentado y vivido. Este saber sentido se transmite de persona a persona, ante todo oralmente. Pero en el curso del siglo XIX cuajó también en una literatura casi inabarcable. Ya antes de Lefeuve, que describió París «calle por calle, casa por casa», se había pintado repetidamente este decorado paisajístico del ocioso soñador. La lectura de tales libros constituyó para éste una segunda existencia, preparada ya enteramente para la ensoñación, y lo que experimentó mediante ellos adquirió forma de imagen en el paseo del mediodía, antes del aperitivo. ¿Acaso no debió sentir realmente con más intensidad bajo sus pies la empinada subida detrás de la Iglesia de Notre Dame de Lorette al saber que antaño, en ese lugar, cuando París tuvo sus primeros omnibus, se enganchaba un tercer caballo, el coballo de refuerzo, al vagón?

[M 1, 5]

Hay que intentar comprender la constitución moral, absolutamente fascinante, del flâneur apasionado. La policía, que como en tantos otros asuntos de los que tratamos, aparece aquí como verdadera experta, ofrece la siguiente indicación en un informe de un agente secreto parisino de octubre de 1798(?): «Es casi imposible recordar y mantener las buenas costumbres en una población amontonada en la que cada individuo, por así decir, desconocido para todos los demás, se oculta en la muchedumbre y no tiene por qué enojarse ante los ojos de nadie». Cit. por Adolf Schmidt, *Pariser Zustände während der Revolution* [París durante la revolución], III, Jena, 1876. En *El hombre de la multitud*, Poe fijó para siempre el caso del flâneur, que se separa por completo del tipo de paseante filosófico y adquiere los rasgos del hombre lobo que merodea inquieto entre la selva social.

[M 1, 6]

Captar con el concepto de semejanza los fenómenos de superposición o de sobrecubrimiento que aparecen en el hachís. Cuando decimos que un rostro se asemeja a otro, esto significa que ciertos rasgos de ese segundo rostro se nos aparecen en el primero, sin que por ello el primero deje de ser lo que era. Las posibilidades de que se dé este fenómeno no están sujetas sin embargo a ningún criterio, y son por tanto ilimitadas. La categoría de semejanza, q(ue) para la conciencia tiene sólo una importancia muy restringida, posee en el mundo del hachís una importancia sin restricciones. Pues en este mundo todo es rostro, todo tiene el grado de vívaz presencia que permite adivinar en ello, como en un rostro, los rasgos sobresalientes. Incluso una frase recibe, bajo estas circunstancias, un rostro (por no hablar de una sola palabra), y este rostro tiene un aspecto semejante al de la frase contrapuesta. De este modo, toda verdad señala evidentemente a su contraria, y por esta situación se explica la duda. La verdad se hace algo viviente, sólo vive en el ritmo en el que la frase y la contrafrase se desplazan para pensarse.

[M 1 a, 1]

Valéry Larbaud sobre el «clima moral de la calle parisina». «Las relaciones comienzan siempre en la ficción de la igualdad, de la fraternidad cristiana. En esta muchedumbre lo inferior se distraza de superior, y lo superior de inferior. Moralmente disfrazados lo uno y lo otro. En otras capitales el disfraz no supera prácticamente la apariencia y las gentes insisten, visiblemente, en sus diferencias, haciendo un esfuerzo, de paganos y de bárbaros, para diferenciarse. Aquí, las borran todo lo que pueden. De ahí viene esta suavidad del clima moral de la calle parisina, el encanto que hace primar sobre la vulgaridad, el dejar hacer, la monotonía de esta muchedumbre. Ésta es la gracia de París, su virtud: la caridad. Virtuosa muchedumbre...» Valéry Larbaud, *Rues et visages de Paris* [Calles y semblantes de París]. Para el álbum de Chas-Laborde, Commerce, VIII, verano de 1926, pp. 36-37. ¿Es adecuado atribuir este fenómeno a la virtud cristiana, o no actúa aquí quizá una embriagada asimilación, un encubrimiento, una igualación que se muestra superior, en las calles de esta ciudad, al afán de distinción social? Habría que citar la experiencia con el hachís titulada «Dante y Petrarca», y se debería medir el impacto de la experiencia de la embriaguez en la proclamación de los derechos humanos. Todo esto se aleja en extremo de la cristiandad.

[M 1 a, 2]

El «fenómeno de la vulgarización del espacio» es la experiencia fundamental del *flâneur*. Dado que esto también se muestra —desde otro punto de vista— en los interiores de mitad de siglo, no se puede rechazar la suposición de que el momento culminante del *collejo* corresponda a la misma época. En virtud de este fenómeno, se percibe a la vez aún todo aquello que sólo haya sucedido potencialmente en este espacio. El espacio guía los ojos al *flâneur*; y bien, ¿qué es lo que ha podido suceder en mí? La relación de este fenómeno con la vulgarización es algo que desde luego habrá que explicar.

■ Historia ■

[M 1 a, 3]

El baile que organizó la embajada inglesa el 17 de mayo de 1839 tuvo que ser una verdadera fiesta de disfraces del espacio. «Se había mandado pedir para los adornos de la fiesta, además de las flores de jardines e invernaderos, que son magníficas, de mil a mil doscientos rosales; se dice que no se pudieron colocar más que ochocientos en los apartamentos; pero eso puede daros idea de estas magnificencias tan milológicas. El jardín, cubierto con un toldo, estaba dispuesto como Salón de conversación. Pero ¡qué salón! Los ligeros arriates llenos de flores eran enormes maceteros que todo el mundo venía a admirar; la arena de las calles estaba oculta bajo telas frescas, llenas de atenciones hacia los blancos zapatos de rosa; grandes conapés forrados con tela de china y de damasco sustitúan a los bancos de hierro hueco; sobre una mesa redonda había libros, álbumes, y era un placer venir a respirar en aquel inmenso salón, desde el que se escuchaba, como un canto mágico, el sonido de la orquesta, y desde el que se veía pasar como sombras felices, por las tres galerías de flores que lo rodeaban, a las alegres jovencitas que iban al baile, y a las mujeres más serias que iban a cenar.» H. d'Almeras, *La vie parisienne sous (le règne de) Louis-Philippe* [La vida parisina bajo el reinado de Luis Felipe, (París, 1925), pp. 446-447]. El relato procede de la señora Girardin. ■ Interior ■ Hoy la consigna no es la complicación, sino la transparencia. (Le Corbusier)

[M 1 a, 4]

El principio de la ilustración vulgarizadora se extiende a la gran pintura. «A los comentarios de todos los encuentros y batallas que han de servir en el catálogo para explicar los momentos escogidos por los pintores en sus cuadros bélicos —pero que no cumplen su objetivo—, también se suelen añadir las fuentes de donde se han copiado. Se encuentra así a menudo, añadido al final entre paréntesis: Campañas de España por el mariscal Suchet. — Boletín de la Grande Armée e informes oficiales. — Gaceta de Francia, n.º, etc. — Historia de la Revolución francesa por Mr. Thiers, volumen..., página... — Victorias y conquistas, t. p. — etc., etc.». Ferdinand von Gall, *Paris und seine Salons* [París y sus salones], I, Oldenburg, 1844, pp. 198-199.

[M 2, 1]

La categoría de la visión ilustrativa es fundamental para el *flâneur*. Éste escribe su ensoñación, como hizo Kubin cuando compuso *El otro lado*, como texto para las imágenes.

[M 2, 2]

Hachís. Se imitan ciertas cosas que se conocen de la pintura: prisión, puente de los suspiros, escaleras como colas de vestido.

[M 2, 3]

Es sabido cómo en el *collejo* irrumpen en el paisaje y en el instante tierras y épocas lejanas. Cuando se inicia la fase de auténtica embriaguez de este estado, laten con fuerza las venas del afortunado, su corazón adquiere el ritmo del reloj y, tanto interior como exteriormente, las cosas suceden como en uno de esos «cuadros mecánicos» que podemos recordar, tan queridos del siglo XIX (y desde luego también de antes), en los que distinguimos en primer plano a un pastor tocando la flauta, junto a él dos niños que se mecen siguiendo el ritmo, más atrás dos cazadores a la caza de un león, y al fondo del todo un tren pasando por un puente de hierro. (Chapuis y Gélis, *Le monde des automates* [El mundo de los autómatas], I, París, 1928, p. 330.)

[M 2, 4]

La actitud del *flâneur*: una abreviatura de la actitud política de la clase media en el Segundo Imperio.

[M 2, 5]

Con el incesante aumento del tráfico urbano, al final fue sólo gracias a la pavimentación «macadam» de las calles como se pudo conversar en las terrazas de los cafés sin tener que gritar al oído del otro.

[M 2, 6]

El *laissez-faire* del *flâneur* tiene su equivalente incluso en los filosofemas revolucionarios de la época. «Nos reímos de la pretensión quimérica (sc. de Saint-Simon) de reducir todos los fenómenos físicos y morales a la ley de la atracción universal. Pero olvidamos con demasiada facilidad que ésta no era una pretensión aislada, que más bien bajo el influjo de las revolucionarias leyes naturales de la física mecánica pudo surgir una corriente filosófico-natural que vio en el mecanismo de la naturaleza la prueba de un mecanismo similar en la vida social y, más allá de eso, en el acontecer general.» (Willy) Spühler, *Der Saint-Simonismus* [El sansimonismo], Zürich, 1926, p. 29.

[M 2, 7]

Dialéctica del *collejo* por un lado, el hombre que se siente mirado por todo y por todos, en definitiva, el sospechoso; por otro, el absolutamente ilocalizable, el escondido. Al parecer es precisamente esta dialéctica la que desarrolla *El hombre de la multitud*.

[M 2, 8]

«La teoría de la transformación de la ciudad en campo: era... la tesis principal de mi trabajo inacabado sobre Maupassant... Se hablaba allí de la ciudad como de un coto de caza, y en general el concepto de cazador desempeñaba un importante papel (por ejemplo, sobre la teoría del uniforme: todos los cazadores tienen el mismo aspecto).» Carta de Wiesengrund del 5 de junio de 1935.

[M 2, 9]

El principio del *collejo* en Proust. «Bastante aparte de todas esas preocupaciones literarias y sin relación alguna con ello, de repente un tejado, un reflejo de sol sobre una piedra, el olor de un camino hacían que me detuviera por el puro placer que me daban, y también porque parecían ocultar más allá de lo que yo veía algo que me invitaban a venir a coger y que a pesar de mis esfuerzos no lograba descubrir.» *Du côté de chez Swann* [Por el camino de Swann], (I, París, 1939, p. 256). Este pasaje revela con toda claridad la disolución de la antigua

sensibilidad paisajística romántica y el nacimiento de una nueva visión romántica del paisaje que más bien parece serlo de lo urbano, pues ciertamente la ciudad es el verdadero territorio sagrado del callejeo. Se expone aquí, sin embargo, por primera vez desde Baudelaire (en el que no aparecen aún los pasajes, aunque hubiese muchos en su época). [M 2 a, 1]

Así se pasea el *flâneur* por la habitación: «Cuando en alguna ocasión Johannes pedía permiso para salir, solía negársele; en vez de eso, el padre le sugería pasear de su mano por el piso, de arriba abajo. A primera vista, esto era un pobre remedio, pero... escondía algo completamente distinto. La propuesta era aceptada, y se dejaba en manos de Johannes decidir a dónde habían de ir. Salían de casa hacia una cercana finca de recreo o a la playa, o calle arriba y abajo, tal como quería Johannes, pues el padre era capaz de todo. Entonces, mientras iban acera arriba y abajo, el padre le contaba todo lo que veían; saludaban a los que pasaban, tronaban los carruajes al pasar junto a ellos, ahogando la voz del padre; los dulces de la pastelería se mostraban más apetecibles que nunca...». Un texto temprano de Kierkegaard según Eduard Geismar, *Sören Kierkegaard*, Gotinga, 1929, pp. 12-13. Ésta es la clave para el esquema de «viaje alrededor de mi habitación». [M 2 a, 2]

«El industrial pasa sobre el asfalto apreciando su calidad; el anciano lo busca con cuidado, lo sigue tanto tiempo como puede, hace resonar en él con alegría su bastón, y recuerda con orgullo que él ha visto poner las primeras aceras; el poeta... camina sobre él indiferente y pensativo mascullando versos; el jugador de bolsa pasa por él calculando las posibilidades de la última subida de la harina; y el distraído resbala en él.» Alexis Martin, «Physiologie de l'asphalte» («Fisiología del asfalto») (*Le Bohème* I, 3, 15 de abril de 1855, Charles Procter redactor jefe). [M 2 a, 3]

Sobre la técnica de los parisinos para *habitar* sus calles: «En una ocasión, volviendo por la calle Saint Honoré, encontramos un ejemplo elocuente de esa industria callejera parisina que lo aprovecha todo. Arreglaban el adoquinado de una zona, tendiendo cañerías, y había quedado en mitad de la calle una isla de tierra cubierta de piedras. En medio de este terreno se había establecido enseguida la industria callejera, y cinco o seis vendedores ambulantes ofrecían útiles de escritura y agendas, cuchillería, pantallas para lámparas, tirantes, cuellos bordados y toda clase de pequeños artículos; incluso un auténtico buhonero había abierto aquí una filial, extendiendo sobre las piedras su mezcolanza de viejas tazas, platos, copas y demás, de modo que el comercio y el tráfico se beneficiaban del breve contratiempo, en vez de salir perjudicados. Y es que son verdaderos expertos en hacer de necesidad virtud». Adolf Stahr, *Nach fünf Jahren* [Después de cinco años], I, Oldenburg, 1857, p. 29(.)

Todavía 70 años después, en la esquina del bulevar Saint-Germain con el bulevar Raspail, tuve la misma experiencia. Los parisinos hacen de la calle un interior. [M 3, 1]

«Es muy hermoso que en el mismo París se pueda pasar directamente al campo.» Karl Gutzkow, *Briefe aus Paris* [Cartas de París], I, Leipzig, 1842, p. 61(.)

Se toca con ello el otro aspecto del tema. Pues, al igual que el callejeo puede transformar completamente París en un interior, en una vivienda cuyos cuartos son los barrios, que no están claramente separados por umbrales como verdaderas habitaciones, del mismo modo la ciudad puede abrirse también alrededor del paseante como un paisaje sin umbrales. [M 3, 2]

Sin embargo, sólo la revolución despeja definitivamente la ciudad. Aire libre de las revoluciones. La revolución deshace el hechizo de la ciudad. La Comuna en *la educación sentimental*. La imagen de la calle en la guerra civil. [M 3, 3]

La calle como interior. Sobre el pasaje del Pont-Neuf (entre la calle Guénégaud y la calle de Seine): «Las tiendas parecen armarios». *Nouveaux tableaux de Paris ou Observations sur les mœurs et usages des Parisiens au commencement du 19^e siècle* [Nuevos cuadros de París u observaciones sobre las costumbres y usos de los parisinos a comienzos del siglo XIX], I, Paris, 1828, p. 34. [M 3, 4]

El patio de las Tullerías, «inmensa sabana plantada de farolas de gas en lugar de bananeras». Paul-Ernest de Ratis, *Paris n'existe pas* [Paris no existe], Paris, 1857. ■ Gas ■ [M 3, 5]

Pasaje Colbert: «El condelabro que lo alumbra parece un cocotero en medio de una sabana». ■ Gas ■ *Le livre des Cent-Un* [El libro de los ciento uno], X, Paris, 1833 p. 57. (Amédée Kermel, *Les passages de Paris* [Los pasajes de París]. [M 3, 6])

Iluminación del pasaje Colbert: «Admiro la serie regular de estos globos de cristal, de donde emana una claridad viva y dulce al mismo tiempo. ¿No se diría lo mismo de cometas en orden de batalla, esperando la señal de salida para ir a vagabundear por el espacio?». *El libro de los ciento uno*, X, p. 57(.)

Respecto a esta transformación de la ciudad en un mundo astral, véase *Otro mundo* de Grandville. ■ Gas ■ [M 3, 7]

En 1839 resultaba elegante pasear llevando una tortuga. Eso da una idea del ritmo del *flâneur* en los pasajes. [M 3, 8]

Gustave Claudin habría dicho: «El día en que un filete dejó de ser un filete para convertirse en un chateaubriand, decía, en que a un guiso de cordero se le llamó un navarin, y en que el camarero gritó: "¡Moniteur, reloj!" para indicar que ese periódico estaba pedido por el cliente situado bajo el reloj, ese día París perdió verdaderamente su coronación». Jules Claretie, *La vie à Paris 1896* [La vida en París en 1896], Paris, 1897, p. 100. [M 3, 9]

«Allí está... desde 1845 el Jardín de Invierno -en la Avenida de los Campos Eliseos-, un colosal invernadero con amplios espacios para reuniones sociales, bailes y conciertos, cuyo nombre de Jardín de Invierno no se justifica, dado que también abre sus puertas en verano.» Si la planificación urbana crea tales entrecruzamientos de estancia y naturaleza libre, es porque responde a la

profunda tendencia humana a la ensoñación, que quizá incluso constituye la verdadera fortaleza de la acedia sobre el hombre. Woldemar Seyffarth, *Wahrnehmungen in Paris, 1853 u. 1854* [Observaciones sobre París. 1853 y 1854], Gotha, 1855, p. 130. [M 3, 10]

El menú en los *Tres hermanos provenzales*: -36 páginas para los platos, 4 para los vinos -pero páginas muy largas, en folio menor, con texto apretado y muchas anotaciones detalladas-. El libro está encuadernado en terciopelo. 20 entremeses y 33 sopas. -46 fuentes de carne de vacuno, entre ellas sólo 7 de distintos bistecs, y 8 filetes.- -34 platos de caza, 47 fuentes de verdura, 71 cuencos de compota.- Julius Rodenberg, *Paris bei Sonnenschein und Lampenlicht* [París a la luz del sol y a la luz de las lámparas], Leipzig, 1867, pp. 43-44. Callejeo del menú. [M 3 a, 1]

El mejor arte para atrapar, soñando, a la sobremesa en la red de la tarde, es hacer planes. El *flâneur* cuando hace planes. [M 3 a, 2]

-Las casas de Le Corbusier no poseen ni espacialidad ni plasticidad: ¡el aire circula por ellas! ¡El aire se convierte en el factor constitutivo! ¡No vale para ello ni el espacio ni la plástica, sólo la relación y la interpenetración! Hay un único espacio indivisible. Entre el interior y el exterior, caen las envolturas.- Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich* [La arquitectura en Francia], (Berlín, 1928), p. 85. [M 3 a, 3]

Las calles son la vivienda del colectivo. El colectivo es un ente eternamente inquieto, eternamente en movimiento, que vive, experimenta, conoce y medita entre los muros de las casas tanto como los individuos bajo la protección de sus cuatro paredes. Para este colectivo, los brillantes carteles esmaltados de los comercios son tanto mejor adorno mural que los cuadros al óleo del salón para el burgués, los muros con el «Prohibido fijar carteles» son su escritorio, los quioscos de prensa sus bibliotecas, los buzones sus bronceos, los bancos sus muebles de dormitorio, y la terraza (del) café el mirador desde donde contempla sus enseres domésticos. Allí donde los peones camineros cuelgan la chaqueta de las rejas, está el vestíbulo y el portón que lleva de los patios interiores al aire libre; el largo corredor que asusta al burgués es para ellos el acceso a las habitaciones de la ciudad. El pasaje fue para ellos su salón. Más que en cualquier otro lugar, en el pasaje se da a conocer la calle como el interior amueblado de las masas, habitado por ellas. [M 3 a, 4]

La embriagada interpenetración de calle y vivienda que se lleva a cabo en el París del siglo XIX -y sobre todo en la experiencia del *flâneur*- tiene un valor profético. Pues esta interpenetración convierte a la nueva arquitectura en una sobria realidad. Por eso observa Giedion al respecto: «Un detalle de la obra de un ingeniero anónimo: el paso a nivel se convierte en un componente de la arquitectura» (en una villa). S. Giedion, *La arquitectura en Francia*, (Berlín, 1928), p. 89. [M 3 a, 5]

«En *Los miserables*, Hugo dio una descripción sorprendente del *foulevard Saint-Marc*: «No era la soledad, había transeúntes; no era el campo, había casas; no era una ciudad, las calles tenían canchales como las canchales y la hierba crecía en ellos; no era un pueblo, las casas eran demasiado altas. ¿Qué era, entonces? Un lugar habitado en el que no había nadie, un lugar desierto en el que había alguien, más salvaje la noche que una selva, más lúgubre el día que un cementerio.» Dubouché d'Espezel, *Histoire de Paris* [Historia de París], París, 1926, p. 366. [M 3 a, 6]

«El último ómnibus de caballos funcionó en la línea *la Belle Saint-Sulpice* en enero de 1913; el último tranvía a caballos en la línea *Pont-Neuf* en abril del mismo año.» Dubouché d'Espezel, *loc. cit.*, p. 463. [M 3 a, 7]

«El 30 de enero de 1828, el primer ómnibus funcionó en la línea de los bulevares, de la Bastille a la Madeleine. La carrera costaba veinticinco o treinta céntimos, el coche se paraba donde uno quería. Tenía de dieciocho a veinte plazas, su recorrido estaba dividido en dos etapas, con la puerta Saint-Martin como punto de partida. El éxito del invento fue extraordinario: en 1829, la Compañía explotaba quince líneas, y había compañías rivales que le hacían la competencia: Tricycles, Ecossaises, Béarnaises, Dames Blanches.» Dubouché d'Espezel, *loc. cit.*, pp. 358-359. [M 3 a, 8]

«A la una la gente se despidió, y encontré por primera vez casi vacías las calles de París. En los bulevares me crucé con algunas personas aisladas; en la calle Vivienne, en la plaza de la Bolsa, donde de día hay que pasar a empujones, ni un alma. No oía más que mis propios pasos y el rumor de alguna fuente, mientras que de día no podía uno librarse de un ruido ensordecedor. Cerca del Palais Royal me encontré con una patrulla. Los soldados marchaban a ambos lados de la calle, pegados a las casas en fila india, separados cinco o seis pasos para no ser atacados a la vez y poder ayudarse unos a otros. Esto me recordó que al principio de mi estancia en París me aconsejaron, en caso de ir con otros, andar así de noche por las calles, y tomar sin pensarlo un símil si tenía que regresar solo a casa.» Eduard Devrient, *Briefe aus Paris* [Cartas de París], Berlín, 1840, p. 248. [M 4, 1]

Sobre los ómnibus. «El cochero se para, uno sube los pocos escalones de la cómoda escalera y busca sitio en el vagón, con dos bancos corridos a derecha e izquierda para unas 14 ó 16 personas. Apenas se ha puesto el pie en el vagón, éste empieza a rodar; el conductor ha tirado otra vez del cordón y, con un sonoro golpe en un letrero transparente, señala, adelantando el indicador, que ha subido una persona; esto último es el control de acceso. Durante la marcha, uno abre cómodamente el monedero y paga. Si alguien se sienta lejos del conductor, el dinero va de mano en mano entre los viajeros, la dama bien vestida lo toma del obrero con mono azul, y éste a su vez lo pasa; todo sucede de un modo rápido, desenvuelto y sin fricciones. Para bajarse, el conductor vuelve a tirar del cordón hasta que el vagón se detiene. Si marcha cuesta arriba, lo que no es raro en París, y por tanto va lentamente, los señores suelen subir y bajar sin parar el vagón.» Eduard Devrient, *Cartas de París*, Berlín, 1840, pp. 61-62. [M 4, 2]

«Fue después de la exposición de 1867 cuando comenzaron a aparecer los velocípedos, que años más tarde obtendrían un éxito tan grande como pasajero. Digamos primeramente que bajo el Directorio se había visto a algunos increíbles usar celeríferos, que eran velocípedos peso-

dos y mal contruidos; el 19 de mayo de 1804 se representó en el Vaudeville una pieza titulada los *Celeriferos* en la que se cantaba esta copla:

"Vosotros, amantes del trole corto,
Cocheros sin prisa,
¿Queréis llegar antes
Que el más rápido celerifero?
Remplazad desde hoy
La rapidez por la maestría".

Pero desde comienzos de 1868 los velocípedos circularon, y pronto llenaron los paseos públicos; el *Velocemen* remplazó al barquero. Se abrieron gimnasios, círculos de velocipedistas y se crearon concursos para premiar la habilidad de los aficionados... Hoy, el velocipeda se acabó, está olvidada. H. Gourdon de Genouillac, *Paris à travers les siècles* [Paris a través de los siglos], V, París, 1882, p. 288.

[M 4, 3]

La peculiar indecisión del *flâneur*. Del mismo modo que aguardar es el estado propio del contemplativo inmóvil, parece que la duda lo es del *flâneur*. En una elegía de Schiller se dice: «Las alas indecisas de la mari(p)osa». Se presenta aquí la misma relación de impulsividad y sentimiento de duda que caracteriza a la embriaguez de hachís.

[M 4 a, 1]

E. Th. A. Hoffmann como modelo de *flâneur*. El mirador del primo es su testamento. Y de ahí el gran éxito de Hoffmann en Francia, donde se entendía especialmente bien este modelo. En las notas biográficas a la edición en cinco tomos de sus últimos escritos (*¿Brodhag?*) se dice: «Hoffmann nunca fue amigo de la naturaleza libre. El hombre, lo que se dice de él, las observaciones sobre él, la simple contemplación de seres humanos, valían para él más que todo. En verano, cuando iba a pasear —lo que hacía con buen tiempo todas las tardes—, difícilmente se encontraría una taberna o una confitería donde no se hubiera detenido a hablar, para comprobar qué gente había allí, y cómo eran».

[M 4 a, 2]

Ménilmontant. «En este inmenso barrio cuyos magros salarios condenan a niños y mujeres a eternas privaciones, la calle de la Chine y las que la rodean y la cortan, como la calle des Portants y la sorprendente calle Orfila, tan caprichosa con sus rodeos y sus bruscos recodos, con sus cercos de madera torcidas, sus glorietas deshabitadas, sus jardines desiertos convertidos otra vez en plena naturaleza, con arbustos salvajes y malas hierbas, confieren una nota de reposo y de calma única... Bajo un vasto cielo, un sendero campestre en el que la mayor parte de la gente que pasa parece haber comido y haber bebido.» J.-K. Huysmans, *Croquis Parisiens* [Croquis parisinos], París, 1886, p. 95. «La coller de la Chine».

[M 4 a, 3]

Dickens. «Siempre que está de viaje, hasta cuando está en las montañas suizas... se queja en sus cartas... de que no hay ruido callejero, algo que le resultaba imprescindible para su quehacer literario. "No puedo encarecer bastante lo que echo de menos las calles", escribió en 1846 desde Lausana, donde redactó una de sus grandes novelas (*Dombey e hijo*). "Es como si le proporcionaran algo a mi cerebro de lo que no puede prescindir cuando tiene que trabajar. Puedo escribir perfectamente bien en un lugar apartado durante una

semana o dos; un día en Londres me hasta entonces para animarme y volver de nuevo a la carga. Pero el esfuerzo de escribir día tras día sin esta linterna mágica, es impropio... Mis personajes parecen paralizarse si no tienen a una multitud alrededor... En Ginebra... tenía al menos una calle iluminada de dos millas por la que podía pasearme por las noches, y un gran teatro todas las tardes» (Franz Mehring.) «Charles Dickens», *Die Neue Zeit* XXX, 1 (1912), Stuttgart, pp. 621-622.

[M 4 a, 4]

Caricaturas de la miseria; probablemente bajo los puentes del Sena: «Una vagabunda duerme con la cabeza inclinada hacia adelante, su bolsa vacía entre las piernas. Su blusa está cubierta de alfileres en los que brilla el sol y todos sus accesorios de menaje y de aseo: dos cepillos, el cuchillo abierto, la hombreira cerrada están tan bien colocados que esta apariencia de orden crea casi una intimidad, la sombra de un interior en torno a ella». Marcel Jouhandeau, *Images de Paris* [Imágenes de París], París, (1934), p. 62.

[M 5, 1]

«Mi hermosa novia hizo furor... Fue el inicio de toda una serie de canciones de marineros que parecían haber transformado a todos los parisinos en gentes de mar y que les permitían imaginarse paseando en barca... (En la rica Venecia, donde el lujo relumbra, ¿Dónde brillan, en las aguas, pórticos dorados, ¿Dónde se alzan grandes palacios cuyo mármol revela ¿Obras maestras del arte, tesoros adorados! ¿Yo sólo tengo mi góndola, ¿Vivo como un pájaro, ¿Que se mece y vuela ¿Apenas rozando el agua.» H. Gourdon de Genouillac, *Les refrains de la rue de 1830 à 1870* [Las canciones de la calle de 1830 a 1870], París, 1879, pp. 21-22.

[M 5, 2]

«Pero ¿qué es este vulgar estofado, que huele tan mal y que está al fuego en este caldero tan grande?... pregunta un tipo con aspecto provinciano a una vieja portera. -Eso, señor mío, son adoquines que estamos cocinando para pavimentar nuestro pobre bulevar, ¡qué menuda gracia!... Porque dígame si no era el paseo más agradable cuando se andaba sobre la tierra como en un jardín.» *La grande ville. Nouveau tableau de Paris* [La gran ciudad. Nuevo cuadro de París], I, París, 1844, p. 334 («El asfalto»).

[M 5, 3]

Sobre los primeros ómnibus: «Acaba de crearse ya una competencia, "las Damas blancas"... Estos coches están completamente pintados de blanco, y los cocheros, vestidos de... blanco, tocan con el pie en la bocina la música de la *Dama blanca*: "La Dama blanca le mira..."». Nadar, *Quand j'étais photograph* [Cuando era fotógrafo], París, (1900), pp. 301-302 («1830 y alrededores»).

[M 5, 4]

En una ocasión, Musset llamó a aquella parte de los bulevares que se encuentra detrás del Teatro de Variedades, y que no era frecuentada por los *flâneurs*, *las grand'œuvres indies*.

[M 5, 5]

El *flâneur* es el observador del mercado. Su saber está cercano a la ciencia oculta de la coyuntura económica. Es el explorador del capitalismo, enviado al reino del consumidor.

[M 5, 6]

El *flâneur* y la masa: el «Sueño parisense» de Baudelaire podría ser muy instructivo al respecto.

[M 5, 7]

La ociosidad del *flâneur* es una manifestación contra la división del trabajo.
[M 5, 8]

El asfalto se empleó primeramente para las aceras.
[M 5, 9]

«Una ciudad como Londres, donde se puede pasear durante horas sin llegar ni siquiera al principio del final, sin encontrar el más mínimo signo que indique la cercanía del campo llano, es algo muy particular. La colosal centralización, la acumulación de tres millones y medio de personas en un punto, ha centuplicado su fuerza; ha aupado a Londres a ser la capital comercial del mundo, ha creado los inmensos muelles y ha reunido los miles de barcos que cubren continuamente el Támesis... Pero sólo más tarde se descubre el sacrificio que todo esto ha costado. Cuando ya se ha pisado el adoquín de las calles principales durante un par de días..., se observa que estos londinenses tuvieron que sacrificar la mejor parte de su humanidad para hacerse plenamente con todas las maravillas de la civilización... El tráfico callejero tiene ya algo repelente, algo contra lo que se rebela la naturaleza humana. Estos cientos de miles de todas las clases y niveles sociales, que pasan unos junto a otros, ¿no son todos hombres, con las mismas cualidades y capacidades, y con el mismo interés por ser felices? ¿Y no intentan todos alcanzar al fin su felicidad por un mismo medio y un mismo camino? Y a pesar de esto, pasan corriendo unos junto a otros como si no tuvieran nada en común, como si no tuvieran nada que hacer juntos, siendo el único acuerdo entre ellos, tácito, el de que cada uno se mantenga en su respectivo lado derecho de la acera, para que las dos corrientes desatadas de la multitud no se detengan entre sí; y, con todo, nadie se digna mirar al otro aunque sea un instante. La brutal indiferencia, el insensible aislamiento de cada uno en torno a sus intereses privados, aparece en toda su hiriente crudeza cuanto más se confina a estos individuos en un espacio escaso; y aunque sepamos que este aislamiento del individuo, este estúpido egoísmo, es en todas partes el principio básico de nuestra sociedad actual, éste no aparece tan desvergonzadamente al descubierto, tan consciente de sí, como aquí, en el hervidero de la gran ciudad.» Friedrich Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* [La situación de la clase trabajadora en Inglaterra], Leipzig, 1848, pp. 36-37 («Las grandes ciudades»).

[M 5 a, 1]

«Entiendo por bohemios esa clase de individuos cuya existencia es un problema, su condición un mito, su fortuna un enigma, que no tienen residencia estable, ningún lugar reconocido adonde ir, que no se encuentran a gusto en ningún sitio, y que junto se encuentran en todas partes, que no tienen una única profesión, y que ejercen cincuenta oficios; individuos que en su mayoría se levantan por la mañana sin saber dónde cenarán por la noche; ricos hoy, hambrientos mañana; dispuestos a vivir honestamente si pueden, y de otro modo si no pueden.» Adolphe D'Ennery y Grangé, «Les bohémiens de Paris» [«Los bohemios de París»] (*L'Ambigu-Comique*, 27 de septiembre de 1843), París [«Magasin Théâtral»], pp. 8-9.

[M 5 a, 2]

«De Saint-Martin atravesando el pórtico,
Pasó como un rayo el Ómnibus románico.»

[Léon Gozlan,] *Le triomphe des Omnibus. Poème héroï-comique* [El triunfo de los Ómnibus. Poema heroico-cómico], París, 1828, p. 15.

[M 6, 1]

«Cuando se proyectó abrir en Baviera la primera línea férrea, la facultad de medicina de Erlangen dictaminó en su informe...: la elevada velocidad produce... enfermedades cerebrales, e incluso la mera vista del tren pasando a toda velocidad puede provocarlas, por lo que es conveniente al menos colocar a ambos lados de la vía una valla de cinco pies de alto.» Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit* [Historia de la cultura contemporánea], III, Múnich, 1931, p. 91.

[M 6, 2]

«Desde aproximadamente 1845... andaban ya por toda Europa los ferrocarriles y los barcos de vapor; se exaltaban los nuevos medios de transporte... las escenas, cartas y relatos de viaje eran el género preferido de autores y lectores.» Egon Friedell, *Historia de la cultura contemporánea*, III, Múnich, 1931, p. 92.

[M 6, 3]

La siguiente observación es característica de los planteamientos de la época: «Cuando se va en barco por un río o por un lago, el cuerpo no tiene ningún movimiento activo... la piel no experimenta ninguna contracción, sus poros permanecen abiertos y aptos para absorber todas las emanaciones y los vapores en medio de los cuales se encuentra. La sangre... queda... concentrada en las cavidades del pecho y del vientre, y casi no llega a las extremidades.» J.-F. Dancel, *De l'influence des voyages sur l'homme et sur ses maladies. Ouvrage spécialement destiné aux gens du monde* [Sobre la influencia de los viajes en el hombre y en sus enfermedades. Obra especialmente destinada a la gente de mundo], París, 1846, p. 92 [«Des promenades en bateau sur les lacs et les rivières»] [«Sobre los paseos en barco por lagos y ríos»]].

[M 6, 4]

Notable distinción entre el *flâneur* y el mirón: «No obstante, no vayamos a confundir el *flâneur* con el mirón; hay un maliz... El simple *flâneur*... está siempre en plena posesión de su individualidad. La del mirón, por el contrario, desaparece, absorbida por el mundo exterior... que lo golpea hasta la embriaguez y el éxtasis. El mirón, ante el influjo del espectáculo que ve, se convierte en un ser impersonal; ya no es un hombre: es público, es muchedumbre. Naturaleza aparte, alma ardiente e ingenua llevada a la exaltación... el verdadero mirón es digno de la admiración de todos los corazones rectos y sinceros.» Victor Fraumel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* [Lo que se ve en las calles de París], París, 1858, p. 263 [«l'odyssée d'un flâneur dans les rues de Paris»] [«La odisea de un "flâneur" en las calles de París»]].

[M 6, 5]

La fantasmagoría del *flâneur*: leer en los rostros la profesión, el origen y el carácter.

[M 6, 6]

En 1851 había aún un servicio regular de posta entre París y Venecia.

[M 6, 7]

Sobre el fenómeno de la vulgarización del espacio: «El sentido del misterio -ha escrito Odilon Redon, cuyo secreto había aprendido en Vinci- consiste en permanecer todo el tiempo en el equívoco, en las dobles y triples apariencias, en las sospechas sobre el aspecto [imágenes en imágenes], formas que van a ser, o que serán, según el estado de ánimo del observador. Cosas todas más que sugestivas, puesto que aparecen.» Cit. en Raymond Escholier, «Artistes» [«Artistas»] (en *Arts et métiers graphiques*, 1 de junio de 1935, n.º 47, p. 7).

[M 6 a, 1]

El *flâneur* de la noche. «Mañana, tal vez... el noctambulismo habrá muerto. Pero al menos habrá vivido bien durante los treinta o cuarenta años que habrá durado... El hombre puede des-

consar de cuando en cuando: las paradas y los pausos le están permitidos, pero no tiene derecho a dormir.» Alfred Delvau, *Les heures parisiennes* [Las horas parisenses], París, 1866, pp. 200 y 206 («Deux heures du matin» [«A las dos de la mañana»]). - Que la vida nocturna gozaba de una amplia difusión, se deduce ya del hecho de que según Delvau (p. 163) los comercios cerraban a las 10.

[M 6 a, 2]

En la opereta de Barré, Radet y Desfontaines(,) *M. Durelief ou petite revue des embellissements de Paris* [M. Durelief o pequeña revista de los embellecimientos de París] [Teatro del Vaudeville, 9 de junio de 1810], París, 1810(,) París, bajo la figura de una maqueta de M. Durelief, ha entrado en el escenario. El coro asegura «Qué agradable es poseer París entero en el salón» (p. 20). El argumento de la pieza es una apuesta entre el arquitecto Durelief y el pintor Ferdinand; si el primero olvida algún *embellissement* en su maqueta de París, Ferdinand tendrá de inmediato la mano de su hija Victorine, de lo contrario tendrá que esperar dos años. Sucede que el escultor acaba olvidando a S. M. la emperatriz María Luisa, el «adorno más bello» de París.

[M 6 a, 3]

La ciudad es la realización del viejo sueño humano del laberinto. Esta realidad es la que persigue el *flâneur* sin saberlo. Sin saberlo, pues no hay por otra parte nada más necio que la tesis habitual que racionaliza su conducta y constituye el punto de partida indiscutido de la inabarcable literatura que explica el *flâneur* por su conducta o su figura: la tesis de que ha estudiado la fisonomía de los hombres para leer en su modo de andar, su constitución física y sus gestos (?), la nacionalidad, el nivel económico, el carácter y el destino de la gente. Qué acuciante tuvo que ser el interés en ocultar sus motivos para dar pábulo a una tesis tan insulsa.

[M 6 a, 4]

En «El viajero», de Maxime Du Camp, el *flâneur* adopta el disfraz de viajero:

«- Tengo miedo de detenerme; es el instinto de mi vida;

El amor me da mucho miedo; no quiero amar.

- ¡Camina, pues! ¡Camina!, oh pobre miserable, retoma tu triste camino y sigue tus destinos».

Maxime Du Camp, *Les chants modernes* [Los cantos modernos], París, 1855, p. 104.

[M 7, 1]

Litografía. «Los cocheros de coches de punto enfrentados con los de los Ómnibus.» S(ola) d(« los) E(stompas).

[M 7, 2]

En 1853 hay ya estadísticas oficiales sobre el tráfico urbano en algunos puntos principales de París. «En 1853, treinta y una líneas de ómnibus circulaban por París, y es digno de señalar que, salvo escasas excepciones, a estas líneas se las denominaba más o menos con las mismas letras que a nuestros autobuses actuales. Y así "Madeleine-Bastille" ya era la línea E». Paul D'Arise, *La vie et le monde du boulevard (1830-1870)* [La vida y el mundo del bulevar (1830-1870)], París, (1930), p. 196.

[M 7, 3]

En los transbordos de los ómnibus se llamaba a los viajeros por número de orden, al que tenían que responder para conservar el derecho a una plaza (1855).

[M 7, 4]

«La hora de la absente... data de la expansión... de la prensa pequeña. En otro tiempo, cuando sólo había grandes periódicos serios... no había hora de la absente. La hora de la absente es la resultante lógica de los *Échos de Paris* y de la *Chronique*» Gabriel Guillemin, *Le bohémien* [Physionomies Parisiennes] [El bohemio [fisonomías parisinas]], París, 1869, p. 72.

[M 7, 5]

Louis Lurine, *Le treizième arrondissement de Paris* [El distrito trece de París], París, 1850, es uno de los testigos más destacados de la fisonomía propia del burrio. El libro presenta notables peculiaridades estilísticas. Personifica el barrio; expresiones como: «El distrito trece sólo se entrega al amor de un hombre cuando éste encuentra en él vicios que amar» (p. 216) no son en él ninguna excepción.

[M 7, 6]

«[la calle es bella]» de Diderot es una de las expresiones favoritas de los cronistas del callejero.

[M 7, 7]

Sobre la leyenda del *flâneur*: «Con ayuda de una palabra que oigo al pasar, reconstruyo toda una conversación, toda una vida; el acierto de una voz me basta para unir el nombre de un pecado capital al hombre que acabo de rozar con el codo y del que he entrevisto su perfil». Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* [Lo que se ve en las calles de París], París, 1858, p. 270.

[M 7, 8]

En 1857 aún salía a las 6 de la mañana de la calle Pavée-Saint-André un coches de postas con destino a Venecia, que hac(ía) el viaje en seis semanas. Cfr. Fournel, *Lo que se ve en las calles de París*, París, 1858, p. 273.

[M 7, 9]

En los ómnibus había un indicador que señalaba el número de pasajeros. ¿Para qué? Como advertencia para el revisor, que cobraba los billetes.

[M 7, 10]

«Es de resaltar... que el ómnibus parece aplacar y petrificar a todos cuantos se le acercan. A la gente que vive de los viajeros... se la reconoce normalmente por una agitación grosera... de la que sólo los empleados del ómnibus se libran. Se diría que de esta pesada máquina se escapa una influencia plácida y soporífera, parecida a la que adormece a las marmotas y a los tortugas al comienzo del invierno.» Victor Fournel, *Lo que se ve en las calles de París*, París, 1858, p. 283. («Cochers de fiacres, cochers de remise et cochers d'omnibus» [«Cocheros de coches de punto, cocheros de alquiler y cocheros de ómnibus»]).

[M 7 a, 1]

«En el momento de la publicación de los *Misterios de París*, nadie, en ciertos barrios de la capital, dudaba de la existencia de Tortillard, de la Chauvette, del príncipe Rodolphe.» Charles Lavandré, *Les idées subversives de notre temps* [Las ideas subversivas de nuestro tiempo], París, 1872, p. 44.

[M 7 a, 2]

El primer proyecto de ómnibus procede de Pascal, y se realizó con Luis XIV, desde luego con la significativa limitación de «que los soldados, pajes, lacayos y demás gente de librea,

incluso los peones y mozos de carga, no podrían entrar en los dichos carrozos». En 1828 se introducen los ómnibus, con un cartel que advierte: «Estos coches... evitan de su paso mediante un juego de trompetas de nueva invención». Eugène D'Auriac, *Histoire anecdotique de l'industrie française* [Historia anecdótica de la industria francesa], París, 1861, pp. 250 y 281.

[M 7 a, 3]

Entre los fantasmas urbanos está «Lambert» —una figura inventada, quizá un *flâneur*—. En cualquier caso, se le adjudicó el bulevar como escenario de sus apariciones. Había un famoso cuplé con el estribillo «Eh, Lambert!». Delvau le dedica una sección (p. 228) de sus *Lions du jour* [Los leones del día], (París, 1867).

[M 7 a, 4]

En el capítulo «El pobre a caballo», de *Los leones del día*, Delvau describe a un campesino en el entorno urbano. «El jinete era un pobre diablo al que sus medios le prohibían ir a pie, y que pedía limosna como otro hubiera preguntado por una dirección... Este mendigo..., con su pequeña jaca de salvajes crines y piel basta como la de un burro campesino, permaneció mucho tiempo en mi mente y ante mis ojos... Ha muerto, rentista.» Alfred Delvau, *Los leones del día*, París, 1867, pp. 116-117. «El pobre a caballo».

[M 7 a, 5]

Con la intención de destacar el nuevo sentimiento de los parisinos hacia la naturaleza, superior a toda tentación gastronómica, escribe Rattier: «Ante su choza de hojas, un faisán desplegaría seducir las plumas de oro y rubies de su penacho y de su cola..., y los saludaría... como un riabab del bosque». Paul-Ernest de Rattier, *Paris n'existe pas* [París no existe], París, 1857, pp. 71-72 ■ Grandville ■

[M 7 a, 6]

«No es en absoluto el falso París el que crea al mirón... De *flâneur* como era, por las aceras y ante los escaparates, hombre nulo, insignificante, insociable de salimbanchos, de emociones baratas; extraño a todo lo que no sea piedra, coche de punta, larola de gas... se ha convertido en labrador, en viticultor, en industrial de la lana, del azúcar y del hierro. Ya no se queda estupefacto ante los hábitos de la naturaleza, la germinación de la planta ya no le parece ajena a los procedimientos de fabricación empleados en el *faubourg Saint-Denis*». Paul-Ernest de Rattier, *Paris n'existe pas*, París, 1857, pp. 74-75.

[M 8, 1]

En su panfleto *El siglo maldito*, París, 1843, dirigido contra la corrupción de la sociedad contemporánea, Alexis Dumesnil adopta la ficción de Juvenal de que la multitud se paraliza súbitamente en el bulevar, registrándose en ese instante los pensamientos y aspiraciones de cada uno (pp. 103-104).

[M 8, 2]

«El contraste entre la ciudad y el campo... es la expresión más cruda de la subordinación del individuo a la división del trabajo y a una determinada actividad que se le impone, una subordinación que hace de uno un estúpido animal urbano, y del otro un estúpido animal de campo». (Karl Marx y Friedrich Engels, *Die deutsche Ideologie* [La ideología alemana], Archivo Marx-Engels, Frankfurt a/M, D. Rjazanov (ed.), I, (1928), pp. 271-272.) [M 8, 3]

En el «Arco del Triunfo»: «Ruedan sin parar, calle arriba y abajo, los cabriolés, ómnibus, *birendelles*, velocípedos, *citadines*, *Damas blanches* y como quiera que se llamen esos transportes públicos, junto con los innumerables *whiskys*, berlinas, carrozas, jinetes y amazonas». L. Reilstab, *Paris im Frühjahr 1843* [París a principios de 1843], I, Leipzig, 1844, p. 212. El autor habla también de un ómnibus que indicaba su destino en una bandera.

[M 8, 4]

Hacia 1857 (cfr. H. de Pène, *Paris intime* [París íntimo], París, 1859, p. 224) la imperial de los ómnibus estaba prohibida a las mujeres.

[M 8, 5]

«El genial Vauvrin, oculto bajo la apariencia del abad Carlos Heriera, había previsto el entusiasmo de los parisinos por los transportes comunitarios cuando invirtió todos sus fondos en estas empresas con el fin de darle una dote a Lucien de Rubempré.» *Une promenade à travers Paris au temps des romantiques* [Un paseo por París en el tiempo de los románticos], Exposición de la Biblioteca y de los Trabajos históricos de la Ciudad de París [1908; aut.: Poëte, Beaurepaire, Clouzot, Henriot], p. 28.

[M 8, 6]

«El que ve sin oír está mucho más... inquieto que el que oye sin ver. Tiene que haber aquí un factor significativo para la sociología de la gran ciudad. Las relaciones de los hombres en las grandes ciudades... se caracterizan por una acentuada preponderancia de la actividad de la vista sobre la del oído. Y ello... sobre todo, a causa de los medios de comunicación públicos. Antes del desarrollo que en el siglo diecinueve experimentaron los ómnibus, los ferrocarriles, los tranvías, la gente no tenía ocasión de poder o de tener que mirarse unos a otros durante minutos u horas sin hablarse.» G. Simmel, *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique* [Mezclas de filosofía relativista. Contribución a la cultura filosófica], París, 1912, pp. 26-72 [«Essai sur la sociologie des sens» [«Ensayo sobre la sociología de los sentidos»]]. Este hecho, que Simmel relaciona con un estado de inquietud e inestabilidad, participa por lo demás, hasta cierto punto, de la fisognómica vulgar. Hay que estudiar la diferencia entre esta fisognómica y la del siglo XVIII.

[M 8 a, 1]

«París... viste con viejos números del *Constitutionnel* a un espectro, y crea a Chodruc Duclos.» Victor Hugo, *Obras completas*, Novela 7, París, 1881, p. 32 [Los miserables, III].

[M 8 a, 2]

Sobre Victor Hugo: «La mañana, para él, era el trabajo inmóvil; la tarde, el trabajo errante. Adoraba los imperiales de los ómnibus, esos balcones rodantes, como él los llamaba, desde donde podía estudiar a gusto los diversos aspectos de la ciudad gigante. Decía que el guirigay ensordecedor de París le producía el mismo efecto que el mar». Édouard Drumont, *Figures de bronze ou statues de neige* [Figuras de bronce o estatuas de nieve], París, (1900), p. 25 [«Victor Hugo»].

[M 8 a, 3]

Aislada existencia de los barrios: todavía a mediados de siglo se contaba de la isla Saint-Louis que cuando una muchacha no tenía allí buena fama, tenía que buscar a su futuro esposo fuera del barrio.

[M 8 a, 4]

Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales

«¡Oh noche! ¡Oh refrescantes tinieblas!... en los laberintos pétreos de una capital, centelleo de estrellas, explosión de farolas, jeres los fuegos artificiales de la diosa Libertad!» Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris* [El spleen de París], París, ed. Hilsen, p. 203 (XXII), «El crepúsculo de la tarde».

[M 8 a, 5]

Nombres de los omnibus hacia 1840 según Gaëtan Népovité, *Études physiologiques sur les grandes métropoles de l'Europe occidentale* [Estudios fisiológicos de las grandes metrópolis de Europa occidental], París, 1840, p. 113: Parisinas, Golondrinas, Ciudadanos, Vigilantes, Aglayas, Delgas.

[M 8 a, 6]

París como paisaje que se halla entre los pintores: «Levante la cabeza cuando atraviese la calle Notre-Dame-de-Lorette y lije su mirada en alguna de las azoteas que coronan las casas, según la moda italiana. Es imposible que no vea destacarse a siete pisos del nivel de calle algo parecido a esos maniqués que se ponen en los campos para servir de espantapájaros... Primero es una bata en la que se funden, sin armonía, todos los colores del arco iris, un pantalón con bajos de una forma desconocida, unas zapatillas imposibles de describir. Bajo estas ropas bullescas se oculta un joven pintor», *Paris chez soi* [París en casa], París, (1854), pp. 191-192 (Albéric Second, *Rue Notre-Dame-de-Lorette* [Calle Notre-Dame-de-Lorette]).

[M 9, 1]

Geffroy bajo la impresión de las obras de Meryon: «Son las cosas representadas las que apalan a quien las mira la posibilidad de soñarlas», Gustave Geffroy, Charles Meryon, París, 1926, p. 4.

[M 9, 2]

«El omnibus, ese levitón de la carrocería, y esos coches tan numerosos que se entrecruzan con la rapidez del relámpago!» Théophile Gautier [en Édouard Fournier, *Paris démolé* [París demolido], segunda edición, con un prefacio de M. Théophile Gautier, París, 1855, p. IV(1)]. (Este prólogo apareció —probablemente como crítica de la primera edición— en el *Moniteur universel* de 21 de enero de 1854. Podría ser total o parcialmente idéntico al Mosaico de ruinas de Gautier en *Paris et les Parisiens au XIX siècle* [París y los parisinos en el siglo XIX], París, 1856.)

[M 9, 3]

«Los tiempos más heterogéneos conviven en la ciudad. Cuando se sale de una casa del siglo XVIII para entrar en una del XVI, se desciende vertiginosamente por la pendiente del tiempo; justo al lado hay una iglesia del periodo gótico que nos precipita en la profundidad; bastan un par de pasos, y estamos en una calle del tiempo de los años fundacionales..., subimos la montaña del tiempo. Quien camina por una ciudad se siente como en un tejido onírico donde a un suceso de hoy también se le junta uno del más remoto pasado. Una casa se junta a otra, da igual de qué épocas sean, y así nace una calle. Y más adelante, cuando esta calle, aunque sea de la época de Goethe, desemboca en otra, aunque sea de la época guillermina, surge el barrio. Los puntos culminantes de la ciudad son sus plazas, donde no sólo convergen radialmente muchas calles, sino las corrientes de su historia. Apenas afluyen a ellas, se ven rodeadas, y los bordes de la plaza son la orilla, de modo que la misma forma exterior de la plaza da idea de la historia que se desarrolla en ella... Cosas que no llegan, o apenas, a expresarse en los acontecimientos políticos, se despliegan en las ciudades, que son un instrumento de altísima precisión, sensibles como un arpa cóica, a pesar de su pesadez pétrea, a las vibraciones del viento de la historia viva.» Ferdinand Lion,

Geschichte biologisch gesehen [La historia desde un punto de vista biológico], Zürich/Leipzig, (1935), pp. 125-126, 128 («Apunte sobre las ciudades»).

[M 9, 4]

Delvau pretende conocer en el callejeo las capas sociales de París con tan poco esfuerzo como un geólogo las capas de la tierra.

[M 9 a, 1]

El hombre de letras - «Para él las realidades más punzantes no son espectáculos: son estudios.» Alfred Delvau, *Les dessous de Paris* [Los bajos fondos de París], París, 1860, p. 121.

[M 9 a, 2]

«Un hombre que se pasea no debería tener que preocuparse de los riesgos que corre o de las reglas de la ciudad. Si se le ocurre una idea divertida, si una tienda curiosa se le ofrece a la vista, es natural que, sin tener que hacer frente a peligros que nuestros antepasados ni siquiera hubieran imaginado, quiera atravesar la calzada. Pues bien, hoy no puede hacerlo sin tomar mil precauciones, sin interrogar al horizonte, sin pedir consejo a la jefatura de policía, sin mezclarse con un grupo atontado y zarandeado cuyo camino está trazado de antemano por vallas de metal brillante. Si intenta reunir los pensamientos caprichosos que se le ocurren y que las vistas que la calle le ofrece estimularán aún más, se ve ensordecida por las bocinas, agobiado por los altavoces... desmoralizado por los fragmentos de charlas, de informaciones políticas y de jazz que se escapan solapadamente por las ventanas. También en otro tiempo, sus hermanos los miranes, que caminaban tranquilamente por las aceras y se iban parando un poco por todas partes, daban a la marea humana una paz y una tranquilidad que ha perdido. Ahora se ha convertido en un torrente que a una lo envuelve, lo empuja, lo arroja, lo arrastra de un lado a otro.» Edmond Jaloux, «Le dernier flâneur» [El último flâneur] (*Le Temps*, 22 de mayo de 1936).

[M 9 a, 3]

«Salir cuando nada le obliga, y seguir su inspiración como si sólo el hecho de torcer a derecha o a izquierda constituyera ya un acto esencialmente poético.» Edmond Jaloux, «El último flâneur» (*Le Temps*, 22 de mayo de 1936).

[M 9 a, 4]

«Dickens... no podía vivir en Lausana porque para componer sus novelas necesitaba el inmenso laberinto de las calles de Londres por las que él vagabundecía sin parar... Thomas de Quincy... Baudelaire nos dice que era "una especie de peripatético, un filósofo de la calle, que meditaba sin parar a través del torbellino de la gran ciudad"» Edmond Jaloux, «El último flâneur» (*Le Temps*, 22 de mayo de 1936).

[M 9 a, 5]

«La obsesión de Taylor, de sus colaboradores y sucesores, es la "guerra al callejeo"», Georges Friedmann, *La crise du progrès* [La crisis del progreso], París, (1936), p. 76.

[M 10, 1]

Lo urbano en Balzac: «La naturaleza se le presenta mágicamente como el arcano de la materia. Se le presenta simbólicamente como reflejo de las energías y de los esfuerzos humanos: en el embate bravo de las olas encuentra "la exaltación de las fuerzas humanas"; en el dispendio de aromas y colores de las flores, la escritura cifrada del anhelo amoroso. La naturaleza siempre significa para él algo distinto, una indicación para el espíritu. No conoce el movimiento inverso: la reimmersion del hombre en la naturaleza, la relajada armonía con las estrellas, las nubes, el viento. La tensión de la existencia humana le absorbía por completo.» Ernst Robert Curtius, *Balzac*, Bonn, 1923, pp. 468-469.

[M 10, 2]

«Balzac vivió una vida... de implacable prisa y de precoz demumbamiento, como la lucha por la existencia en la sociedad moderna le ha impuesto al habitante de las grandes ciudades... La existencia de Balzac es el primer ejemplo de que un genio comparte esta vida y la vive como suya». Ernst Robert Curtius, *Balzac*, Bonn, 1923, pp. 464-465. En torno a la cuestión del ritmo, hay que citar lo siguiente: «La poesía y el arte... nacen de una "rápida visión de las cosas"... En *Symphonie* la rapidez se menciona como un rasgo esencial de la intuición artística: "esta vista interior cuyos rápidas percepciones van trayendo uno tras otro al alma, como sobre una tela, los paisajes más diversos del globo". Ernst Robert Curtius, *Balzac*, Bonn, 1923, p. 445.

[M 10, 3]

«Si Dios ha marcado... el destino de cada hombre en su fisonomía... ¿por qué la mano no resumirá la fisonomía, dado que la mano es la acción humana entera y su único medio de manifestarse? De ahí la quiromancia... Predecirle a un hombre los acontecimientos de su vida por la forma de su mano no es un hecho más extraordinario... que el de decirle a un soldado que va a luchar, a un abogado que va a hablar, a un zapatero que va a hacer zapatos o botas, a un labrador que va a abonar la tierra y a trabajarla. ¿Elegimos un ejemplo sorprendente? El genio es visible de tal manera en el hombre, que poseyéndose por París la gente más ignorante advierte a un gran artista cuando pasa... La mayoría de los observadores de la naturaleza social y parisina pueden decir la profesión de cualquiera que pase con sólo verlo venir.» Honoré de Balzac, *Le cousin Paris* [*El primo París*] [*Œuvres complètes* (Obras completas)], XVIII, *Scènes de la vie parisienne* [*Escenas de la vida parisina*], VI, París, 1914, p. 130.

[M 10, 4]

«Lo que los hombres llaman amor es algo muy pequeño, muy restringido y muy débil, en comparación con esta inefable ceguera, con esta santa prostitución del alma que se entrega toda entera, poesía y caridad, al inesperado que aparece, al desconocido que pasa.» Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris* [*El spleen de París*], París, R. Simon (ed.), p. 16 («Las muchedumbres»).

[M 10 a, 1]

«¿Quién de nosotros, en sus días de ambición, no ha soñado con el milagro de una prosa poética, musical pero sin ritmo ni rima, bastante flexible y bastante dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensordecida, a los sobresaltos de la conciencia? / Este ideal obsesivo nace sobre todo del trato habitual con la gran ciudad, nace del cruce de sus innumerables relaciones.» Charles Baudelaire *El spleen de París* París (ed. R. Simon), pp. 1-2. A Arsène Houssaye.

[M 10 a, 2]

«No hay objeto más profundo, más misterioso, más fecundo, más tenebroso, más turbador, que una ventana iluminada por una candela.» Charles Baudelaire, *El spleen de París* París (ed. R. Simon), p. 62 («Las ventanas»).

[M 10 a, 3]

«El artista busca la verdad eterna e ignora la eternidad que continúa a su alrededor. Admira la columna del templo babilonio y desprecia la chimenea de la fábrica. ¿Cuál es la diferencia de líneas? Cuando la era de la fuerza motriz por el fuego de carbón termine, se admirarán los vestigios de las últimas altas chimeneas igual que admiramos hoy los restos de las columnas de los templos... El vapor tan maldecido por los escritores les permite desplazar su admiración... En lugar de esperar haber llegado al golfo de Bengala para buscar temas con hechizo, podrían tener una curiosidad cotidiana hacia lo que les es próximo. Un mozo de la estación del Este es

tan pintoresco como un mozo de cuerda de Colombo... Salir de casa como si se llegara de lejos; descubrir un mundo que es en el que se vive; comenzar el día como si se llegara de Singapur, como si uno no hubiera visto nunca el falpado de la puerta ni la cara de los vecinos del rellano... esto es lo que revela la humanidad presente, ignorada.» Pierre Hamp, «La littérature, image de la société» [*La literatura, imagen de la sociedad*] [*Encyclopédie française* (Enciclopedia francesa)], XVI, *Arts et littératures dans la société contemporaine* [*Artes y literaturas en la sociedad contemporánea*], I, p. 64, 1].

[M 10 a, 4]

Chesterton se refiere a una expresión del angot inglés para caracterizar la relación de Dickens con la calle. «Tiene las llaves de la calle» se dice de alguien que está ante una puerta cerrada. «Dickens... tenía, en el sentido más preciso y más serio, la llave de la calle... Su suelo eran los adoquines; los faroles eran sus estrellas; el transeúnte, su héroe. ¡Podía abrir la puerta más oculta de su casa, la puerta que daba al pasaje secreto que, bordeado por casas, tiene por techo los astros!» G. K. Chesterton, *Dickens* [*Vies des hommes illustres* (Vidas de los hombres ilustres)], n.º 9; traducido del inglés por Laurent y Martin-Dupont, París, 1927, p. 30.

[M 11, 1]

Dickens de niño: «Cuando terminaba su penoso trabajo, no tenía otra cosa que hacer que callejear, y callejeó por medio Landries. Era un niño soñador, preocupado sobre todo por su triste destino... No se dedicaba a observar como lo hacen los pedantes; no miró Charing Cross para instruirse; no contó las farolas de Holborn para aprender aritmética; pero inconscientemente situó en aquellos lugares las escenas del drama monstruoso que se iba desarrollando en su pequeña alma oprimida. Se encontraba en la oscuridad bajo las farolas de Holborn y sufría el martirio en Charing Cross. Más tarde todas estas barrietas tuvieron para él el interés de no pertenecer sino a campos de batalla.» G. K. Chesterton, *Dickens* [*Vidas de los hombres ilustres*], n.º 9; traducido del inglés por Laurent y Martin-Dupont, París, 1927, pp. 30-31.

[M 11, 2]

Sobre la psicología del flâneur: «Las escenas imborrables que todos podemos volver a ver cerrando los ojos no son las que hemos contemplado con una guía en la mano, sino aquellas a las que no prestamos atención en el momento y por las que pasamos pensando en otra cosa, en un pecado, en un amor pasajero o en un problema sin importancia. Si ahora nos fijamos en el transeúnte, es porque entonces no lo habíamos visto. De igual manera, Dickens no retuvo en su alma la huella de las cosas; más bien puso en las cosas la huella de su alma.» G. K. Chesterton, *Dickens* [*Vidas de los hombres ilustres*], n.º 9; traducido del inglés por Laurent y Martin-Dupont, París, 1927, p. 31.

[M 11, 3]

Dickens: «En mayo de 1846 hace una escapada a Suiza e intenta escribir *Dombey e hijo* en Lausana... El trabajo no avanza, y atribuye este hecho sobre todo a su amor por Londres, al que «echa de menos, a "la ausencia de las calles, del gran número de personajes... Mis personajes parecen aturdidos cuando la muchedumbre deja de rodearlos"». G. K. Chesterton, *Dickens* [*Vidas de los hombres ilustres*], n.º 9; traducido del inglés por Laurent y Martin-Dupont, París, 1927, p. 125.

[M 11 a, 1]

«En... *El viaje de M. M. Dunan padre e hijo* se hace creer a dos provincianos que París es Venecia, a donde ellos en realidad quieren viajar. París como lugar de la embriaguez en el

Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales

que los sentidos se confunden.» S. Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [*Jacques Offenbach y el París de su tiempo*], Amsterdam, 1937, p. 283. [M 11 a, 2]

Según una observación de Musset, más allá de los límites del bulevar empieza la «Gran-India». ¿No debería ser más bien «el extremo Oriente»? (Cfr. S. Kracauer, *Offenbach*, p. 105.) [M 11 a, 3]

Kracauer opina «que, en el bulevar, el encuentro con la naturaleza sucedía bajo una marcada enemistad... La naturaleza era, como el pueblo, volcánica». S. Kracauer, *Jacques Offenbach*, Amsterdam, 1937, p. 107. [M 11 a, 4]

Sobre la novela detectivesca: «Hay que dar por hecho que esta metamorfosis de la Ciudad se debe a la transposición en su decorado de la sabana y del bosque de Fenimore Cooper, donde toda rama partida significa una inquietud o una esperanza, donde todo tronco oculta el fusil de un enemigo o el arco de un invisible y silencioso vengador. Todos los escritores, Balzac el primero, han señalado claramente este préstamo y le han devuelto lealmente a Cooper lo que le debían. Las obras tales como *Los mohicanos de París* de A. Dumas, cuyo título es el más significativo de todas, son de las más frecuentes». Roger Caillois, «Paris, mythe moderne» [*París, mito moderno*] [*Nouvel(le) Revue Française*] XXV, 284, 1 de mayo de 1937, pp. 685-686. [M 11 a, 5]

Como consecuencia de la influencia de Cooper, al novelista (Dumas) se le plantea la posibilidad de dar juego a las experiencias del cazador en el escenario urbano. Esto no carece de significado en relación con el origen de la novela detectivesca. [M 11 a, 6]

«Parecerá sin duda aceptable afirmar que en la imaginación existe... una representación fantasmagórica de París, o más en general de la gran ciudad, lo bastante poderosa como para que en la práctica nunca se plantee la pregunta por su exactitud, creada completamente por los libros, aunque lo bastante extendida como para formar... parte de la conciencia colectiva.» Roger Caillois, «Paris, mito moderno» [*Nouvel(le) Revue Française*] XXV, 284, 1 de mayo de 1937, p. 684. [M 12, 1]

«El faubourg Saint-Jacques es uno de los más primitivos de París. ¿A qué es debido? ¿Tal vez a que, al estar rodeado por cuatro hospitales como una ciudadela lo está por cuatro bastiones, estos cuatro hospitales alejan al turista del barrio? ¿O a que, al no conducir a ninguna carretera principal ni terminar en ningún centro importante... el paso de coches por allí es muy raro? Así, en cuanto un coche aparece a lo lejos, el privilegiado pilluelo que primero lo divisa, con sus manos a modo de altavoz, lo anuncia a todos los vecinos del faubourg, igual que en las costas del Atlántico se señala una vela cuando aparece por el horizonte.» A. Dumas, *Los mohicanos de París* [*Los mohicanos de París*], I, París, 1859, p. 102 [XXV, «Où il est question des sauvages du faubourg Saint-Jacques»] «Donde se trata de los salvajes del faubourg Saint-Jacques». El capítulo no describe más que la llegada de un piano a una casa del faubourg. Nadie sospecha que se trata de un instrumento; todos, sin embargo, quedan fascinados ante la vista de «una enorme pieza de madera de caoba» (p. 103); pues en el barrio apenas se conocían los muebles de caoba. [M 12, 2]

Primeras palabras del anuncio de *Los mohicanos de París*: «(París - Los Mohicanos)... Dos nombres entrelazados como el «quién-vive» de dos desconocidos gigantes, al borde de un abismo atravesado por esa luz eléctrica de la que Alejandro Dumas es el foco». [M 12, 3]

Portada del tercer volumen de *Los mohicanos de París*, París, 1863: «La selva virgen» [de la calle d'Enfer]. [M 12, 4]

«¡Qué maravillosas precauciones! ¡Qué cuidados, qué ingeniosas combinaciones, qué sutiles artes! El salvaje americano que al caminar bota la huella de sus pasos para despistar al enemigo, migo que lo persigue, no es más hábil ni más minucioso en sus precauciones.» Alfred Nettement, *Études sur le feuilleton-roman* [*Estudios sobre la novela por entregas*] I, (París, 1845), p. 419. [M 12, 5]

Vigny (según Miss Corkran, *Celebrities and I* [*Los famosos y yo*], (Londres, 1902), cit. en L. Séché, *A. de Vigny*, II, (París, 1913), p. 295) ante la vista de las chimeneas de París: «Adoro estas chimeneas... oh, sí, el humo de París me resulta más bello que la soledad de bosques y montañas». [M 12, 6]

Se hace bien al considerar la novela detectivesca en relación con el genio metódico de Poe, como hace Valéry [ed. de las *Fleurs du mal* [*Las flores del mal*], París, 1928, introducción de Paul Valéry, p. XX]: «Alcanzar un punto en que se domina todo el campo de una actividad significa darse cuenta necesariamente de una cantidad de posibles... No es de extrañar, pues, que Poe, poseedor de un método tan poderoso... se haya convertido en el inventor de varios géneros, haya dado los primeros... ejemplos del cuento científico, del poema cosmogónico moderno, de la novela policíaca, y de la introducción de los estados psicológicos mórbidos en la literatura». [M 12 a, 1]

Respecto a *El hombre de la multitud*, este pasaje de un artículo en *Semaine*, el 4 de octubre de 1846, que se atribuye a Balzac o bien a Hippolyte Castille [cit. en Messac, *Le «Detective Novel» et l'influence de la pensée scientifique* [*El «Detective Novel» y la influencia del pensamiento científico*], París, 1929), p. 424: «El ojo se detiene en este hombre que camina en la sociedad entre leyes, trampas, traiciones de sus cómplices, como un salvaje del Nuevo Mundo entre los reptiles, las bestias salvajes y las tribus enemigas». [M 12 a, 2]

Respecto a *El hombre de la multitud*, Bulwer acompaña su descripción de la multitud de la gran ciudad en *Eugen Aram*, IV, 5, con la referencia a una observación de Goethe, según la cual todo hombre, tanto el mejor como el más miserable, lleva consigo un misterio que, si fuera conocido, le haría odioso a todo el mundo. Más adelante aparece también en Bulwer la disputa entre la ciudad y el campo, ganando la ciudad. [M 12 a, 3]

Sobre la novela detectivesca: «En el imaginario heroico de los americanos, la figura del indio juega un papel central... Las inclinaciones indígenas son las únicas que pueden aún competir con la inflexibilidad y crueldad de un riguroso entrenamiento americano... En todo lo que el americano quiere realmente, el indio aparece en primer plano, en la extraor-

dinaria concentración hacia un determinado objetivo, en la tenacidad de una persecución, en la inmovible resistencia ante grandes dificultades, cobran completa validez todas las legendarias virtudes de los indios». C. G. Jung, *Seeleprobleme der Gegenwart* [Problemas espirituales del presente], Zürich/Leipzig/Stuttgart, 1932, p. 207 («Seele und Erde» [El alma y la tierra]).

[M 12 a, 4]

Capítulo II, «Physionomie de la rue» [«Fisonomía de la calle»] del *Argument du livre sur la Belgique* [Argumento del libro sobre Bélgica]: «lavado de las fachadas y de las aceras, incluso cuando llueve a mares. Manía nacional, universal... Ningún escaparaté en las tiendas. El callejeo, tan caro a los pueblos dotados de imaginación, imposible en Bruselas, nada que ver, y caminos imposibles». Baudelaire, *Œuvres* [Obras] II, (París), ed. Y.-G. Le Dantec, (1932), pp. 709-710.

[M 12 a, 5]

Le Breton reprocha a Balzac que en él aparezcan «demasiados mohicanos con dolmán e losqueses con levitas». Cf. Régis Messac, *Le «Detective Novel» et l'influence de la pensée scientifique* [El «Detective Novel» y la influencia del pensamiento científico], París, 1929, p. 425.

[M 13, 1]

De las primeras páginas de *Materiales de París*: «Todo el mundo ha leído esas páginas admirables en las que Cooper, el Walter Scott americano, describió las feroces costumbres de los salvajes, su lengua pintoresca, poética, las mil astucias con las que huir de los enemigos o perseguirlos... Vamos a intentar presentar al lector algunos episodios de la vida de otros bárbaros tan ajenos a la civilización como los salvajes tan bien pintados por Cooper»; cit. Régis Messac, *Le «Detective Novel» y la influencia del pensamiento científico*, París, 1929, p. 425.

[M 13, 2]

Notable engarce de callejeo y novela detectivesca en el comienzo de *Los mohicanos de París*: «Desde el principio, Salvator le dice al poeta Jean Robert: «¿Quiere escribir novela? Tome a Lesage, a Walter Scott y a Cooper...». A continuación, como si de personajes de *Las mil y una noches* se tratara, lanzan al viento un trozo de papel y lo siguen, persuadidos de que va a conducirlos hasta un tema para una novela, lo que efectivamente ocurre». Régis Messac, *El «Detective Novel» y la influencia del pensamiento científico*, París, 1929, p. 429.

[M 13, 3]

Sobre los epígonos de Sue y Balzac «que van a pulular en la novela por entregas. En ella la influencia de Cooper se hace sentir tanto directamente como a través de Balzac u otros imitadores. Paul Féval, desde 1856, en *Los cuchillos de oro*, traslada audazmente las costumbres e incluso a los habitantes de las praderas a un entorno parisino: vemos un perro maravillosamente dotado llamado Mohicano, un duelo de cazadores, a la americana, en los barrios de París, y a un Piel Roja llamado Towah que mata y corta la cabellera de cuatro de sus enemigos en pleno París, en un coche de punto, tan diestramente que el cochero ni siquiera se da cuenta. Un poco más tarde, en *Los hábitos negros* (1863), multiplica las comparaciones al gusto de Balzac: «¡... los salvajes de Cooper en pleno París! ¿No es la gran ciudad tan misteriosa como los bosques del Nuevo Mundo?...». En una observación contigua: «Cfr. también II, XIX, en donde pone en escena a dos vagabundos, Echolet y Similor, «Huones de nuestros logros de

largo, iniqueses del orroto». Régis Messac, *El «Detective Novel» y la influencia del pensamiento científico*, Biblioteca de la revista de literatura comparada, tomo 59, pp. 425-426.

[M 13, 4]

«la poesía de terror que las estratagemas de las tribus enemigas en guerra dilunden en el interior de los bosques de América, y de las que tanto provecho sacó Cooper, se ocupaban de los detalles más pequeños de la vida parisina. Los transeúntes, las tiendas, los coches de punto, una persona de pie en una ventana, todo ofrecía a los Hombres-Números a quienes estaba confiada la defensa de la vida del viejo Peyrade, el interés enorme que en las novelas de Cooper tienen el tronco de un árbol, una madriguera de castores, un peñasco, la piel de un bison, una canoa inmóvil, unas hojas a flor de agua». Balzac, *A combien l'amour revient aux vieillards* [Por cuánto les sale el amor a los viejos].

[M 13 a, 1]

La figura del detective se halla preformada en la del *flâneur*. Tuvo que ser importante para el *flâneur* la legitimación social de su hábito. Le convenía mucho ver que su indolencia se presentaba como apariencia bajo la cual, en realidad, se ocultaba la aguda atención de un observador que no pierde de vista a los desprevenidos criminales.

[M 13 a, 2]

Al final del ensayo de Baudelaire sobre Marceline Desbordes-Valmore aparece el paseante, que se pasea por el jardín campestre de su poesía; las perspectivas del pasado y del futuro se abren ante él. «Pero estos cielos son demasiado vastos para estar siempre limpios, y la temperatura del clima demasiado caliente... El paseante, al contemplar esas extensiones veladas por el duelo, siente subir a sus ojos el llanto de la histeria, *hysterical tears*». Charles Baudelaire, *L'art romantique* [El arte romántico], París, p. 343 («Marceline Desbordes-Valmore»). El paseante es ya incapaz (de) una «excursión placentera»; huye para refugiarse en las sombras de las ciudades: se convierte en *flâneur*.

[M 13 a, 3]

Del viejo Victor Hugo en la época en que vivía en la calle Pigalle cuenta Jules Claretie que le gustaba ir a pasear por París en los imperiales de los ómnibus. Le encantaba contemplar desde ellos el ajetreo de las calles. [Cfr. Raymond Escholier, *Victor Hugo raconté par ceux qui l'ont vu* [Victor Hugo contado por quienes lo vieron], París, 1931, p. 350; Jules Claretie, *Victor Hugo*].

[M 13 a, 4]

«¿Se acuerda de una escena... escrita por la pluma más poderosa de esta época y que lleva por título *El hombre de las muchedumbres*? Tras la luna de un café, un convaleciente, disfrutando de la contemplación de la muchedumbre, se mezcla con el pensamiento a todos los pensamientos que se agitan en torno a él. Recién vuelto de las sombras de la muerte, aspira con deleite todos los gérmenes y todos los efluvios de la vida; como ha estado a punto de olvidar todo, se acuerda y quiere acordarse con ímpetu de todo. Al final se precipita a través de esta muchedumbre en busca de un desconocido cuya fisonomía entreveía en un abrir y cerrar de ojos le ha fascinado. [La curiosidad se ha convertido en una pasión fatal, irresistible]. Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 61 («Le peintre de la vie moderne» [El pintor de la vida moderna]).

[M 14, 1]

Ya André Le Breton, *Balzac, l'homme et l'œuvre* [Balzac, el hombre y la obra], (París, 1905), compara los personajes de Balzac -«los usureros, los procuradores, los banqueros»- con mohicanos, a quienes se parecen más que los parisinos [Véase Remy de Gourmont, *Promenades littéraires* [Paseos literarios], segunda serie, París, 1906, pp. 117-118 - «Les maîtres de Balzac» [«Los maestros de Balzac»]].

[M 14, 2]

De los Cohetes de Baudelaire: «El hombre... sigue... en estado salvaje! ¿Qué son los peligros de los bosques y de las praderas comparados con los problemas y los conflictos cotidianos de la civilización? Que eche el lazo a su víctima en un bulevar, o que atraviese a su presa en los bosques desconocidos, ¿no es el hombre... el animal de presa más perfecto?». (.)

[M 14, 3]

Raffet representó escoceses y triciolos (¿en litografías?).

[M 14, 4]

«Cuando Balzac levanta los tejados o atraviesa las paredes para dejar el campo libre a la observación... nos hace escuchar tras las puertas...; en una palabra, estamos haciendo... en beneficio de sus invenciones novelescas, lo que nuestros vecinos los ingleses llaman en su jerga *spécimen de detective*! Hippolyte Babou, *La vérité sur le cas de M. Champfleury* [La verdad sobre el caso de M. Champfleury], París, 1857, p. 30.

[M 14, 5]

Merecería la pena hallar algunos rasgos precisos de la fisonomía del habitante de la gran ciudad. Ejemplo: la acera, reservada al peatón, discurre a lo largo de la calzada. De este modo, el habitante de la ciudad, de camino a sus asuntos más cotidianos, tiene ininterrumpidamente, cuando va a pie, la imagen del competidor ante sus ojos, que le adelanta en coche. - Las aceras se instalaron sin duda en interés de los que iban en coche o a caballo. ¿Cuándo?

[M 14, 6]

«Para el flâneur perfecto... es un inmenso goce dejar domicilio en el número, en lo toronado... Estar fuera de casa y sin embargo sentirse en casa en cualquier parte; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto al mundo; estos son algunos de los mínimos placeres de estos espíritus independientes, apasionados, imparciales [II], que sólo de manera muy burda consigue definir la lengua. El observador es un príncipe que goza en todas partes de su ser incógnito... El enamorado de la vida universal entra en la muchedumbre como en un inmenso depósito de electricidad. También se le puede comparar con un espejo tan enorme como esa muchedumbre; con un caleidoscopio dotado de conciencia que, en cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia movetiza de todos los elementos de la vida.» Baudelaire, *El arte romántico*, París, pp. 64-65 [«El pintor de la vida moderna»].

[M 14 a, 1]

El París de 1908. «Un parisino habituado a la muchedumbre, a los coches, y a elegir las calles, conseguía hacer largos trayectos con paso regular y a menudo distraído. De un modo general, la abundancia de medios de transporte no le había dado todavía a más de tres millones de hombres la idea de que podían desplazarse por cualquier motivo y de que la distancia es lo de menos.» Jules Romain, *Les hommes de bonne volonté* [Los hombres de buena voluntad], I, Le 6 octobre [El 6 de octubre], París, (1932), p. 204.

[M 14 a, 2]

En el capítulo XVII de *El 6 de octubre*, titulado «Le grande voyage du petit garçon» [«El gran viaje del niño»] (pp. 176-184), Romain describe cómo Louis Bastide emprende sus viajes por Montmartre, desde la glorieta Ordener hasta la calle Custine (sic). «Tiene una misión que cumplir. Se le ha dado cierto encargo, algo para llevar, o para anunciar tal vez.» (P. 179.) Romain despliega en este juego-viaje (sic) algunas perspectivas -especialmente Montmartre como paisaje alpino, con sus albergues de montaña (p. 180)- que se asemejan a aquellas en las que se puede perder la fantasía del flâneur.

[M 14 a, 3]

Máxima del flâneur: «En nuestro mundo uniformizado, hay que ir sobre el terreno y a fondo; el extrañamiento y la sorpresa, el exotismo más sorprendente, están muy cerca.» Daniel Halévy, *Paris parisiens* [París parisienses], París, (1932), p. 153.

[M 14 a, 4]

En *El crimen de Quinette* [Los hombres de buena voluntad, II], de Jules Romain, se encuentra algo así como el negativo de la soledad, que suele ser la compañera del flâneur. Que la amistad es lo suficientemente fuerte como para romper esta soledad, es quizá lo que hace convincente la tesis de Romain. «En mi opinión, uno siempre se hace amigo un poco así. Juntos se es testigo de un momento del mundo, quizá de un secreto fugitivo del mundo; de una aparición que nadie ha visto todavía, que tal vez nadie verá nunca. Incluso aunque sea muy poca cosa. Mira: dos hombres por ejemplo se pasean, como nosotros. Y de repente, debido a una abertura de las nubes, hay una luz que viene a dar en lo alto de una pared; y lo alto de la pared se convierte por un momento en un no sé qué extraordinario. Uno de los dos hombres toca la espalda del otro, que levanta la cabeza, y ve eso también, comprende eso también. Luego la cosa se desvanece allí arriba. Pero los dos sabrán *in aeternum* que ha existido.» Jules Romain, *Los hombres de buena voluntad, II, Crime de Quinette* [El crimen de Quinette], (París, 1932), pp. 175-176.

[M 15, 1]

Mallarmé. «Había atravesado la plaza y el puente de Europa, con la tentación, casi cada día, según le contó a Georges Moore, de lanzarse desde lo alto del puente a las vías férreas, bajo los trenes, a fin de escapar por fin de esa mediocridad de la que era prisionero.» Daniel Halévy, *París parisiens*, París, (1932), p. 105.

[M 15, 2]

Michelet escribe: «He crecido como una hierba macilenta entre dos adoquines.» (Cit. Halévy, *París parisiens*, p. 14.)

[M 15, 3]

La espesura del bosque como arquetipo de la existencia de las masas en Hugo. «En un sorprendente capítulo de *Los miserables* se lee lo siguiente: "Lo que acababa de ocurrir en aquella calle no hubiera sorprendido en absoluto en un bosque: oquedales, monte bajo, brezos, ramas agrestemente entrecruzadas y altas hierbas tienen una existencia sombría; en el salvaje hormigueo se entrevén súbitas apariciones de lo invisible; en lo que está por debajo del hombre se distingue a través de la bruma lo que está más allá del hombre".» Gabriel Bounoure, «Abîmes de Victor Hugo» [«Abismos de Victor Hugo»], p. 49 [Mesures, 15 de julio de 1936].

■ Pasaje de Gerstäcker ■

[M 15, 4]

Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales

(*) Estudio de la grave enfermedad del horror al domicilio. Razones de la enfermedad. Crecimiento progresivo de la enfermedad.» Charles Baudelaire, Obras, II, (París), ed. Le Dantec, (1932), p. 653 [Mon cœur mis à nu [Mi corazón al desnudo]]. IM 15, 5]

Carta de acompañamiento a los dos Crepúsculos, a Fernand Desnoyers, que los publicó en su *Fontainebleau*, París, 1855: «Le envío dos fragmentos poéticos que representan, más o menos, el compendio de las reflexiones que me asaltan durante las horas crepusculares. En el fondo del bosque, hundido bajo esas bóvedas semejantes a las de las sacristías y catedrales, pienso en nuestras extrañas ciudades, y la prodigiosa música que recorre las cimas me parece la traducción del lamento humano». Cit. A. Séché, *La vie des «fleurs du mal»* [La vida de «las flores del mal»], París, 1928, p. 110. ■ Baudelaire ■ IM 15 a, 1]

La primera descripción, clásica, de la multitud por Poe: «La mayoría de los que pasaban tenían una actitud decidida y de persona ocupada, y no parecían tener otra preocupación que la de irse abriendo camino a través de la muchedumbre. Fruncían el ceño y movían los ojos rápidamente; cuando eran empujados violentamente por algunos de los que pasaban al lado no mostraban ningún síntoma de impaciencia, recomponían sus trajes y se apresuraban. Otros, de una clase más numerosa todavía, tenían unos movimientos inquietos, mostraban la tensión en el rostro, hablaban solos y gesticulaban, como si se sintieran solos por el hecho mismo de la multitud innumerable que los rodeaba. Cuando se veían detenidos en su marcha paraban de repente de mascullar, pero aumentaban sus gesticulaciones, y esperaban con una sonrisa distraída y exagerada que pasaran las personas que les impedían el paso. Si los empujaban, saludaban insistentemente a quienes los empujaban, y parecían abrumados de confusión». Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires* [Nuevas historias extraordinarias], trad. Ch. B., París, (1886), p. 89. IM 15 a, 2]

«¿Qué son los peligros de los bosques y de las praderas comparados con los problemas y los conflictos cotidianos de la civilización? Que eche el lazo a su víctima en un bulevar, a que atraiese a su presa en los bosques desconocidos, ¿no es el hombre eterno, es decir, el animal de presa más perfecto?». Charles Baudelaire, Obras, II, (París), ed. Le Dantec, (1932), p. 637 [Fusées [Cohetes]]. IM 15 a, 3]

El deslumbramiento de Francia por la imagen de la Antigüedad y de la ultramoderna América, se da en ocasiones a la par. Balzac sobre el viajante de comercio: «¡Mire! Qué atleta, qué circo, qué armas: él, el mundo y su lengua. ¡Embarco, intrépido marino, provisto de algunas frases para ir a pescar de quinientos a seiscientos mil francos en mares helados, en el país de los iroqueses, en Francia!». H. de Balzac, *L'illustre Gaudissart* [El ilustre Gaudissart], París, ed. Calmann-Lévy, p. 5. IM 15 a, 4]

Descripción de la multitud por Baudelaire, para comparar con la de Poe:

«El arroyo, lecho fúnebre por donde se va la inmundicia,
Acarrea a borbotones los secretos de las cloacas;
Golpea cada caso con su raudal deletéreo,
Corre a alterar al Sena con su cieno amarillo

Presentando su ola a las rodillas del que pasa,
Que, al cruzarse junto a nosotros sobre la acera resbaladiza,
Egoísta y brutal, pasa y nos salpica,
O, para correr más rápido, alejándose nos empuja.
Por doquier lango, diluvio, oscuridad del cielo:
[Negro cuadro que soñara el negro Ezequiel].

Charles Baudelaire, Obras, I, (París, 1931), p. 211 [Poèmes divers [Poemas diversos], «Un día de lluvia»]. IM 16, 1]

Sobre la novela negra:

«A quien no firmó y no dejó imagen alguna
A quien no estuvo ahí ni dijo nada
[Cómo se le puede atrapar!
¡Borra las huellas!»

Brecht, *Versuche* [Tentativas] (4-7 In.° 2), Berlín, 1930), p. 116 [Lesebuch für Städtebauvorbereiter [Antología para lectores urbanos], I]. IM 16, 2]

La masa en Baudelaire. Se sitúa como un velo ante el flâneur: es la más reciente droga del que ha quedado en soledad. – Borra, en segundo lugar, toda huella del individuo: es el más reciente asilo del proscrito. – Es, finalmente, el más reciente e inescrutable laberinto en el laberinto de la ciudad. Mediante ella, se imprimen en la imagen de la ciudad rasgos crónicos hasta entonces desconocidos. IM 16, 3]

La base social del collejeo es el periodismo. Es como flâneur que el literato se entrega al mercado para venderse. Aun siendo así, esto de ningún modo agota el aspecto social del collejeo. «Sabemos», dice Marx, «que el valor de toda mercancía está determinado por la cantidad de trabajo materializado en su valor de uso, por el tiempo de trabajo socialmente necesario para su producción». (Marx, *Das Kapital* [El capital], (Berlín), ed. Korsch, (1932), p. 188.) El periodista actúa, en tanto flâneur, como si lo supiera. El tiempo de trabajo socialmente necesario para producir su fuerza de trabajo específica es de hecho relativamente elevado; al aceptar que sus horas de ocio en el bulevar aparezcan como una parte de ese trabajo, las multiplica, y con ello el valor de su propio trabajo. A sus ojos, y frecuentemente también a ojos de sus empresarios, este valor resulta algo fantasmal. Sin duda, esto último no sería el caso de no estar en ese lugar privilegiado donde el tiempo de trabajo necesario para producir su valor de uso es susceptible de una estimación general y pública, en cuanto que esas horas las pasa en el bulevar y, por decirlo así, las exhibe. IM 16, 4]

La prensa saca a la luz pública una superabundancia de información cuyo efecto estimulante es tanto más intenso cuanto más se sustrae a cualquier clase de aprovechamiento. (La ubicuidad del lector es lo único que permitiría aprovecharla, y por eso la prensa crea también la ilusión de la misma.)

La relación real de la información con la existencia social se decide en la dependencia de la actividad informativa respecto de los intereses bursátiles y en su orientación hacia ellos. — Con el desarrollo de la actividad informativa, el trabajo intelectual se hace parasitario de *todo* trabajo material, del mismo modo que el capital hace depender de él cada vez más *todo* trabajo material.

[M 16 a, 1]

La pertinente observación de Simmel sobre el desasosiego que siente el habitante de la gran ciudad ante el prójimo, a quien la mayor parte de las veces ve sin oírle, muestra que en el origen de las fisiognómicas (*recte*: fisiologías) alentaba en cualquier caso el deseo de acabar con este desasosiego, banalizando. De otro modo, difícilmente se hubiera aceptado la fantástica pretensión de estos pequeños libros.

[M 16 a, 2]

Se intentan dominar las nuevas experiencias de la ciudad encuadrándolas en las antiguas y heredadas experiencias de la naturaleza. De ahí los esquemas del bosque primitivo y del mar (Meryon y Ponson du Terrail).

[M 16 a, 3]

Huella y aura. La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros.

[M 16 a, 4]

«Sobre todo yo que, fiel a mi antigua costumbre,
Transformo a menudo la calle en gabinete de estudio,
¡Cuántas veces, impulsando al azar mis pasos soñadores
Caigo de súbito en medio de los empedrados!»

Barthélemy, *Paris. Revue satirique* [Paris. Revista satírica], a M. G. Delessert, Paris, 1838, p. 8.

[M 16 a, 5]

«M. Le Bieton dice que los usureros, los procuradores, los banqueros de Balzac a veces, más que parisinos, parecen implacables mohicanos, y cree que la influencia de Fenimore Cooper no ha sido muy favorable para el autor de *Gobseck*. Es posible, pero difícil de probar.» Rémy de Gourmont, *Promenades littéraires* [Paseos literarios]. Segunda serie, Paris, 1906, pp. 117-118 [«Les maîtres de Balzac» [«Los maestros de Balzac»]].

[M 17, 1]

«El apretujamiento y el gurgigay del tráfico de la gran ciudad sería... insostenible... sin un distanciamiento psicológico. La extrema cercanía con los cuerpos de incontables personas, efecto... de la cultura urbana actual, colmaría de desesperación a los hombres si esa objetivación del carácter del tráfico no conllevara una barrera y una reserva interiores. El carácter monetario de las relaciones, manifiesto o disfrazado de mil formas, introduce una... distancia funcional entre los hombres que constituye una protección interna... contra la extrema cercanía.» Georg Simmel, *Philosophie des Geldes* [Filosofía del dinero], Leipzig, 1900, p. 514.

[M 17, 2]

Prólogo a *Le Flâneur*, periódico popular; en el despacho de los vendedores callejeros de periódicos, calle de la Harpe, 45 (primer y quizá único número, del 3 de mayo de 1848): «Por la época en que estamos, callejear soñando bocanadas de tabaco... pensando en los placeres de la tarde, nos parece algo con un siglo de retraso. No somos gente que no podamos comprender a los que aún mantienen costumbres de otra época; pero decimos que al callejear se puede y se debe pensar en los derechos y deberes del ciudadano. Los días nos necesitan y nos exigen todos nuestros pensamientos, todas nuestras horas; callejemos, pero callejemos como patriotas». Un temprano espécimen de la dislocación de palabra y sentido, que forma parte de los ardides del periodismo.

[M 17, 3]

Anécdota de Balzac: «Un día en que acompañado de un amigo estaba mirando a un vago-bundo que pasaba por el bulevar, el amigo vio con estupor cómo Balzac tocaba con la mano su propia manga: acababa de sentir el desgarrón que se abría en el codo del mendigo». Anatole Cerfberr y Jules Christophe, *Répertoire de la comédie humaine de H. de Balzac* [Repertorio de la comedia humana de H. de Balzac], Paris, 1887, p. VIII (Introducción de Paul Bourget).

[M 17, 4]

Sobre «la observación actúa sobre todo mediante la imaginación» de Flaubert, el don visionario de Balzac: «Hay que señalar antes que nada que ese poder de visionario no pudo apenas ejercitarse directamente. Balzac no tuvo tiempo de vivir... nunca tuvo ocasión... de estudiar a los hombres, como si hicieron Molière y Saint-Simon a través de un contacto cotidiano y familiar. Dividió su existencia en dos: escribía por la noche y dormía por el día» (p. X). Balzac habla de una «penetración retrospectiva». «Probablemente, se apoderaba de los datos de la experiencia y los lanzaba como a un crisol de sueños.» Anatole Cerfberr y Jules Christophe, *Répertoire de la comédie humaine de H. de Balzac*, Paris, 1887 (Introducción de Paul Bourget, p. XI).

[M 17 a, 1]

La empatía con la mercancía es fundamentalmente empatía con el valor de cambio. El flâneur es el virtuoso de esta empatía. Lleva de paseo al mismo concepto de venalidad. Igual que el gran almacén es donde da su última vuelta, su última encarnación es el hombre-anuncio.

[M 17 a, 2]

De Esseintes se siente ya en Inglaterra al llegar a una cervecería cerca de la estación Saint-Lazare.

[M 17 a, 3]

Se puede citar un soberbio pasaje de Flaubert sobre la embriaguez de la empatía en el flâneur. Bien podría provenir de la época en que trabajaba en *Madame Bovary*. «Hay, por ejemplo, hombre y mujer a la vez, amante y amado, he dado un paseo a caballo por un bosque una tarde de otoño bajo las hojas amarillas, y yo era el caballo, las hojas, el viento, las palabras dichas, y el sol rojo que obligaba a cerrar los párpados ahogados de amor.» Cit. Henri Garpin, *Le mysticisme poétique (et l'imagination) de Gustave Flaubert* [El misticismo

poética y la imaginación de Gustave Flaubert] (*Revue de Paris*, 15 de diciembre de 1921, p. 856). [M 17 a, 4]

Sobre la embriaguez de la empatía en el *flâneur*, tal como aparece también en Baudelaire, este pasaje de Flaubert: «Yo me veo muy claramente en diferentes edades de la historia... He sido bateleiro en el Nilo, leno [??] en la Roma de las guerras púnicas, después orador griego en la Subura, en donde me devoraban las chinchas. He muerto durante las cruzadas por comer demasiadas uvas en las playas de Siria. He sido pirata y monje, saltimbanqui y cochero, tal vez emperador de Oriente, también...». Grappin, *loc. cit.*, p. 624. [M 17 a, 5]

- I -El infierno es una ciudad, muy semejante a Londres:
Una ciudad populosa y humeante;
Allí hay toda clase de gente arruinada
Y allí hay poca o ninguna diversión
Poca justicia y aún menos compasión.
- II Allí hay un castillo y una cloaca
Un Cobbett y un Castlereagh,
Toda clase de voraces corporaciones
Con toda clase de artillos contra
corporaciones menos corruptas que ellas.
- III Allí hay un..., que ha perdido el juicio
O lo ha vendido, nadie sabe cuál es el caso,
Da vueltas lentamente como un fantasma jorobado
Y aunque casi tan fino como el engaño,
Se hace sin embargo más y más rico y gruñón.
- IV Allí hay un tribunal supremo; un rey;
Una chusma industrial; una élite
De ladrones, autoelegida
Para representar a los demás ladrones;
Un ejército; y una deuda pública.
- V Esta última es un papel moneda pensado astutamente
Que significa simplemente:
"Abejas, guardad vuestra cera -dadnos la miel-
Y en verano plantaremos flores
Para el invierno".
- VI Hay allí un vasto rumor de revolución
Y una gran perspectiva para el despotismo
Soldados alemanes - campamento - confusión
Tumultos - loterías - paroxismo - señuelos -
Ginebra - suicidio y metodismo.

- VII Impuestos también, sobre el vino y el pan
Y la carne y la cerveza y el queso y el té
Con los que mantener a nuestros patriotas
Que, antes de caer en la cama,
Degüellan diez veces más que los demás.
- IX Abogados, jueces, viejos bebedores son allí
Oficiales de justicia; consejeros de cancillería,
Obispos; grandes y pequeños timadores,
Poetastros; difamadores, especuladores de Bolsa,
Hombres con fama en la guerra.
- X Tipos cuya profesión es apoyarse en las damas
Y flirtear, levantar los ojos al cielo y sonreír
Hasta que todo lo que es divino en una mujer
Se vuelve atroz, inútil, simple e inhumanamente
Crucificado entre una sonrisa y un florilegio(,)

Shelley, *Peter Bell III*.

tercera parte; Infierno. Del m(anu)scrito de Brecht.

[M 18]

Respecto a la concepción de la multitud, resulta sintomático que incluso en *El mirador del primo* el visitante crea que el primo sólo contempla el bullicio del mercado para disfrutar del juego cambiante de los colores, algo que a la larga sería muy cansado. De manera similar, y por cierto aproximadamente en la misma época, Gogol escribe en *Documento desaparecido* sobre la feria anual de Konotopa: «Había allí tanta gente de camino, que se le hacían a uno los ojos chiribitas». *Russische Gespenster-Geschichten* [Historias rusas de fantasmas], Múnich, (1921), p. 69. [M 18 a, 1]

Tissot para apoyar su propuesta de gravar fiscalmente los caballos de lujo: «El insostenible ruido que día y noche hacen veinte mil coches particulares por las calles de París, la continua sacudida de las casas, el malestar y el insomnio que ocasionaban en la mayoría de los habitantes de París, merecen una compensación». Amadée de Tissot, *Paris et Londres comparés* [París y Londres comparados], París, 1830, pp. 172-173. [M 18 a, 2]

El *flâneur* y los escaparates: «Primero están los *flâneurs* del bulevar, cuya entera existencia transcurre entre la iglesia de la Madeleine y el teatro du Gymnase. Todos los días se los ve volver a este espacio reducido que nunca traspasan, examinando los escaparates, contando a los que están sentados a la puerta de los cafés... Ellos podrán decirle si Goupil o Delorge han expuesto un nuevo grabado, un nuevo cuadro; o si Barbedienne ha cambiado de lugar un jarón o un grupo; conocen de memoria todos los marcos de los fotógrafos y recitarán sin dudar la sucesión de letreros». *Grand dictionnaire universel* [Gran diccionario universal], por Pierre Larousse, VIII, París, (1872), p. 436. [M 18 a, 3]

Sobre el carácter provinciano de *El mirador del primo*. «Desde aquella época desgraciada, cuando un enemigo descarado y atrevido asoló el país, se han refinado las costumbres de los berlineses. «Mira, querido primo, cómo ahora,

Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales

por contra, el mercado ofrece la encantadora imagen del bienestar y de la paz moral.» E. T. A. Hoffmann, *Ausgewählte Schriften* [Obras selectas], XIV, Stuttgart, 1839, pp. 238 y 240.
[M 19, 1]

El hombre-anuncio es la última encarnación del flâneur.
[M 19, 2]

Sobre el carácter provinciano de *El mirador del primo*: el primo pretende adoctrinar a su visitante en «la contemplación de los principios del arte».
[M 19, 3]

El 7 de julio de 1838 escribe G. E. Guhrauer a Varnhagen sobre Heine: «Ha sufrido mucho de la vista durante la primavera. La última vez caminé un trecho con él por los bulevares. El esplendor y la vida de esta vía pública, única en su género, me produjeron un profundo asombro, que Heine contrarrestó esta vez destacando significativamente el espanto asociado a este centro del mundo». Cfr. Engels sobre la multitud. Heinrich Heine, *Gespräche* [Conversaciones], Berlín, ed. Hugo Bieber, 1926, p. 163.
[M 19, 4]

«Esta ciudad, en la que reina una vida, una circulación y una actividad sin igual, es también, gracias a un singular contraste, la ciudad en la que uno encuentra más ociosos, perezosos y mirines.» *Gran diccionario universal*, por Pierre Larousse, VIII, París, (1872), p. 436 (artículo «flâneur»).
[M 19, 5]

Hegel el 3 de septiembre de 1827, desde París, a su mujer: «Cuando voy por la calle, la gente tiene el mismo aspecto que en Berlín —los mismos trajes, más o menos los mismos rostros, la misma mirada—, pero en una masa populosa». *Briefe von und an Hegel* [Cartas de y a Hegel], II, Leipzig, ed. Karl Hegel, 1887, p. 257 (*Werke* [Obras], XIX, 2).
[M 19, 6]

«Londres»

Es un espacio inmenso y de tan incalculable extensión
Que un día necesita la golondrina para surcarlo.
Y no son, allí en la distancia, sino cúmulos
De casas, de palacios, de altos monumentos,
Allí puestos por el tiempo sin voluntad de simetría;
Negras y largas tuberías, campanarios industriales,
Siempre con sus fauces abiertas y exhalando al aire,
De sus cálidos vientres, sus interminables olas de humo,
Vastas cúpulas blancas y flechas góticas
Que flotan en el vapor sobre montones de ladrillos;
Un río inabordable, un río agitado
Que arrastra su negro ceno por vericuetos sinuosos
Y que recuerda al horror de las ondas infernales;
Puentes gigantescos de colosales pilares,
Como el hombre de Rodas, que a través de sus arcos
Dejan pasar a millares de navíos;

Infecta marea sin cesar
Llevando y trayendo las riquezas del mundo;
Los talleres funcionando, los almacenes abiertos,
Capaces de tener en sus flancos todo el universo.
Y ese cielo atormentado, nube sobre nube;
El sol, como muerto, con el sudario en el rostro,
O, a veces, en las olas de un aire envenenado
Que muestra como un minero su frente toda liznada.
Y, en fin, en un montón de cosas, sombrío e inmenso,
Un pueblo negro, que vive y muere en silencio,
Miles de seres que, con instinto fatal,
Corren tras el oro, para el bien y para el mal.

Citar la recensión de Baudelaire sobre Barbier, su descripción sobre Meryon, los poemas de los *Cuadros parisienses*. En la poesía de Barbier hay dos elementos —la «descripción» de la gran ciudad y la reivindicación social— que se pueden separar bastante bien. De ellos sólo se encuentran huellas en Baudelaire, pues en su caso se han fundido en un tercer elemento completamente heterogéneo. Auguste Barbier, *Jambes et Poèmes* [Yambos y poemas], París, 1841, pp. 193-194. — El poema pertenece al ciclo *Lazare*, datado en 1837.
[M 19 a, 1]

Al comparar el texto de Baudelaire sobre Meryon con el *Londres* de Barbier, uno se pregunta si los textos de Barbier y de Poe no han contribuido en gran medida a forjar la sombría imagen de la «más inquietante de las capitales» (.) esto es, la imagen de París. Londres se adelantó desde luego a París en cuanto a desarrollo industrial.
[M 19 a, 2]

Comienzo del *Segundo paseo* de Rousseau: «Habiendo pues determinado describir el estado habitual de mi alma en la más extraña posición en la que jamás mortal alguno pueda encontrarse, no hallé manera más sencilla ni más segura de llevar a cabo esta empresa que la de llevar un registro fiel de mis paseos solitarios y de las ensañaciones que los llenan cuando dejo a mi cabeza enteramente libre y a mis ideas seguir su pendiente sin resistencia ni obstáculo alguno. Estas horas de soledad y meditación son las únicas, al cabo del día, en las que yo soy verdaderamente yo y sólo para mí, sin diversión, sin obstáculo, y en las que puedo verdaderamente decir que soy lo que la naturaleza quiso». Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire* [Ensañaciones de un paseante solitario], precedido de *Dix jours à Ermenanville* [Diez días en Ermenanville], por Jacques de Lacretelle, París, 1926, p. 15. — Este pasaje es el eslabón entre la contemplación y la ociosidad. Resulta decisivo que Rousseau —en su ociosidad— disfrute ya de sí mismo, pero sin culminar aún el giro hacia el exterior.
[M 20, 1]

«London-Bridge. Pasé hace algún tiempo por el Puente de Londres y me detuve a mirar lo que me gusta: el espectáculo del agua rica y pesada y compleja, engalanada con capas de nácar, agitada por nubes de fango, confusamente cargada de buques... Me apoyé en la barandilla... La voluptuosidad de cuanto veía me retenía con la fuerza de la sed más que atento a aquello

luz deliciosamente complicada cuya riqueza no podía agotar. Pero detrás de mí sentía el ruido de los pasos y el fluir sin fin de toda una masa invisible de ciegos eternamente arrastrados por el propósito inmediato de sus vidas. Me daba la impresión de que esta muchedumbre no estuviera formada en absoluto por seres singulares, cada uno con su historia, su día único, sus tesoros y sus vicios, un monólogo y un destino; pero sin saberlo yo estaba haciendo de ellos, a la sombra de mi cuerpo, al abrigo de mis ojos, un flujo de granos de arena todos idénticos, idénticamente aspirados por no sé qué vacío, y cuya corriente sorda y precipitada yo oía pasar monótonamente por el puente. Nunca he sentido tanto la soledad, mezclada de orgullo y angustia.» Paul Valéry, *Choses vues* [Cosas caídas], (París, 1930), pp. 122-124. [M 20, 2]

Una de las ideas básicas del callejeo es que el fruto de la ociosidad tiene más valor (?) que el del trabajo. Es sabido que el *flâneur* emprende «estudios». El *Larousse du XIX siècle* lo explica del siguiente modo: «Su ojo abierto, su oído preparado, buscan otra cosa muy distinta a la que la muchedumbre viene a ver. Una palabra dicha al azar le va a revelar uno de esos rasgos de carácter que no pueden inventarse y que hay que coger del natural; esas fisonomías tan ingenuamente atentas van a proporcionar al pintor una expresión que él soñaba; un ruido, insignificante para cualquier otro oído, va a llamar la atención al del músico, y a darle la idea de una combinación armónica; incluso al pensador, al filósofo perdida en sus reflexiones, esa agitación exterior le es beneficiosa, porque mezcla y sacude sus ideas, como hace la tempestad con las olas del mar... La mayoría de los hombres de genio han sido grandes *flâneurs*; pero *flâneurs* laboriosos y fecundos... A menudo, en el momento en que el artista y el poeta parecen menos ocupados en su obra es cuando más profundamente inmersos están en ella. En los primeros años de este siglo, todos los días se podía ver a un hombre caminando alrededor de las murallas de la ciudad de Viena, sin importar el tiempo que hiciera, con nieve o con sol: era Beethoven, que, paseándose, repetía en su cabeza sus admirables sinfonías antes de verterlas al papel; para él el mundo ya no existía; en vano podía uno descubrirse respetuosamente en su camino: él no veía nada; su mente estaba en otra parte». *Gran diccionario universal*, por Pierre Larousse, VIII, París, (1872), p. 436 (artículo) «*flâneur*». [M 20 a, 1]

Bajo los tejados de París (.) «Esas sabanas de París estaban formadas por tejados nivelados como una llanura, pero que cubrían abismos poblados». Balzac, *La peau de chagrin* [La piel de zapa], ed. Flammarion, p. 95. El final de una larga descripción del paisaje que forman los tejados de París. [M 20 a, 2]

Descripción de la multitud por Proust: «Todos aquellos que caminaban a lo largo del dique tambaleándose tan fuerte como si se tratara de la cubierta de un barco (pues no sabían levantar una pierna sin mover al mismo tiempo el brazo, girar los ojos, enderezar sus espaldas, comenzar con un movimiento equilibrado de un lado el movimiento que acababan de hacer con el lado opuesto, y congestionar la cara), y que, aparentando no ver para hacer creer que no estaban preocupados por los demás, pero mirando a hurtadillas para no arriesgarse a chocar con ellos, con las personas que caminaban al lado o que venían en sentido inverso, se tropezaban en cambio con ellos, se pegaban a ellos, porque ellos habían sido por su parte recíprocamente objeto de la misma atención secreta, oculta bajo el mismo desdén aparente; y es que el amor

-por consiguiente, el miedo- de la muchedumbre es uno de los móviles más poderosos en todos los hombres, sea porque pretendan agradar a los demás, sea para mostrarles que los desprecian». Marcel Proust, *À l'ombre de jeunes filles en fleurs* [A la sombra de las muchachas en flor], III, París, p. 36. [M 21, 1]

La crítica de las *Nuevas historias extraordinarias*, que publica Armand de Pontmartin en *Le Spectateur* el 19 de septiembre de 1857, contiene una frase que, acuñada conforme al tono general del libro, tendría sin embargo su verdadero lugar en un análisis de *El hombre de la multitud*: «Allí radicaba esta implacable dureza democrática y americana que, bajo una forma sorprendente, ya no cuenta a los hombres más que como números, y llega a dar a los números algo de la vida, del alma y de la potencia del hombre». Pero ¿no se refieren estas palabras más bien a las anteriormente aparecida(s) *Historias extraordinarias*(s)? (¿Y dónde está *El hombre de la multitud*?) Baudelaire, *Œuvres complètes* [Obras completas], traducciones *Nouvelles histoires extraordinaires* [Nuevas historias extraordinarias], París, ed. Crêpet, 1933, p. 315. — En el fondo, es una crítica malintencionada. [M 21, 2]

El espíritu noctámbulo tiene en Proust (no bajo este nombre) su lugar, «ese espíritu dado a la fantasía que hace que damos muy exquisitas y que se dicen: "qué divertido será", acaben la velada de una manera verdaderamente fastidiosa, sacando fuerzas para ir a despertar a alguien, al que finalmente no se sabe qué decir, y permanecer un momento junto a su lecho hundidas aún en el abrigo de noche, tras lo cual, y habiendo comprobado lo tardísimo que es, terminan yéndose a acostar». Marcel Proust, *Le temps retrouvé* [El tiempo recobrado], II, París, p. 185. [M 21 a, 1]

Las obras arquitectónicas más propias del siglo diecinueve —estaciones ferroviarias, pabellones de exposiciones, grandes almacenes (según Giedion)— responden, en su conjunto, a demandas colectivas. Por estas construcciones (.) «mal vistas, cotidianas», como dice Giedion, es por las que se siente atraído el *flâneur*. En ellas ya está prevista la aparición de las grandes masas en el escenario de la historia. Constituyen el marco excéntrico en el que tanto les gustó exhibirse a los últimos *privatiers* (cfr. K 1 a, 5). [M 21 a, 2]

N

[TEORÍA DEL CONOCIMIENTO, TEORÍA DEL PROGRESO]

«Los tiempos son más interesantes que los hombres.»

Honoré de Balzac, *Critique littéraire* [Crítica literaria], introducción de Louis Lumet, París, 1912, p. 103

[Guy de la Paneraye, *Histoire de l'Antral Coligny* [Historia del almirante Coligny]].

«La reforma de la conciencia únicamente consiste en despertar al mundo... del sueño sobre sí mismo.»

Karl Marx, *Der historische Materialismus. Die Frühschriften* [El materialismo histórico. Los manuscritos], 1, Leipzig, (1932), p. 226 (Marx a Ruge Kreuzenach, septiembre de 1843.)

En los terrenos que nos ocupan, sólo hay conocimiento a modo de relámpago. El texto es el largo trueno que después retumba. [N 1, 1]

Comparar los intentos de otros con expediciones navales en las que el polo Norte magnético desvía los barcos. Encontrar ese polo Norte. Lo que para otros son desviaciones, para mí son los datos que determinan mi rumbo. — Sobre los diferenciales de tiempo, que para otros perturban las «grandes líneas» de la investigación, levanto yo mi cálculo. [N 1, 2]

Decir algo acerca de lo metódico de la redacción misma: cómo todo lo que se piensa tiene que ser incorporado a cualquier precio al trabajo que se realiza. Ya sea que en ello se manifieste su intensidad, o bien que los pensamientos posean desde el principio un *telos* hacia ese trabajo. Así ocurre tam-

bién con el presente pensamiento, que ha de caracterizar y proteger los intervalos de la reflexión, las separaciones entre las partes más intensamente volcadas al exterior, más esenciales de este trabajo. [N 1, 3]

Roturar terrenos en los que hasta ahora sólo crece la locura. Penetrar con el hacha afilada de la razón sin mirar a derecha o izquierda, para no caer en el horror que seduce desde lo hondo de la selva primitiva. Todo suelo tuvo una vez que ser roturado por la razón, limpiado de la maleza de la locura y del mito. Esto es lo que aquí se debe hacer con el suelo del siglo XIX. [N 1, 4]

Este escrito, que trata de los pasajes de París, se inició al aire libre de un cielo azul sin nubes curvado sobre el follaje, y sin embargo ha quedado cubierto con el polvo de muchos siglos por millones de hojas en las que se agitaban la fresca brisa del afán, el pesado aliento del investigador, la tormenta del celo juvenil y el soplo indolente de la curiosidad. Pues el cielo estival pintado en la sala de lectura de la Biblioteca Nacional de París, mirando hacia abajo desde las arcadas, extendió su cubierta, soñadora y sin luz, sobre él. [N 1, 5]

El *páthos* de este trabajo: no hay épocas de decadencia. Intentar ver el siglo XIX de un modo tan absolutamente positivo como me esforcé en ver el siglo XVII en el trabajo sobre el drama barroco. No creer que hay épocas de decadencia. De ahí que toda ciudad (por encima de fronteras) sea para mí bella, y también que todo discurso acerca del mayor o menor valor de los lenguajes me resulte inaceptable. [N 1, 6]

Y más tarde el espacio acristalado frente a mi puesto en la Biblioteca Nacional; ámbito jamás hollado, terreno virgen para el pie de las figuras que conjuro. [N 1, 7]

Faceta pedagógica de este proyecto: «Tomar el medio creador plástico en nosotros y educarlo en la visión estereoscópica y dimensional de la profundidad de las sombras históricas». La frase es de Rudolf Borchardt, *Epilógomena zu Dante* [Epilógomenos a Dante], I, Berlín, 1932, pp. 56-57. [N 1, 8]

Delimitación de la índole de este trabajo respecto de Aragon: mientras que Aragon se aferra a los dominios del sueño, se ha de hallar aquí la constelación del despertar. Mientras que en Aragon permanece un elemento impresionista —la «mitología»—, y a este impresionismo hay que hacerlo responsable de los muchos filosofemas amorfos del libro, aquí se trata de disolver la «mitología» en el espacio de la historia. Lo que desde luego sólo puede ocurrir despertando un saber, aún no consciente, de lo que ha sido. [N 1, 9]

Este trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje. [N 1, 10]

«Prescindiendo de cierto encanto por el buen gusto, los artificiosos cortinajes del pasado siglo se han vuelto rancios» dice Giedion. Giedion, *Bauen in Frankreich* [La arquitectura en Francia], Leipzig-Berlín, (1928), p. 3. Nosotros creemos, sin embargo, que el encanto que nos producen revela que también ellos contienen materiales de importancia vital para nosotros; no ciertamente para nuestra arquitectura, como ocurre con las anticipaciones constructivas de las estructuras de hierro, pero sí para nuestro conocimiento o, si se quiere, para iluminar la situación de la clase burguesa en el instante en que empieza a mostrar los primeros signos de decadencia. En cualquier caso, materiales de vital importancia política; lo demuestra tanto la fijación de los surrealistas en estos objetos, como la explotación que la moda actual hace de ellos. En otras palabras: del mismo modo que Giedion nos enseña a leer las características principales de la edificación actual en construcciones de 1850, queremos leer en la vida (y) en las formas perdidas y aparentemente secundarias de aquella época, la (vida) y las formas de hoy. [N 1, 11]

«En las escalerillas barridas por el viento de la torre Eiffel, o, mejor aún, en los brazos de acero de un Pont Transbordeur, se encuentra la vivencia estética básica de la edificación de hoy: las cosas fluyen a través de la fina red de hierro que queda tendida en el espacio: barcos, mar, casas, mástiles, paisaje, puerto. Pierden su figura delimitada: descienden en círculos unas en otras, se mezclan simultáneamente.» Sigfried Giedion, *La arquitectura en Francia*, Leipzig-Berlín, p. 7. Así también el historiador únicamente ha de levantar hoy un amazon, estrecho pero resistente —filosófico—, para llevar a su red los aspectos más actuales del pasado. Pero al igual que las magníficas vistas que las nuevas construcciones en hierro ofrecían de las ciudades —v(éase) t(ambién) Giedion, il(ustraciones) 61-63— quedaron reservadas por largo tiempo a los trabajadores e ingenieros, así también el filósofo, que quiere ganar aquí las primeras perspectivas, tiene que ser un trabajador autónomo, sin vértigo y, de ser preciso, solitario. [N 1 a, 11]

De un modo análogo a como el libro sobre el Barroco ilumina el siglo XVII mediante el presente, pero con más claridad, debe ocurrir aquí con el siglo XIX. [N 1 a, 2]

Pequeña propuesta metódica para la dialéctica histórico-cultural. Es muy fácil establecer en cada época dicotomías en distintos «terrenos» según determinados puntos de vista, de modo que de un lado quede la parte «fructífera», «preñada de futuro», «viva», «positiva» de esa época, y de otro la inútil, atrasada y muerta. Incluso únicamente podrá perfilarse con claridad el contorno de esta parte positiva si se la contrasta con la negativa. Pero toda negación, por otra parte, vale sólo como fondo para perfilar lo vivo, lo positivo. De ahí que tenga decisiva importancia volver a efectuar una división en esta parte negativa y excluida de antemano, de tal modo que con desplazar el ángulo de visión (pero no la escala de medida!) salga de nuevo a la luz del día, también aquí, algo positivo y distinto a lo anteriormente señalado. Y así en

infinitum, hasta que, en una apocatástasis de la historia, todo el pasado haya sido llevado al presente. IN 1 a, 8

Lo anterior, dicho de otra manera: la indestructibilidad de la vida más alta en todas las cosas. Contra los agoreros de la decadencia. Y ciertamente, ¿no es envilecer a Goethe filmar el *Fausto*, y no media un mundo entre la obra y la película? Así es. ¿Pero no media de nuevo todo un mundo entre una mala versión cinematográfica del *Fausto* y una buena? Nunca importan los «grandes» contrastes, sino sólo los contrastes dialécticos, cuyos matices, a menudo para confusión, parecen semejantes. Pero de ellos se engendra la vida siempre de nuevo. IN 1 a, 4

Abarcar de Breton a Le Corbusier: eso supondría tensar como un arco el espíritu de la Francia de hoy, desde donde el conocimiento alcanzaría al instante en mitad del corazón. IN 1 a, 5

Marx expone el entramado causal entre la economía y la cultura. Aquí se trata del entramado expresivo. No se trata de exponer la génesis económica de la cultura, sino la expresión de la economía en su cultura. Se trata, en otras palabras, de intentar captar un proceso económico como visible fenómeno originario de donde proceden todas las manifestaciones de la vida de los pasajes (y con ello del siglo *xx*). IN 1 a, 6

Esta investigación, que en el fondo tiene que ver con el carácter expresivo de los primeros productos industriales, de los primeros edificios industriales, de las primeras máquinas, pero también de los primeros grandes almacenes, anuncios publicitarios, etc., posee con ello una doble importancia para el marxismo. En primer lugar, encontrará de qué manera el mundo en el que surgió la doctrina de Marx influyó en ésta, no sólo mediante sus conexiones causales, sino mediante su carácter expresivo. Pero también mostrará, en segundo lugar, qué rasgos comparte igualmente el marxismo con el carácter expresivo de los productos materiales de su tiempo. IN 1 a, 7

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos. IN 1 a, 8

Darse cuenta una y otra vez de que el comentario de una realidad (pues se trata aquí del comentario, de la interpretación de las singularidades) exige un método completamente distinto al de un texto. En un caso es la teología, en otro la filología, la ciencia fundamental. IN 2, 1

Se puede considerar como uno de los objetivos metodológicos de este trabajo mostrar claramente un materialismo histórico que ha aniquilado en su interior la idea de progreso. Precisamente aquí, el materialismo histórico tiene

todos los motivos para separarse con nitidez de la forma burguesa de pensar. Su concepto principal no es el progreso, sino la actualización. IN 2, 2

La «comprensión» histórica se ha de tomar fundamentalmente como vida póstuma de lo comprendido, y por eso lo que se alcanzó a conocer en el análisis de la «vida póstuma de las obras», de la «fama», ha de considerarse por encima de todo como la base de la historia. IN 2, 3

Cómo se escribió este trabajo: peldaño a peldaño, según ofrecía el azar un mínimo punto de apoyo al pie, y siempre como aquel que escala peligrosas alturas y no puede permitirse en ningún momento mirar alrededor para no tener vértigo (pero también para reservarse para el final toda la potencia del panorama que se le ofrece). IN 2, 4

La superación del concepto de «progreso» y del concepto de «período de decadencia» son sólo dos caras de una y la misma cosa. IN 2, 5

Un problema central en el materialismo histórico, que finalmente tendrá que ser abordado: ¿se tiene que adquirir forzosamente la comprensión marxista de la historia al precio de su captación plástica? O: ¿de qué modo es posible unir una mayor captación plástica con la realización del método marxista? La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio del montaje. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario. ■ Desechos de la historia ■ IN 2, 6

Una cita de Kierkegaard en Wieselgrund, con su comentario correspondiente: «También se puede llegar a una consideración semejante de lo mítico partiendo de lo figurativo. Pues si en una época reflexiva, en una representación reflexiva, se ve apenas surgir lo figurativo, y fácilmente pasa desapercibido, como un fósil antediluviano que recuerda a otra forma de existir que descartaba toda duda, quizá resulte extraño que lo figurativo haya podido tener alguna vez un papel tan destacado.» Kierkegaard anula seguidamente la «extrañeza». Y, sin embargo, ello anuncia la más profunda comprensión de la relación entre dialéctica, mito e imagen. Pues la naturaleza no se impone en la dialéctica como lo que siempre está vivo y presente. La dialéctica se detiene en la imagen y cita al mito en la historia más reciente como lo que hace mucho que pasó: la naturaleza como prehistoria. Por eso las imágenes, que, al igual que la del interior, llevan a la dialéctica y al mito a la indiferencia, son verdaderamente «fósiles antediluvianos». Se pueden llamar imágenes dialécticas, según la expresión de Benjamin, cuya decisiva definición de alegoría vale también para la intención alegórica de Kierkegaard como instancia de la dialéctica histórica y de la naturaleza mítica. Según ella, «en la alegoría, la facies hipocrítica de la historia queda ante los ojos del observador como un petrificado paisaje primitivo». Theodor Wieselgrund-Adorno, *Kierkegaard*, Tübinga, 1933, p. 60. ■ Desechos de la historia ■ IN 2, 7

Que entre el mundo de la técnica moderna y el arcaico mundo simbólico de la mitología se establecen correspondencias, sólo lo puede negar el observador distraído. Al principio, la novedad técnica funciona desde luego como tal. Pero ya en el primer recuerdo infantil cambia sus rasgos. Toda infancia logra algo grande, algo insustituible para la humanidad. Toda infancia, en su interés por los fenómenos técnicos, en su curiosidad por todo tipo de inventos y máquinas, vincula las conquistas técnicas a los viejos mundos simbólicos. No hay nada en el ámbito de la naturaleza que pudiera estar excluido por principio de esa vinculación. Sólo que no se establece en el aura de la novedad, sino en la de la costumbre. En el recuerdo, en la infancia y en los sueños. ■ Despertar ■

[N 2 a, 1]

El momento prehistórico del pasado ya no queda encubierto, como antes, por la tradición de la iglesia y la familia. Esto es a la vez consecuencia y condición de la técnica. El viejo terror prehistórico se ciernen sobre el mundo de nuestros padres porque ya no estamos unidos a él por tradición. Los mundos perceptivos se descomponen velozmente, lo que tienen de mítico aparece rápida y radicalmente, rápidamente se hace necesario erigir un mundo perceptivo por completo distinto y contrapuesto al anterior. Así es como se ve, bajo el punto de vista de la prehistoria actual, el ritmo acelerado de la técnica. ■ Despertar ■

[N 2 a, 2]

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un suceder, sino una imagen(,) en discontinuidad. - Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje. ■ Despertar ■

[N 2 a, 3]

Al estudiar la exposición de Simmel sobre el concepto de verdad en Goethe, vi claramente que mi concepto de origen en el libro sobre el drama barroco es una traslación estricta y apremiante de este concepto goethiano fundamental desde el terreno de la naturaleza al de la historia. Origen es el concepto de fenómeno originario llevado del contexto natural pagano al variado contexto judío de la historia. Y ahora también tengo que verlas en el trabajo de los Pasajes con una investigación del origen. Pues persigo el origen de las formas y modificaciones de los pasajes parisinos, desde su salida hasta su ocaso, y lo aprehendo en los hechos económicos. Pero estos hechos, observados desde el punto de vista de la causalidad, por tanto como causas originarias, no serían ningún fenómeno originario; llegan a serlo primeramente dejando brotar de ellos mismos, en su propio desarrollo -despliegue estaría mejor dicho-, la serie de concretas formas históricas de los pasajes, del mismo modo que la hoja despliega a partir de sí misma toda la riqueza del mundo vegetal empírico.

[N 2 a, 4]

«Por estudiar esta época tan cercana y tan lejana, me comparo con un cirujano que opera con anestesia local; trabajo en regiones insensibles, muertas, y el enfermo, sin embargo, vive y aún puede hablar». Paul Morand, 1900, París, 1931, pp. 6-7.

[N 2 a, 5]

Lo que distingue a las imágenes de las «esencias» de la fenomenología es su índice histórico. (Heidegger busca en vano salvar la historia para la fenomenología de un modo abstracto, mediante la «historicidad».) Estas imágenes se han de deslindar por completo de las categorías de las «ciencias del espíritu», tales como el hábito, el estilo, etc. Pues el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad. Y ciertamente, este «alcanzar legibilidad» constituye un punto crítico determinado del movimiento en su interior. Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar. (Un estallar que no es otra cosa que la muerte de la intención, y por tanto coincide con el nacimiento del auténtico tiempo histórico, el tiempo de la verdad.) No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura.

[N 3, 1]

Hay que apartarse decididamente del concepto de «verdad atemporal». Sin embargo, la verdad no es -como afirma el marxismo- únicamente una función temporal del proceso de conocimiento, sino que está unida a un núcleo temporal, escondido a la vez tanto en lo conocido como en el conocedor. Tan verdadero es esto, que lo eterno es en todo caso más bien el volante de un vestido, que una idea.

[N 3, 2]

Anotar la historia del trabajo de los Pasajes según su desarrollo. Su parte realmente problemática: no renunciar a nada, evidenciar plásticamente que la exposición materialista de la historia posee un sentido más elevado que la exposición tradicional.

[N 3, 3]

Formulación de Ernst Bloch sobre el trabajo de los Pasajes: «la historia deja ver el sello de Scotland-Yard(».) Fue en el contexto de una conversación en la que expuse cómo este trabajo -análogamente al método de la fisión atómica- libera las inmensas fuerzas de la historia que permanecen encadenadas en el «érase una vez» de la historiografía clásica. La historia que mostraba las cosas «como propiamente han sido» fue el más potente narcótico del siglo.

[N 3, 4]

«La verdad no habrá de escapársenos», se dice en un pasaje del epigrama de Keller. Queda así formulado el concepto de verdad con el que se rompe en estas exposiciones.

[N 3 a, 1]

Una «prehistoria del siglo XIX» no tendría ningún interés si se entendiera en el sentido de que en la constitución del siglo XIX han de reencontrarse formas prehistóricas. Sólo donde se exponga el siglo XIX como forma originaria de la prehistoria, por tanto en una forma en la que la prehistoria entera se agrupa de un modo nuevo en aquellas imágenes que en el pasado siglo son pertinentes, tiene sentido el concepto de una prehistoria del siglo XIX.

[N 3 a, 2]

¿Ha de ser el despertar la síntesis entre la tesis de la conciencia onírica y la antítesis de la conciencia de vigilia? El momento del despertar sería entonces idéntico al «ahora de la cognoscibilidad», en el que las cosas ponen su verdadero gesto «surrealista». Así, en Proust es importante que la vida entera se vuelque en el punto de fractura de la vida, dialéctico en grado máximo: en el despertar. Proust comienza exponiendo el espacio del que despierta.

[N 3 a, 3]

«Si insisto en este mecanismo de la contradicción en la biografía de un escritor... es porque el seguimiento de su pensamiento no puede descuidar los hechos que tienen una lógica diferente que la de su pensamiento tomado aisladamente. No se trata de una idea a la que él se atenga, sino lo que mantiene verdaderamente... frente a acontecimientos primordiales y muy sencillos: que hay una policía, y cañones frente a los trabajadores, que hay una guerra que amenaza y el fascismo que ya reina... Se trata de la dignidad cuando un hombre somete sus concepciones a estos hechos, y no de hacer que entren esos hechos mediante un malabarismo en sus concepciones, por ingeniosas que sean.» Aragon, *D'Alfred de Vigny à Avdeienko* [*De Alfred de Vigny a Avdeienko*] (Commune, II, 20 de abril de 1935, pp. 808-809). Pero es bien posible que yo, contradiciendo mi pasado, establezca una continuidad con el de otro, quien por su parte, como comunista, lo contradice. En este caso con el de Aragon, que se desentiende en este mismo texto de su *Campeño de París*: «Y como a la mayoría de mis amigos, me gusta lo que me falta, lo monstruoso, lo que no puede vivir, lo que no puede llegar a término... Yo era como ellos, prefería el error a su contrario», p. 807.

[N 3 a, 4]

En la imagen dialéctica, lo que ha sido de una determinada época es sin embargo a la vez «lo que ha sido desde siempre». Como tal, empero, sólo aparece en cada caso a los ojos de una época completamente determinada: a saber, aquella en la que la humanidad, frotándose los ojos, reconoce precisamente esta imagen onírica en cuanto tal. Es en este instante que el historiador emprende con ella la tarea de la interpretación de los sueños.

[N 4, 1]

El discurso acerca del libro de la naturaleza indica que lo real puede leerse como un texto. Lo mismo habrá de mantenerse aquí respecto de la realidad del siglo XIX. Nosotros abrimos el libro de lo sucedido.

[N 4, 2]

Del mismo modo que Proust comienza la historia de su vida con el despertar, así también toda exposición de la historia tiene que comenzar con el despertar, más aún, ella no puede tratar propiamente de ninguna otra cosa. Y así, el objeto de la presente exposición es despertar del siglo XIX.

[N 4, 3]

Aprovechar los elementos oníricos al despertar es el canon de la dialéctica. Constituye un modelo para el pensador y una obligación para el historiador.

[N 4, 4]

Raphael intenta corregir la concepción marxista acerca del carácter normativo del arte griego: «Si el carácter normativo del arte griego es... un hecho histórico, al explicarlo... debemos... determinar... cuáles fueron las condiciones especiales que condujeron a cada renacimiento, y cuáles fueron, por consiguiente, los factores especiales del... arte griego que esos renamientos adoptaron como modelo. Ya que la totalidad del arte griego nunca ha poseído un carácter normativo; los renamientos... tienen su propia historia... Sólo un análisis histórico puede indicar la época en donde la noción abstracta de una "norma"... de la antigüedad ha cuajado... Ésta únicamente fue creada por el Renacimiento, es decir, por el capitalismo primitivo, y aceptada a continuación por el clasicismo, que... comenzó a asignarle su lugar entre los encadenamientos históricos. Marx no ha progresado por este camino en la plena medida de las posibilidades del materialismo histórico». Max Raphael, *Proudhon, Marx, Picasso*, París, (1933), pp. 178-179.

[N 4, 5]

Lo característico de las formas técnicas (en contraposición a las formas artísticas) es que su progreso y su éxito son proporcionales a la transparencia de su contenido social. (De ahí la arquitectura de cristal.)

[N 4, 6]

Una importante cita de Marx: «Se reconoce, en lo que concierne... por ejemplo a la epopeya... que... algunas expresiones importantes del arte sólo son posibles en un grado poco desarrollado de la evolución artística. Si eso es verdad de las relaciones entre las diferentes especies del arte, en el dominio del arte mismo será ya menos sorprendente que tal sea el caso de las relaciones entre la totalidad del dominio del arte y el desarrollo general de la sociedad». Citado sin indicación de lugar (quizá de *Theorien des Mebreris* [*Teorías de la plusvalía*], I) en Max Raphael, *Proudhon, Marx, Picasso*, París, (1933), p. 160.

[N 4 a, 1]

La teoría marxista del arte: tan pronto fanfarroneando como escolastizando.

[N 4 a, 2]

Propuesta de una escala de la superestructura, por A. Asturaro, «El materialismo histórico y la sociología general» [*El materialismo histórico y la sociología general*], Génova, 1904 (reeditado en *Die Neue Zeit* XXIII, 1, Stuttgart, p. 62, por Erwin Szabó), *Ökonomie, Familie und Verwandtschaft. Recht, Krieg, Politik, Moral, Religion, Kunst, Wissenschaft* [*Economía, Familia y parentesco. Derecho. Guerra. Política, Moral, Religión, Arte, Ciencia*].

[N 4 a, 3]

Notable afirmación de Engels sobre las «fuerzas sociales»: «Una vez captada su naturaleza, pueden ser convertidas, a manos de los productores asocia-

dos, de diabólicos señores en solícitos sirvientes». (!) Engels, *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft* [El desarrollo del socialismo: de la utopía a la ciencia], 1882. [N 4 a, 4]

Marx en el epílogo a la segunda edición de *El capital*: «La investigación tiene que apropiarse en detalle del material; analizar sus diversas formas de desarrollo y rastrear su conexión interna. Sólo cuando se haya realizado este trabajo, se puede exponer el movimiento real como corresponde. Si esto sucede, reflejándose entonces idealmente la vida del material, puede parecer que nos las habemos con una construcción a priori». Karl Marx, *Das Kapital* [El capital], I, Berlín, ed. Korsch, (1932), p. 45. [N 4 a, 5]

Hay que mostrar la especial dificultad del trabajo histórico en torno al periodo posterior al fin del siglo XVIII. Desde que surge la gran prensa, las fuentes son inabarcables. [N 4 a, 6]

Michelet gusta de imponer al pueblo el nombre de «bárbaros». «Bárbaros. La palabra me gusta, la acepto; y dice de sus escritores: «Ellos aman infinitamente, demasiado, entregándose a veces al pormenor, con la santa torpeza de Albert Dürer, o el pulimento excesivo de Jean-Jacques, que no oculta lo suficiente el arte; o causa de ese minucioso pormenor comprometer el conjunto. No hay que censurarlos demasiado; es... el lujo de vigor, este vigor... quiere darle todo a la vez, las hojas, los frutos y las flores, curva y tuerce las ramas. Estos defectos de los grandes trabajadores se suelen encontrar en mis libros, que no tienen sus cualidades. ¡No importa!» J. Michelet, *Le peuple* [El pueblo], París, 1846, pp. XXXVI-XXXVII. [N 5, 1]

Carta de Wiesengrund, 5 de agosto de 1935: «El intento de conciliar lo que usted llama momento del "sueño" —de lo subjetivo en la imagen dialéctica— con la idea de ésta como modelo, me ha llevado a algunas formulaciones... al perder su valor de uso, las cosas alienadas se vacían, adquiriendo significaciones como claves ocultas. De ellas se apodera la subjetividad, cargándolas con intenciones de deseo y miedo. Al funcionar las cosas muertas como imágenes de las intenciones subjetivas, éstas se presentan como no perecidas y eternas. Las imágenes dialécticas son constelaciones entre las cosas alienadas y la significación exhaustiva, detenidas en el momento de la indiferencia de muerte y significación. Mientras que en la apariencia se despierta a las cosas para lo más nuevo, la muerte transforma las significaciones en lo más antiguo». A estas reflexiones hay que añadir que en el siglo XIX aumenta en una cantidad y ritmo hasta entonces desconocidos el número de las cosas «vacías», pues el progreso técnico deja constantemente fuera de circulación nuevos objetos de uso. [N 5, 2]

«El crítico puede... conectar con toda forma de conciencia teórica y práctica y desplegar a partir de las formas propias de la realidad existente la realidad verdadera como su deber ser y su meta final.» Karl Marx, *El materialismo histórico. Los manuscritos*, I, (Leipzig), ed. Landshut y Mayer, 1932, p. 225 (*Marx an Ruge Kreuzenach* [Marx a Ruge Kreuzenach], septiembre de 1843). La conexión de la que aquí habla Marx no tiene en absoluto por qué

partir necesariamente del último estadio de desarrollo. Se puede llevar a cabo con épocas pasadas hace mucho, cuyo deber ser y meta final no hay que exponer desde luego en relación con el estadio siguiente de desarrollo, sino en sí mismas y como preformación de la meta final de la historia. [N 5, 3]

Engels anota (*Marx und Engels über Feuerbach. Aus dem Nachlaß* [Marx y Engels sobre Feuerbach. Del legado póstumo], I, Archivo Marx-Engels, ed. Rjazanov, Frankfurt a/M, (1928), p. 300): «No olvidar que el derecho carece, tanto como la religión, de una historia propia». Lo que vale para esos dos casos, vale antes que nada y de manera decisiva para la cultura. Sería absurdo que pensáramos los modos de existencia de la sociedad sin clases a partir de la imagen de la humanidad cultural. [N 5, 4]

«Nuestra divisa... tiene que ser: la reforma de la conciencia, pero no a partir de dogmas, sino a partir del análisis de la conciencia mítica, conciencia que es oscura para ella misma, aparezca como religiosa o política. Se verá entonces que el mundo sueña desde hace mucho con algo de lo que sólo tiene que cobrar conciencia para poseerlo en realidad.» Karl Marx, *El materialismo histórico. Los manuscritos*, I, Leipzig, ed. Landshut y Mayer, (1932), pp. 226-227 («Marx a Ruge Kreuzenach», septiembre de 1843). [N 5 a, 1]

La humanidad debe separarse reconciliada de su pasado, y una forma de estar reconciliado es la alegría. «El régimen alemán de hoy..., la inanidad expuesta al mundo del Antiguo Régimen... es sólo más bien el comediante de un orden mundial cuyos héroes reales han muerto. La historia es sistemática, y pasa por muchas fases cuando lleva una vieja figura a la tumba. La última fase de una figura histórica mundial es su comedia. Los dioses de Grecia, que ya fueron trágicamente heridos de muerte en el *Prometeo encadenado* de Esquilo, tuvieron que morir de nuevo, esta vez cómicamente, en los *Diálogos* de Luciano. ¿Por qué esta marcha de la historia? Para que la humanidad se separe con alegría de su pasado.» Karl Marx: *Der historische Materialismus Die Frühschriften* [El materialismo histórico. Los manuscritos], I, Leipzig, ed. Landshut y Mayer, p. 268 («Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie» [Crítica de la filosofía hegeliana del derecho]). El surrealismo es la muerte del último siglo en la comedia. [N 5 a, 2]

Marx (*Marx und Engels über Feuerbach. Del legado póstumo*, Archivo Marx-Engels, I, Frankfurt a/M, (1928), p. 301): «No hay ninguna historia de la política, del derecho, de la ciencia, etc., del arte, de la religión, etc.» [N 5 a, 3]

En *La Sagrada Familia* se dice del materialismo de Bacon: «La materia se ríe en un esplendor poético-sensible del hombre entero». [N 5 a, 4]

«Lamento no haber podido tratar más que de una manera muy incompleta los hechos de la vida cotidiana, alimentación, vestido, habitación, usos de familia, derecho privado, diversiones, rela-

ciones de sociedad, que han constituido el principal interés de la vida para la enorme mayoría de individuos.» Charles Seignobos, *Histoire sincère de la nation française* [Historia sincera de la nación francesa], París, 1933, p. XI. [N 5 a, 5]

ad notam una frase de Valéry: «Lo propio de aquello que es realmente general es ser fecundo». [N 5 a, 6]

La barbarie se esconde en el concepto mismo de cultura: se considera ésta como un tesoro de valores que, si bien no son independientes del proceso productivo del que surgieron, lo son respecto de aquel en el que perduran. Sirven así a la apoteosis de este último, por bárbaro que pueda ser. [N 5 a, 7]

Hay que averiguar cómo surgió el concepto de cultura, qué sentido tuvo en las distintas épocas, y a qué necesidades respondió su acuñación. Podría resultar que en tanto que designa la suma de los «bienes culturales», sea de origen reciente. Desde luego le faltó, por ejemplo, al clero que en la Alta Edad Media emprendió una guerra de exterminio contra los testimonios de la Antigüedad. [N 6, 1]

Michelet: un autor del que una cita, da igual dónde se halle, hace que el lector olvide el libro donde la encontró. [N 6, 2]

Es digna de resaltar la cuidadísima presentación tipográfica de los primeros escritos sobre problemas sociales y de beneficencia, como en Naville, *Sobre la caridad legal*, o Frégier, *Sobre las clases peligrosas*, etc. [N 6, 3]

«No sabría cómo insistir suficientemente en el hecho de que, para un materialista iluminado como Lafargue, el determinismo económico no es el "útil absolutamente perfecto" que "puede convertirse en la clave de todos los problemas de la historia".» André Breton, *Position politique du surréalisme* [Posición política del surrealismo], París (1935), pp. 8-9. [N 6, 4]

Todo conocimiento histórico se puede ilustrar con la imagen de una balanza equilibrada. Un platillo está cargado con lo que ha sido, el otro con el conocimiento del presente. Mientras que en el primero no pueden dejar de amontonarse numerosos hechos, por modestos que sean, en el otro sólo se pueden poner unas pocas y grandes pesas. [N 6, 5]

«La única actitud digna de la filosofía... en la era industrial... es la reserva. La "cientificidad" de un Marx no significa que la filosofía renuncie..., sino que se reserva hasta que irrumpa el dominio de una realidad más baja.» Hugo Fischer, *Karl Marx und sein Verhältnis zu Staat und Wirtschaft* [Karl Marx y su relación con el Estado y la economía], Jena, 1932, p. 99. [N 6, 6]

No deja de ser importante la insistencia de Engels, dentro de la concepción materialista de la historia, en lo «clásico». Para mostrar la dialéctica del desarrollo, se apoya en las leyes «que ofrece el mismo curso de la historia

real, pues todo momento se puede contemplar en relación con la fase de desarrollo de su plena madurez, de su clasicismo». Cit. Gustav Mayer, *Friedrich Engels, II, Engels und der Aufstieg der Arbeiterbewegung in Europa* [Friedrich Engels, II, Engels y el despertar del movimiento obrero en Europa], Berlín, (1933), pp. 434-435. [N 6, 7]

Engels en una carta a Mehring el 14 de julio de 1893: «Lo que ofusca a la mayoría es esta apariencia de historia autónoma que tienen las Constituciones, los sistemas legales y las concepciones ideológicas en todos los terrenos. Cuando Lutero y Calvino "superan" la religión católica oficial, Hegel a Fichte y a Kant, Rousseau —indirectamente, con su contrato social— al constitucionalista Montesquieu, se trata de un fenómeno que se desarrolla dentro del ámbito de la teología, de la filosofía o de la ciencia política, un fenómeno que supone una etapa en la historia de estos campos del pensamiento y que no se puede sacar de ellos. Y desde que ha llegado la ilusión burguesa de la eternidad y ultimidad de la producción capitalista, incluso la superación del mercantilismo por los fisiócratas y por Adam Smith se toma como un triunfo del pensamiento, no como el reflejo en él de nuevos hechos económicos, sino como la explicación última, por fin alcanzada, de unas condiciones fácticas omnipresentes». Cit. Gustav Mayer, *Friedrich Engels, II, Engels und der Aufstieg der Arbeiterbewegung in Europa* [Friedrich Engels, II, Engels y el despertar del movimiento obrero en Europa], Berlín, pp. 450-451. [N 6 a, 1]

«Lo que Schlosser podría decir y diría contra esos reproches: Sobre una moral enojosamente estricta —sería lo siguiente: que en la vida con mayúsculas, en la historia, al revés que en las novelas y relatos, no se adquiere una alegría superficial ante la vida, por mucho placer sensible y espiritual que haya; que de su contemplación ciertamente no se empapa uno de desprecio hacia el hombre, pero sí de una visión estricta sobre el mundo y de unos principios serios sobre la vida; que al menos sobre los más grandes jueces del mundo y del hombre, sobre un Shakespeare, un Dante o un Maquiavelo, que supieron medir la vida externa a partir de su propia vida interna, siempre causó una impresión seria y estricta.» G. G. Gervinus, *Friedrich Christoph Schlosser*, Leipzig, 1861, [Deutsche Denktreden [Homenajes alemanes], Múnich, ed. Rudolf Borchardt, 1925, p. 312]. [N 6 a, 2]

Hay que investigar la relación entre la tradición y las técnicas reprográficas. «En general, las tradiciones... se relacionan con los documentos escritos como las copias manuscritas de los mismos respecto a las de la prensa, como los sucesivos duplicados de un libro respecto a su impresión simultánea.» [Carl Gustav Jochmann,] *Ueber die Sprache* [Sobre el lenguaje], Heidelberg, 1828, pp. 259-260 («Die Rückschritte der Poesie» [Los retrocesos de la poesía]). [N 6 a, 3]

Roger Caillois, «Paris, mythe moderne» [«París, mito moderno»] [Nouvelle Revue Française XXV, 284, 1 de mayo de 1937, p. 699] resume las investigaciones que habría que emprender para una mayor claridad del objeto de estudio. 1) Descripciones de París que anteceden al siglo XIX (Marivaux, Rétif de la Bretonne). 2) El conflicto entre girondinos y jacobinos en torno a la relación de París con las provincias; la leyenda parisina de las jornadas revolucionarias.

3) Policía secreta en el Imperio y en la Restauración. 4) Pintura moral de París por Hugo, Balzac, Baudelaire. 5) Descripciones objetivas de la ciudad. Dulaure, Du Camp. 6) Vigny, Hugo (*París incendiada* en *El año terrible*). Rimbaud.

[N 7, 1]

Hay que establecer la relación entre la presencia de espíritu y el «método» del materialismo dialéctico. No sólo que en la presencia de espíritu como una de las formas más realistas de conducta siempre se pueda mostrar un proceso dialéctico. Lo que resulta decisivo es que el dialéctico no puede contemplar la historia más que como una constelación de peligros que él, siguiéndola reflexivamente en su desarrollo, se dispone a evitar en todo momento.

[N 7, 2]

«La Revolución es un drama quizá mayor que una historia, y su patetismo es una condición tan imperiosa como su autenticidad.» Blanqui [cit. Gellray, *L'ennemi* [*El encerrado*], I, París, 1926, p. 232].

[N 7, 3]

Necesidad por muchos años de escuchar atentamente cualquier cita casual, cualquier mención pasajera de un libro.

[N 7, 4]

Contrastar la teoría de la historia con la observación de Grillparzer traducida por Edmond Jaloux en «Journaux Intimes» [*Diarios íntimos*] (*Le Temps*, 23 de mayo de 1937): «Leer en el futuro es difícil, pero ver puramente en el pasado es más difícil todavía: digo puramente, es decir, sin mezclar en esta mirada retrospectiva todo lo que ha tenido lugar en el intervalo». La «pureza» de la mirada no es que sea difícil de alcanzar, sino que es imposible.

[N 7, 5]

Para el materialista histórico es importante distinguir con el máximo rigor la construcción de una circunstancia histórica de aquello que normalmente se llama «reconstrucción». La «reconstrucción» en la empatía sólo tiene una fase. La «construcción» presupone la «destrucción».

[N 7, 6]

Para que un fragmento del pasado sea alcanzado por la actualidad, no puede haber ninguna continuidad entre ellos.

[N 7, 7]

Las historias previa y posterior de un hecho histórico aparecen, en virtud de su exposición dialéctica, en él mismo. Más aún: toda circunstancia histórica que se expone dialécticamente, se polariza convirtiéndose en un campo de fuerzas en el que tiene lugar el conflicto entre su historia previa y su historia posterior. Se convierte en ese campo de fuerzas en la medida en que la actualidad actúa en ella. Y así es como el hecho histórico se polariza, siempre de nuevo y nunca de la misma manera, en historia previa e historia posterior. Y lo hace fuera de sí, en la actualidad misma, al igual que una línea, dividida según la proporción apolónica, experimenta su división fuera de ella misma.

[N 7 a, 1]

El materialismo histórico no persigue una exposición homogénea o continua de la historia. En la medida en que la superestructura ejerce un efecto retro-

activo sobre la base, resulta que una historia homogénea, por ejemplo de la economía, existe tan poco como una de la literatura o del derecho. Por ot(r)a parte, en la medida en que las diversas épocas del pasado quedan afectadas en un grado completamente distinto por el presente del historiador (a menudo el pasado más reciente le pasa completamente desapercibido al presente, éste «no le hace justicia»), es irrealizable una exposición continua de la historia.

[N 7 a, 2]

Choque frontal contra el pasado mediante el presente.

[N 7 a, 3]

La recepción de obras de arte grandes y muy admiradas es un *ad plures tre*.

[N 7 a, 4]

La exposición materialista de la historia lleva al pasado a colocar al presente en una situación crítica.

[N 7 a, 5]

Es mi intención resistir a lo que Valéry llama «una lectura lenta y erizada de resistencias de un lector difícil y refinado». Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* [*Las flores del mal*], Introducción de Paul Valéry, París, 1928, p. XIII.

[N 7 a, 6]

Mi pensamiento se relaciona con la teología como el papel secante con la tinta. Está empapado en ella. Pero, si pasara al papel secante, no quedaría nada de lo escrito.

[N 7 a, 7]

Es el presente el que polariza el acontecer en historia previa y posterior.

[N 7 a, 8]

Sobre la cuestión de lo inconcluso de la historia, carta de Horkheimer del 16 de marzo de 1937: «La constatación de lo inconcluso es idealista si no incorpora lo concluso. La injusticia pasada ha sucedido y está conclusa. Los golpeados han sido realmente golpeados... Si se toma lo inconcluso con toda seriedad, entonces hay que creer en el juicio final... Quizá respecto de lo inconcluso exista una diferencia entre lo positivo y lo negativo, de modo que únicamente la injusticia, el horror y el dolor del pasado sean irreparables. La justicia practicada, las alegrías, las obras, poseen otra relación con el tiempo, pues su carácter positivo queda ampliamente negado por la caducidad. Esto es válido en primer lugar para la existencia individual, en la que no es la dicha, sino la desdicha, la que está marcada por la muerte». El correctivo a este planteamiento se encuentra en aquella consideración según la cual la historia no es sólo una ciencia, sino no menos una forma de rememoración. Lo que la ciencia ha «establecido», puede modificarlo la rememoración. La rememoración puede hacer de lo inconcluso (la dicha) algo concluso, y de lo concluso (el dolor) algo inconcluso. Esto es teología; pero en la rememoración hallamos una experiencia que nos impide comprender la historia de un modo fundamentalmente ateoló-

gico, por mucho que no debamos intentar escribirla con conceptos directamente teológicos. [N 8, 1]

La función claramente regresiva que posee la doctrina de las imágenes arquetípicas de Jung aflora en el siguiente pasaje del ensayo *Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra poética*: «El proceso creativo... consiste en avivar inconscientemente el arquetipo, y en... configurarlo hasta llegar a la obra plena. La configuración de la imagen arcaica es en cierto modo una traducción al lenguaje del presente... Ahí reside la importancia social del arte... hace aflorar las figuras que más le faltan al espíritu de la época. La añoranza del artista procede de la insatisfacción con el presente, hasta alcanzar aquella imagen originaria en el inconsciente capaz de compensar la unilateralidad del espíritu de la época. La añoranza del artista capta esta imagen y, al acercarla a la conciencia, cambia también su figura, hasta que puede ser recogida por el hombre del presente, según su capacidad». C. G. Jung, *Seelenprobleme der Gegenwart* [Problemas espirituales del presente], Zürich-Leipzig-Stuttgart, 1932, p. 71. De modo que así concluye la teoría esotérica del arte, haciendo que los arquetipos sean «accesibles» al «espíritu de la época». [N 8, 2]

En la producción de Jung alcanza su último y más intenso eco uno de los elementos que, como hoy se puede ver, el expresionismo fue el primero en señalar de una manera volcánica. Se trata de un nihilismo específicamente médico, como el que se encuentra también en las obras de Benn, y que ha hallado en Céline un seguidor. Este nihilismo ha surgido del *shock* que el interior del cuerpo ha producido en los que le rodean. El mismo Jung atribuye al expresionismo el creciente interés por lo espiritual, y escribe: «El arte expresionista se anticipó proféticamente a esta tendencia, pues el arte siempre capta intuitivamente por anticipado las tendencias venideras de la conciencia general». (*Problemas espirituales del presente*, Zürich-Leipzig-Stuttgart, 1932, p. 415; *Das Seelenproblem des modernen Menschen* [El problema espiritual del hombre moderno].) En este contexto, no hay que perder de vista las relaciones que Lukács ha establecido entre el expresionismo y el fascismo (cfr. K 7 a, 4). [N 8 a, 1]

«La tradición, lábula errante que acogemos,
Entrecortado como el viento en la hojarasca»

Victor Hugo, *la fin de Satan* [El final de Satan], París, 1886, p. 235.

[N 8 a, 2]

Julien Benda cita en *Un regular en el siglo* las palabras de Foustel de Coulanges: «quiere usted revivir una época, olvide lo que sabe de lo que ha pasado después de ella». Ésta es la oculta carta magna de la exposición de la historia de la escuela histórica, y tiene poco poder de convicción que Benda añada: «Fustel nunca dijo que esas costumbres fuesen buenas para comprender el papel que una época desempeña en la historia». [N 8 a, 3]

Plantear si existe algún vínculo común entre la secularización del tiempo en el espacio y la contemplación alegórica. La primera, como resulta patente en el último escrito de Blanqui, está oculta en la «imagen científico-natural del mundo» de la segunda mitad del siglo. (Secularización de la historia en Heidegger.) [N 8 a, 4]

Goethe ve venir la crisis de la formación burguesa. Se enfrenta a ella en el *Wilhelm Meister*. La describe en la correspondencia con Zelter. [N 8 a, 5]

Wilhelm von Humboldt sitúa el centro de gravedad en las lenguas, Marx y Engels en las ciencias naturales. El estudio del lenguaje tiene también funciones económicas: favorece el *commercium* cosmopolita. El de las ciencias naturales, por contra, favorece el proceso de producción. [N 9, 1]

El método científico se caracteriza porque desarrolla nuevos métodos al conducir a nuevos objetos. Es el mismo caso que el de la forma en el arte, caracterizada por desarrollar nuevas formas al conducir a nuevos contenidos. Y es que sólo externamente posee una obra de arte una *sola* forma, y el tratado un *solo* método. [N 9, 2]

Sobre el concepto de «salvación»: el viento del absoluto en las velas del concepto. (El principio del viento es lo cíclico.) Lo relativo es la posición de las velas. [N 9, 3]

¿De qué son salvados los fenómenos? No sólo, y no tanto, del descrédito y del desprecio en que han caído, cuanto de la catástrofe a que los aboca muy frecuentemente la exposición que hace de ellos un determinado tipo de tradición, «honrándolos como herencia». — Quedan salvados mostrando en ellos la discontinuidad. — Hay una tradición que es catástrofe. [N 9, 4]

Constituye lo más propio de la experiencia dialéctica eliminar la apariencia de lo siempre-igual, o incluso de la repetición, en la historia. La verdadera experiencia política está completamente libre de esta apariencia. [N 9, 5]

Para el dialéctico se trata de captar en las velas el viento de la historia universal. Para él, pensar es colocar las velas. Cómo se disponen es importante. Las palabras son sus velas. Lo que hace de ellas concepto es el modo en que se disponen. [N 9, 6]

La imagen dialéctica es relámpago. Como una imagen que relampaguea en el ahora de la cognoscibilidad, así hay que captar firmemente lo que ha sido. La salvación que se lleva a cabo de esta manera — y únicamente de esta manera —, hace que sólo (se) realice en lo que en el instante siguiente está ya perdido sin salvación posible. Sobre esto, el pasaje metafórico de la introducción de Jochmann acerca de la mirada profética, que se inflama ante las cimas del pasado. [N 9, 7]

Ser dialéctico significa captar en las velas el viento de la historia. Las velas son los conceptos. Pero no basta con poseer velas. El arte de saber colocarlas es lo decisivo.

[N 9, 10]

Hay que basar el concepto de progreso en la idea de catástrofe. Que esto «siga sucediendo», es la catástrofe. Ella no es lo inminente en cada caso, sino lo que en cada caso está dado. Así Strindberg *-zen Después de Damasco*²: el infierno no es nada que nos sea inminente, sino esta vida aquí.

[N 9 a, 1]

Es bueno terminar las investigaciones materialistas con una conclusión carente de sentimientos.

[N 9 a, 2]

Es propio de la salvación su sólida acometida, aparentemente brutal.

[N 9 a, 3]

La imagen dialéctica es aquella forma del objet(o) histórico que satisface las exigencias de Goethe para el objeto de análisis: mostrar una síntesis auténtica. Es el fenómeno originario de la historia.

[N 9 a, 4]

El homenaje o la apología procuran encubrir los momentos revolucionarios del curso de la historia. Lo que de verdad les importa es establecer una continuidad. Valoran únicamente aquellos elementos de la obra que han pasado a formar parte de su influjo. Se les escapan aquellos lugares donde la tradición se interrumpe, y con ello sus peñas y acantilados, que ofrecen un asidero a quien quiera ir más allá de ella.

[N 9 a, 5]

El materialismo histórico tiene que abandonar el componente épico de la historia. Arranca violentamente la época de la sólida «continuidad de la historia». Pero también hace estallar la homogeneidad de la época. La carga con ecrasita, esto es, con presente.

[N 9 a, 6]

En toda verdadera obra de arte hay un lugar en el que quien allí se sitúa recibe un frescor como el de la brisa de un amanecer venidero. De aquí resulta que el arte, visto a menudo como refractario a toda relación con el progreso, puede servir a la auténtica determinación de éste. El progreso no está en su elemento en la continuidad del curso del tiempo, sino en sus interferencias: allí donde por primera vez, con la sobriedad del amanecer, se hace sentir algo verdaderamente nuevo.

[N 9 a, 7]

Para el historiador materialista, toda época de la que se ocupa es sólo la antehistoria de aquella en la que está. Y precisamente por eso, para él no hay apariencia de repetición en la historia, porque precisamente los momentos del curso de la historia que más le conciernen pasan a ser, en virtud de su índice «antehistórico», momentos del presente mismo, cambiando en cada caso su carácter propio según su determinación catastrófica o triunfante.

[N 9 a, 8]

El progreso científico –como el histórico– es siempre únicamente el primer paso respectivo, nunca el segundo, tercero, o $n + 1$, suponiendo, a saber, que estos últimos no sólo pertenecen a la práctica científica, sino al corpus mismo de la ciencia. Pero no es éste en verdad el caso, porque toda etapa en el proceso de la dialéctica (igual que en el proceso de la historia misma), aun siempre condicionada por las anteriores, introduce un cambio fundamentalmente nuevo, que exige un tratamiento fundamentalmente nuevo. De modo que el método dialéctico se caracteriza porque desarrolla nuevos métodos al conducir a nuevos objetos. Es el mismo caso que el de la forma en el arte, caracterizada por desarrollar nuevas formas al conducir a nuevos contenidos. Y es que sólo externamente posee una obra de arte una *sola* forma, y el tratado dialéctico un *solo* método.

[N 10, 1]

Definiciones de conceptos históricos fundamentales: la catástrofe: haber desaprovechado la oportunidad; el instante crítico: el *status quo* amenaza permanecer; el progreso: la primera medida revolucionaria.

[N 10, 2]

Hacer saltar del continuo del curso de la historia el objeto de la historia es una exigencia de su estructura monadológica. Ésta sale por primera vez a la luz en el objeto que se ha hecho saltar. Y ciertamente lo hace en la figura de la controversia histórica, que constituye el interior (y por decirlo así las entrañas) del objeto histórico, figura en la que intervienen la totalidad de las fuerzas e intereses históricos a escala renovada. En virtud de su estructura monadológica, el objeto histórico encuentra representada en su interior su propia ante- y posthistoria. (Así, por ejemplo, la antehistoria de Baudelaire, tal como se presenta a la investigación actual, consiste en la alegoría, y su posthistoria en el *Jugendstil*.)

[N 10, 3]

A la base de la controversia con la historiografía convencional y sus «homenajes», hay que poner la polémica contra la empatía (Grillparzer, Fustel de Coulanges).

[N 10, 4]

El sansimoniano Barrauld distingue entre épocas orgánicas y épocas críticas. La difamación del espíritu crítico comienza justo tras la victoria de la burguesía, en la revolución de julio.

[N 10, 5]

El momento destructivo o crítico de la historiografía materialista cobra validez cuando hace estallar la continuidad histórica, operación en la que antes que nada se constituye el objeto histórico. De hecho, desde el curso continuado de la historia no se puede apuntar a un objeto de la misma. Por eso también la historiografía, desde siempre, se ha limitado a entresacar un objeto de este transcurso continuado. Pero lo ha hecho sin fundamento, como último recurso, porque lo primero también fue siempre para ella volver a encajar el objeto en el continuo que se había vuelto a procurar con la empatía. La historiografía materialista no escoge sus objetos a la ligera. No

los entresaca del transcurso, sino que los hace saltar de él. Sus procedimientos son más complejos, sus acontecimientos mucho más esenciales.

[N 10 a, 1]

[Pues] hay que comprender el momento destructivo de la historiografía materialista como reacción a una constelación de peligros que amenazan tanto a lo transmitido por la tradición como al receptor de la misma. A esta constelación de peligros le hace frente la historiografía materialista; ahí está su actualidad, ahí tiene que probar su presencia de espíritu. Una exposición semejante de la historia tiene como meta, en palabras de Engels, «escapar del ámbito del pensamiento».

[N 10 a, 2]

Al pensar pertenece tanto el movimiento como la detención de los pensamientos. Allí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura en el movimiento del pensar. Su lugar no es, por supuesto, un lugar cualquiera. Hay que buscarlo, por decirlo brevemente, allí donde la tensión entre las oposiciones dialécticas es máxima. Por consiguiente, el objeto mismo construido en la exposición materialista de la historia es la imagen dialéctica. Es idéntico al objeto histórico; justifica que se le haga saltar del continuo del curso de la historia.

[N 10 a, 3]

La forma arcaica de la prehistoria, que se invoca en cada época —y precisamente hoy de nuevo la invoca Jung—, es aquella que hace de la apariencia en la historia algo deslumbrante por cuanto la remite a la naturaleza como a su patria. [N 11, 1]

Escribir historia significa dar su fisonomía a las cifras de los años. [N 11, 2]

El acontecer que rodea al historiador, y del que participa, quedará en el fondo de su exposición como un texto escrito con tinta mágica. La historia que presenta al lector constituye, por decirlo así, el conjunto de citas en este texto, y únicamente son estas citas lo que se presenta de una manera legible a todo el mundo. Escribir historia significa por tanto *citar* la historia. Pero en el concepto de citación radica que el correspondiente objeto histórico sea arrancado de su contexto.

[N 11, 3]

En torno a la doctrina elemental del materialismo histórico. 1) Objeto de la historia es aquello en lo que se realiza el conocimiento como su salvación. 2) La historia se descompone en imágenes, no en historias. 3) Allí donde se lleva a cabo un proceso dialéctico, tenemos que habérmolas con una mónada. 4) La exposición materialista de la historia conlleva una crítica immanente al concepto de progreso. 5) El materialismo histórico apoya su proceder en la experiencia, en el sano sentido común, en la presencia de espíritu y en la dialéctica. (Sobre la mónada N 10 a, 3.)

[N 11, 4]

El presente determina en el objeto del pasado dónde se separan su ante- y posthistoria, para captar su núcleo.

[N 11, 5]

Demostrar con el ejemplo que en los escritos del siglo pasado sólo el marxismo puede practicar la gran filología.

[N 11, 6]

«Las primeras regiones que han sido esclarecidas no son las primeras en que ellas [las ciencias] han hecho más progresos.» Turgot, *Œuvres* [Obras], II, París, 1844, pp. 601-602 [*Second discours sur les progrès successifs de l'esprit humain* [*Segundo discurso sobre los sucesivos progresos del espíritu humano*]] (1750). Este pensamiento juega un papel en la literatura posterior, también en Marx.

[N 11, 7]

En el siglo XIX, cuando la burguesía conquistó sus posiciones de poder, el concepto de progreso probablemente perdió muchas de las funciones críticas que lo caracterizaron en un principio. (La doctrina de la selección natural tuvo una importancia decisiva en este proceso; a su sombra se fortaleció la opinión de que el progreso se produce automáticamente. Favoreció además la extensión del concepto de progreso a todos los ámbitos de la actividad humana.) En Turgot, el concepto de progreso tenía aún funciones críticas. Permitía ante todo que los hombres dirigieran su atención a los movimientos regresivos de la historia. Turgot, significativamente, vio garantizado el progreso ante todo en el campo de la investigación matemática.

[N 11 a, 1]

«¡Qué espectáculo presenta la sucesión de opiniones de los hombres! He buscado en ellas el progreso del espíritu humano, y casi no veo otra cosa que la historia de sus errores. ¿Por qué su marcha, tan segura desde las primeras pasos en el estudio de las matemáticas, es en el resto tan vacilante, tan expuesta al extravío?... En esta lenta progresión de opiniones y de errores... creo ver esas primeras hojas, las primeras envolturas que la naturaleza ha dado al tallo naciente de las plantas, que salen antes que ellos de la tierra y se marchitan a continuación con el nacimiento de otras capas externas, hasta que aparezca finalmente ese tallo y se corone de flores y de frutos, imagen de la tardía verdad.» Turgot, *Obras*, II, París, 1844, pp. 600-601 [*Segundo discurso sobre los sucesivos progresos del espíritu humano*].

[N 11 a, 2]

Aún existe un *límite* del progreso en Turgot: «En los últimos tiempos... era preciso volver mediante la perfección al punto en que los primeros hombres habían sido conducidos por un instinto ciego; ¿y quién no sabe que ahí está el supremo esfuerzo de la razón?». Turgot, *loc. cit.*, p. 610. En Marx aún existe este *límite*; más tarde se pierde.

[N 11 a, 3]

Ya en Turgot se puede ver que el concepto de progreso se orienta a la ciencia, mientras que en el arte encuentra su correctivo (en el fondo, el arte tampoco puede considerarse completamente bajo el concepto de regresión: el trabajo de Jochmann tampoco impone del todo este punto de vista). Desde luego, Turgot exime al arte de un modo distinto a como hoy se haría: «El conocimiento de la naturaleza y de la verdad es, como ellas, infinito. Las artes, cuyo objeto es complacerlos, están acotadas como nosotros. El tiempo hace que sin cesar despanen nuevos descubrimientos en las ciencias; pero la poesía, la pintura,

la música, tienen un punto fijo, determinado por el genio de las lenguas, la imitación de la naturaleza, la sensibilidad limitada de nuestros órganos... Los grandes hombres del siglo de Augusto llegaron a él y son todavía nuestros modelos». Turgot, *Obras*, II, París, 1844, pp. 605-606 [Segundo discurso sobre los sucesivos progresos del espíritu humano]. ¡De modo que una renuncia programática a la originalidad en el arte!

[N 12, 1]

«Hay partes en las artes del gusto que han podido perfeccionarse con el tiempo, testimonio de ello, la perspectiva, que depende de la óptica. Pero el color local, la imitación de la naturaleza, la expresión misma de las pasiones, son de todos los tiempos». Turgot, *Obras*, II, París, 1844, p. 658 [Plan du second discours sur l'histoire universelle [Plan del segundo discurso sobre la historia universal]].

[N 12, 2]

Concepción militante de progreso: «El error no es lo que se opone al progreso de la verdad. Son la molice, la torpeza, el espíritu de rutina, todo lo que lleva a la inacción. — Incluso los progresos de las artes más pacíficas en los antiguos pueblos de Grecia, y en sus repúblicas, estaban mezclados con guerras continuas. Estaban como los judíos, construyendo con una mano los muros de Jerusalén y con la otra combatiendo. Los espíritus estaban siempre en actividad, los ánimos siempre excitados, las luces crecían en ellos cada día». Turgot, *Obras*, II, París, 1844 [Pensées et fragments [Pensamientos y fragmentos]], p. 672.

[N 12, 3]

La presencia de espíritu como categoría política alcanza un magnífico reconocimiento en estas palabras de Turgot: «Antes de que hoyamos aprendido que las cosas están en una situación determinada, ellas ya han cambiado muchas veces. De ese modo siempre percibimos los acontecimientos demasiado tarde, y la política necesita siempre prever, por así decir, el presente». Turgot, *Obras*, II, París, 1844 [Pensamientos y fragmentos], p. 673.

[N 12 a, 1]

«El... paisaje completamente transformado del siglo XIX se puede ver hasta hoy día, al menos en sus huellas. Está modelado por el ferrocarril... Dondequiera que se muestran hermanados montaña y túnel, barranco y viaducto, talud y teleférico, río y puente de hierro... allí se encuentra el núcleo de este paisaje histórico... En toda su singularidad, dan fe de que la naturaleza, bajo el triunfo de la civilización técnica, no se hunde en la falta de nombre y de figura, de que la pura construcción del puente o del túnel no fue el único rasgo del paisaje, sino que a su lado vino enseguida el río o la montaña, y no como el vencido ante el vencedor, sino más bien como una potencia amiga... El tren de hierro que atraviesa las puertas amuralladas de la montaña... parece... regresar a su propia patria, donde reside la materia de la que ha sido hecho». Dolf Sternberger, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert* [Panorama, o visiones del siglo XIX], Hamburgo, 1938, pp. 34-35.

[N 12 a, 2]

El concepto de progreso tuvo que dirigirse al instante contra la teoría crítica de la historia, pues ya no se empleaba como escala de medida de determinados cambios históricos, sino que debía medir la distancia entre un origen

y un final legendarios de la historia. En otras palabras: tan pronto como el progreso se convierte en el rasgo característico de todo el curso de la historia, su concepto aparece en un contexto de hipostatización acrítica en lugar de en uno de planteamiento crítico. Este último contexto es reconocible desde la observación histórica concreta porque hace visible la regresión con una nitidez tan grande al menos como la de cualquier progreso. (Así Turgot, Jochmann.)

[N 13, 1]

Lotze como crítico del concepto de progreso: «Frente a la afirmación creída con complacencia de un progreso lineal de la humanidad... una reflexión más cuidadosa se ha visto hace mucho obligada a descubrir que la historia se retuerce más y más en espirales; unos epicicloides se antepusieron a otros; en suma, nunca faltaron melancólicos rodeos para admitir que la impresión global que produce la historia no es la de una elevación pura, sino la de una melancolía predominante. Una observación sin prejuicios empezará siempre asombrándose y quejándose de la gran cantidad de bienes culturales y aspectos genuinamente bellos de la vida... que han desaparecido para no volver jamás». Hermann Lotze, *Microkosmos* [Microcosmos], III, Leipzig, 1864, p. 21.

[N 13, 2]

Lotze como crítico del concepto de progreso: «Resulta inquietante... el pensamiento de que la civilización está repartida entre las sucesivas generaciones, de modo que las últimas gozan del fruto crecido del esfuerzo sin recompensa, y a menudo de la miseria, de las anteriores. Aunque esta idea esté inspirada por nobles sentimientos, supone un entusiasmo irreflexivo tener en poco las pretensiones de cada época y de cada hombre, aparte de que considerar que sólo progresa la humanidad en general supone apartar la vista de todo su infortunio... No puede haber progreso alguno... mientras no se incremente la felicidad y plenitud de las mismas almas que antes padecieron bajo un estado carente de plenitud». Hermann Lotze, *Microkosmos*, III, Leipzig, 1864, p. 23. Si concebir el progreso recurriendo a la totalidad del curso de la historia es propio de una burguesía saturada, en Lotze se anuncian las fuerzas de una burguesía forzada a una posición defensiva. Cfr., por contra, a Hölderlin: «Amo la generación de los siglos venideros».

[N 13, 3]

Unas palabras que dan que pensar: «Una de las peculiaridades más notables de la condición humana es... que junto a tanto egoísmo individual, ningún presente envidie su futuro». Esta falta de envidia indica que la idea que tenemos de la felicidad está profundamente empapada de ese tiempo que es el de nuestra vida. Sólo concebimos la felicidad en el aire que una vez respiramos, entre las personas que vivieron con nosotros. En otras palabras, al concebir la felicidad —esto es lo que nos enseña aquel hecho notable— se agita también la idea de la redención. Esta felicidad está fundada en el mismo desconsuelo y abandono que fueron los nuestros. Nuestra vida, por decirlo de otra manera, es un músculo que posee suficiente fuerza para contraer la totalidad del tiempo histórico. O, aún de otro modo, la concepción

correcta del tiempo histórico descansa por completo y en absoluto sobre la imagen de la redención. (El pasaje está en Lotze, *Microcosmos*, III, Leipzig, 1864, p. 49.)

[N 13 a, 1]

Rechazo de la idea de progreso en la concepción religiosa de la historia: «A pesar de todos sus movimientos, la historia no podría alcanzar una meta que no estuviera a su mismo nivel, y nos veríamos dispensados del esfuerzo de buscar un progreso si en lugar de acontecer a lo largo de su curso, aconteciese a partir de cada uno de sus puntos y hacia lo alto». Hermann Lotze, *Microcosmos*, III, Leipzig, 1864, p. 49.

[N 13 a, 2]

Relación entre la idea del progreso y la de la redención en Lotze: «Porque el sentido del mundo se convertiría en contrasentido, rechazamos la idea de que el trabajo de las generaciones pasadas sólo sirve a las siguientes —y así hasta el infinito—, resultando irremediamente inútil para ellas mismas» (p. 50). Esto no puede ser, «si es que el mundo mismo, junto con todo lo producido en su desarrollo histórico, no ha de aparecer como un incomprendible y vano estruendo... Que, por misterioso que pueda ser el modo, el progreso de la historia también sucede para ella: esta creencia es la que nos permite hablar de la humanidad tal como hablamos» (p. 51). Lotze llama a esto «la idea de una... conservación y restitución» (p. 52).

[N 13 a, 3]

La historia cultural, según Bernheim, procede del positivismo de Comte; la *Historia de Grecia* de Beloch ((vol. I), 1912) es para él un ejemplo típico de influencia comteana. La historiografía positivista «relegó... el Estado y los acontecimientos políticos, viendo por contra en el conjunto del desarrollo intelectual de la sociedad el único contenido de la historia... [la elevación... de la historia cultural al rango del único objeto digno de la investigación histórica]». Ernst Bernheim, *Mittelalterliche Zeitanstaltungen in ihrem Einfluß auf Politik und Geschichtsschreibung* [Las concepciones medievales del tiempo y su influencia sobre la política y la historiografía], Tübingen, 1918, p. 8.

[N 14, 1]

«La categoría lógica del tiempo no domina el verbo tanto como se podría creer.» Por extraño que parezca, la expresión del futuro no parece situarse sobre el mismo plano del espíritu humano que las del pasado y del presente... «El futuro no suele tener expresión propia, o, si la tiene, es una expresión complicada que no es paralela a la del presente o del pasado...» «No hay razón para creer que el indoeuropeo prehistórico haya poseído alguna vez un verdadero futuro.» [Meillet].» Jean-Richard Bloch, *Langage d'utilité, langage poétique* [Lenguaje de utilidad, lenguaje poético] [Encyclopédie française [Enciclopedia francesa], XVI, 16-50, 10].

[N 14, 2]

Con la antinomia entre el concepto de cultura y los ámbitos autónomos del idealismo clásico, Simmel toca un punto muy importante. La distinción respectiva de tres autonomías preservó al idealismo clásico de concebir ese concepto de cultura que ha dado tantas alas a la barbarie. Dice Simmel sobre el ideal cultural: «Lo esencial... es... que suprime el valor propio del

logro estético, científico, moral... e incluso religioso, para emplearlos conjuntamente como elementos o materiales de construcción en el desarrollo de la esencia humana a partir de su estado natural». Georg Simmel, *Philosophie des Geldes* [Filosofía del dinero], Leipzig, 1900, pp. 476-477.

[N 14, 3]

«Jamás ha habido un periodo de la historia en el que la educación propia de la humanidad se extendiese a toda ella, o ya sólo a la totalidad del pueblo que mejor la encarnaba. Siempre se han encontrado todas las escalas y matices de la rudeza moral, la torpeza intelectual y la miseria corporal junto a la finura cultivada de la vida... y al libre gozo de las ventajas del orden burgués.» Hermann Lotze, *Microcosmos*, III, Leipzig, 1864, pp. 23-24.

[N 14 a, 1]

A la opinión de que «ya hay progreso cuando... sobre la amplia base de una incultura permanente, tomada en conjunto, se alza sin cesar cada vez más alto la cultura de una pequeña minoría» responde Lotze con esta pregunta: «¿cómo, partiendo de tales supuestos, se puede hablar de una historia de la humanidad?». Lotze, *Microcosmos*, III, Leipzig, 1864, p. 25.

[N 14 a, 2]

«El modo casi único en que se transmite la cultura de tiempos pasados» conduce, como dice Lotze, «inmediatamente de vuelta a lo contrario de lo que debería ser el objetivo de la labor histórica; me refiero a la formación de un instinto de cultura que se va apoderando de todos los elementos de la civilización, sustrayéndolos de la autoactividad y convirtiéndolos en una posesión muerta.» (P. 28.) En consecuencia: «El progreso de la ciencia no es... inmediatamente un progreso de la humanidad; lo sería si con el aumento del contenido acumulado de verdad, aumentara también la participación de los hombres en él... y la claridad de su perspectiva sobre él». Lotze, *loc. cit.*, p. 29.

[N 14 a, 3]

Lotze sobre la humanidad: «No se puede decir de ella que llegue a ser lo que es con conciencia de su devenir y con el recuerdo de sus estados anteriores». Lotze, *loc. cit.*, p. 31.

[N 14 a, 4]

La concepción que tiene Lotze de la historia podría ser afín a la de Stifter. «El querer sin reglas del individuo está siempre limitado en su éxito por condiciones generales al margen del capricho y fundadas en las leyes de la vida espiritual, en el sólido orden de la naturaleza.» Lotze, *loc. cit.*, p. 34.

[N 14 a, 5]

Comparar con el prólogo de Stifter a *Piedras de colores*: «Tenemos en primer lugar por cosa cierta que un gran efecto se debe siempre a una gran causa, nunca a una pequeña». *Histoire de Jules César* [Historia de Julio César], I, París, 1865, [Napoleón III].

[N 14 a, 6]

Se puede determinar la conciencia histórica revolucionaria utilizando una formulación de Baudelaire para la conciencia temporal de quien se encuentra embriagado por el hachís; habla de una noche en la que fue absorbido

por los efectos del hachís: «Por largo que ella debió de mostrarse... me parecía no obstante que había durado unos pocos segundos, o incluso que no había cogido sitio en la eternidad». (Baudelaire, *Œuvres* [Obras], París, ed. Le Dantec, 1931), I, pp. 298-299.

[N 15, 1]

Los que en cada momento están vivos se miran en el mediodía de la historia. Están obligados a proporcionar un banquete al pasado. El historiador es el heraldo que invita a los difuntos a la mesa.

[N 15, 2]

Para una dietética de la escritura historiográfica. El contemporáneo que llega a conocer con qué cuidado y anticipación se ha preparado la miseria que se abate sobre él —y mostrarle esto debe ser una honda preocupación del historiador— alcanza una alta opinión de sus propias fuerzas. Una historia que le enseña de esta manera, no le entristece, sino que más bien le fortalece. Esa historia no proviene de la tristeza, a diferencia de la que se insinúa en Flaubert cuando confiesa: «Pocos adivinaron cuán triste era preciso haber estado para proponerse resucitar Cartago». La pura curiosidad proviene de la tristeza y la hace más profunda.

[N 15, 3]

Ejemplo de una posición histórico-cultural en el peor sentido. Huizinga habla del respeto (a la) vida del pueblo llano en las pastore(s) de la baja Edad Media. «A ello pertenece también el interés por lo andrajoso que... empieza a surgir. Las miniaturas de calendario subrayan con plena satisfacción las rodillas desolladas del segador en el campo; la pintura, los andrajos de los mendigos... Aquí se inicia el camino que conduce, pasando por los grabados de Rembrandt y los niños harapientos de Murillo, a los tipos callejeros de Steinlen.» J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters* [El otoño de la Edad Media], Múnich, 1928, p. 448. Se trata más bien, naturalmente, de un fenómeno muy específico.

[N 15, 4]

«El pasado ha dejado de sí en los textos literarios imágenes comparables a las que la luz imprime sobre una placa sensible. Sólo el porvenir posee reveladores lo suficientemente activos como para poner de manifiesto perfectamente tales clichés. Muchas páginas de Marivaux o de Rousseau encierran un sentido misterioso, que los primeros lectores no podían descifrar plenamente.» André Monglond, *Le préromantisme français* [El prerromanticismo francés], I, *Le héros préromantique* [El héroe prerromántico], Grenoble, 1930, p. XII.

[N 15 a, 1]

Una visión delatora del progreso en Hugo: *París incendiado* [El año terrible]:

«¡Adelante! ¡Sacrificadlo todo! ¡Adelante! El granero del pan!
¡Adelante! La Biblioteca, arco en donde se alza el alba,
Insondable A B C del Ideal, donde sueña,
Acodado, el progreso, ese lector eterno...».

[N 15 a, 2]

Sobre el estilo al que hay que aspirar: «Mediante las palabras familiares es como el estilo muere y penetra en el lector. Mediante ellas es como los grandes

pensamientos circulan y son considerados de buena ley, como el oro y la plata marcados con una impronta conocida. Inspiran confianza a quien se sirve de ellas para hacer más sensibles sus pensamientos; puesto que en semejante empleo de la lengua común se reconoce a un hombre que conoce la vida y las cosas, y que se mantiene cerca de ellas. Además, esas palabras vuelven franco el estilo. Anuncian que el autor desde hace mucho tiempo se ha alimentado del pensamiento o del sentimiento expresados, que se los ha apropiado y los ha convertido en habituales, que las expresiones más comunes le bastan para expresar ideas que han llegado a ser vulgares en él gracias a una larga concepción. Finalmente, lo dicho así parece más verdadero; porque nada es tan claro, entre las palabras, como las llamadas familiares, y la claridad es hasta tal punto uno de los caracteres de la verdad que a menudo se la toma por ella. Nada más sutil que aconsejar claridad para al menos aparentar verdad. El consejo de escribir llanamente, cargado casi siempre de rencor, posee(,) dado así, la máxima autoridad. J. Joubert, *Œuvres* [Obras], II, París, 1883, p. 293, «du style» [«Del estilo»], XCIX.

[N 15 a, 3]

Una estilística digna de mención sería la de quien pudiera desarrollar la dialéctica de las prescripciones de Joubert. Así, Joubert aconseja emplear términos familiares, pero advierte contra la lengua particular que («)no expresa más que cosas relativas a nuestras costumbres de hoy(» [«Del estilo», LXVII, (loc. cit., p. 286)].

[N 16, 1]

«Todas las bonitas palabras son susceptibles de más de una significación. Cuando una bella palabra presenta un sentido más bonito que el del autor, hay que adoptarla.» J. Joubert, *Obras*, II, París, 1883, p. 293 [«Del estilo», XVII].

[N 16, 2]

En relación con la economía política, Marx caracteriza admirablemente «el componente en ella que es mera reproducción de la apariencia, tomada en tanto representación de la misma», como su «componente vulgar». Cit. Korsch, *Karl Marx*, II, ms., (manuscrito), p. 22. También hay que denunciar este componente vulgar en las demás ciencias.

[N 16, 3]

Concepto de naturaleza en Marx: «Si en Hegel... "la naturaleza física interviene igualmente en la historia mundial", Marx por su parte concibe desde el principio la naturaleza según categorías sociales. La naturaleza física no interviene en la historia mundial directamente, sino de modo indirecto, como un proceso paulatino de producción material que desde su origen no se da sólo entre el hombre y la naturaleza, sino a la par entre el hombre y el hombre. O bien, para que comprendan también los filósofos: en lugar de la pura naturaleza (*natura naturans* económica), que antecede a toda actividad humana, en la ciencia estrictamente social de Marx aparece siempre la naturaleza como producción material (*natura naturata* económica), como "materia" social, mediada y moldeada por la actividad humana social, y con ello al mismo tiempo mudable y modelable en el presente y en el futuro». Korsch, *loc. cit.*, III, p. 3.

[N 16, 4]

Korsch presenta la siguiente reformulación del ritmo triádico hegeliano, hecha por Marx: «La "contradicción" hegeliana se sustituye por la lucha de las clases sociales, la "negación"

dialéctica por el proletariado, y la "síntesis" dialéctica por la revolución proletaria». Korsch, *loc. cit.*, III, p. 45. [N 16, 5]

Delimitación de la concepción materialista de la historia en Korsch: «Con las transformaciones de la forma de producción material, se transforma también el sistema de mediaciones que existe entre la base material y su superestructura político-jurídica, junto con las formas sociales de conciencia que le corresponden. De ahí que las afirmaciones generales de la teoría social materialista sobre interrelaciones tales como *economía y política* o *economía e ideología*, y conceptos generales como *clases y lucha de clases*... posean también distintos significados para las distintas épocas, y serán válidas, en la forma concreta en que han sido formuladas por Marx, para la presente sociedad burguesa, pero en sentido estricto sólo para ésta... Sólo para la presente sociedad burguesa, en la que las fuerzas de la *economía* y de la *política* están formal y completamente separadas entre sí, y los trabajadores, como ciudadanos, son libres e iguales en derechos, tiene la demostración científica de su persistente esclavitud de hecho en el terreno económico, el carácter de un descubrimiento teórico». Korsch, *loc. cit.*, III, pp. 21-22. [N 16 a, 1]

Korsch realiza «la constatación, aparentemente paradójica pero acertada en relación con la forma última y más madura de la ciencia marxiana, de que en la teoría social materialista de Marx el conjunto de las relaciones sociales, que los sociólogos burgueses tratan como un ámbito autónomo... se investiga ya, según su contenido objetivo, por la ciencia histórica y social de la economía. *La ciencia social materialista de Marx no es por tanto sociología, sino economía*». Korsch, *loc. cit.*, III, p. 103. [N 16 a, 2]

Una cita de Marx sobre la variabilidad de la naturaleza (en Korsch, *loc. cit.*, III, p. 9): «Incluso la multiplicidad natural de las especies, por ejemplo las diferencias raciales, etc... pueden y deben dejarse históricamente de lado». [N 16 a, 3]

Doctrina de la superestructura en Korsch: «Para determinar las conexiones que vinculan la "base" económica y la "superestructura" jurídico-política, junto con sus formas "correspondientes" de conciencia... no es suficiente a este nivel general con una determinación filosófica de la causalidad "dialéctica", ni con la "causalidad" científica basada en "interacciones". La ciencia natural del siglo xx ha aprendido que las relaciones "causales" que intenta constatar el investigador en un campo determinado, no se pueden definir en absoluto según un concepto general de causalidad o de ley causal, sino que se han de determinar "específicamente" para cada campo científico». [Cfr. Philipp Frank, *Das Kausalgesetz und seine Grenzen* [La ley de la causalidad y sus límites], Viena, 1932]... Lo más importante... de los logros de Marx y Engels no consiste en las formulaciones teóricas del nuevo principio, sino en su aplicación específica a una serie de cuestiones que son cruciales en la práctica, y en parte teóricamente muy complejas. [* Entre las que figuran, p. ej., las cuestiones planteadas al final de la "Introducción" de 1857, pp. 779 ss., sobre el "desigual desarrollo" de los distintos ámbitos de la vida social: desigual desarrollo de la producción material y la artística (y de las distintas artes entre sí), de la educación en Estados Unidos y en Europa, de las relaciones de producción como relaciones jurídicas, etc.] Determinar científicamente con precisión estas relaciones constituye aún hoy una tarea del futuro... tarea cuyo punto central no ha de estar nuevamente en la formulación teórica, sino en la aplicación y prueba

continuada de los principios implícitamente contenidos en la obra de Marx. Ante todo, no hay que aferrarse con demasiado fanatismo a aquellas formulaciones, de intención a menudo solamente ilustrativa, con las que Marx describió las relaciones específicas en este terreno como una relación entre "base" y "superestructura", como "correspondencias", etc... En todos estos casos, los conceptos de Marx —como han comprendido claramente, de entre los últimos marxistas, Sorel y Lenin— no pretenden constituirse en nuevos dogmas, en condiciones establecidas *a priori* que tuviera que respetar en un orden determinado una investigación que se quiere materialista, sino como una guía, en nada dogmática, de la investigación y de la acción». Korsch, *Karl Marx*, III, ms., pp. 93-96. [N 17]

Concepción materialista de la historia y filosofía materialista: «Los epígonos de Marx han tomado las formulaciones de la concepción materialista de la historia —que Marx y Engels... emplearon sólo para la investigación de la sociedad burguesa, y que trasladaron a otras épocas históricas sólo después de ampliarlas adecuadamente—, para separarlas de su campo concreto de aplicación o de cualquier otro, y hacer del llamado "materialismo histórico" una... sociología general. Esta simplificación de la teoría social materialista estaba a un paso de concebir, como hoy o precisamente hoy de nuevo se estima necesario, que la ciencia económica y social de Marx hay que cimentarla no sólo en una filosofía social general, sino incluso en una cosmovisión materialista general, que abarque tanto la naturaleza como la sociedad. Se trataría, hablando con Marx, de retrotraer de nuevo las formas científicas en que ha venido desarrollándose el contenido... efectivo del materialismo del siglo xviii, a las "variedades filosóficas de los materialistas sobre la materia". La ciencia social materialista no necesita de semejante fundamentación. Este importante avance... de Marx también fue ignorado más tarde por los... intérpretes "ortodoxos" de Marx... Con ello, han inscrito su propio conservadurismo en la teoría de Marx, que pasó conscientemente de ser filosofía a ser ciencia. De una forma casi grotesca es como aparece el destino histórico de la ortodoxia marxista que, al rechazar los ataques revisionistas, acaba por encontrarse en el lugar del contrario. Así Mejánov, su representante más destacado, en su frenética búsqueda de la "filosofía" que está a la base del marxismo, acaba por presentarlo como "un espinosismo libre (gracias a Feuerbach) de su componente teológico"». Korsch, *loc. cit.*, III, pp. 29-31. [N 17 a]

Korsch cita el *Noëum Organum* de Bacon: «*Recte enim veritas temporis filia dicitur non auctoritas*» ("Pues bien se dice que la verdad es hija del tiempo, no la autoridad.") Fundó sobre esta autoridad de todas las autoridades, sobre el tiempo, la superioridad de la nueva ciencia experimental burguesa frente a la ciencia dogmática de la Edad Media. Korsch, *loc. cit.*, I, p. 72. [N 18, 1]

«Para su empleo *positivo*, Marx sustituye aquel postulado excesivo de Hegel, según el cual la verdad tiene que ser concreta, por el principio racional de la *especificación*... El verdadero interés... se centra en los rasgos específicos por los que cada sociedad histórica concreta se diferencia de los rasgos generales de toda sociedad, y donde por tanto radica su desarrollo... De ahí que una ciencia social estricta... no pueda construirse en sus conceptos generales abstrayendo o constatando simplemente características más o menos arbitrariamente escogidas de la sociedad burguesa en su forma históricamente dada. Sólo puede alcanzar el conocimiento de lo general que encierra esta forma concreta de sociedad inves-

sigiendo detalladamente la totalidad de las condiciones históricas de las que ha surgido tanto a partir de otro estado social, como a partir de las transformaciones que ha efectuado en ellas bajo determinadas condiciones exactamente especificadas... En la ciencia social, por tanto, las únicas leyes auténticas son las leyes de desarrollo» Korsch, *loc. cit.*, pp. 49-52.

[N 18, 2]

El auténtico concepto de historia universal es mesiánico. Tal como se entiende hoy, la historia universal es cosa de oscurantistas.

[N 18, 3]

El ahora de la cognoscibilidad es el instante del despertar. (Jung quiere mantener a los sueños alejados del despertar.)

[N 18, 4]

Sainte-Beuve se declara, en su caracterización de Leopardi, «persuadido... de que lo crítico sólo adquiere todo su valor y su originalidad cuando se aplica a temas de los que se poseen de primera mano el fondo, los aledaños y todas las circunstancias». C.-A. Sainte-Beuve, *Portraits contemporains* [Retratos contemporáneos], IV, París, 1882, p. 365. Frente a esto hay que destacar el valor que puede tener la falta de ciertas condiciones que aquí se exigen. Carecer de sentido para los más finos matices del texto puede llevar al observador a perseguir tanto más atentamente los menores detalles de las relaciones sociales que subyacen a la obra de arte. La insensibilidad a matizaciones muy delicadas, al fijar con mayor claridad el perfil de la composición, puede incluso proporcionar a quien de esto adolece una cierta superioridad frente a otros críticos, pues el sentido para los matices no va siempre unido al don del análisis.

[N 18 a, 1]

Expresiones críticas sobre el progreso técnico se encuentran desde muy antiguo. El autor del tratado *Del arte* (¿Hipócrates?): «Pienso que el deseo... de la inteligencia consiste en que alguien descubra una de las cosas que están ignoradas aún, si es mejor haberlas descubiertas que no haberlas hecho». Leonardo da Vinci: «Cómo y por qué no escribo mi manera de ir bajo el agua tanto tiempo como puedo permanecer sin comer; si no lo publico ni lo divulgo es a causa de la maldad de los hombres que se servirán de ello para asesinar en el fondo de los mares, abriendo los navíos y sumergiéndolos con su equipaje». Bacon: «En... *La Nueva Atlántida*... le confío a una comisión especialmente escogida el cuidado de decidir cuáles de entre las nuevas invenciones serán publicadas y cuáles serán conservadas en secreto». Pierre-Maxime Schuhl, *Machinisme et philosophie* [Maquinismo y filosofía], París, 1938, pp. 7 y 35. - «Los bombarderos nos recuerdan lo que Leonardo esperaba del hombre al volar, que debía elevarse "para buscar nieve a la cima de los montes y regresar para ahuyentar, sobre los adoquines de la ciudad vibrantes de calor, el verano"», *loc. cit.*, p. 95.

[N 18 a, 2]

Puede ser que la continuidad de la tradición sea una apariencia. Pero entonces, precisamente, la persistencia de esta apariencia de persistencia funda en ella la continuidad.

[N 19, 1]

Proust a propósito de una cita (de una carta de Balzac a M. de Fourgues) que probablemente tomó de Montesquieu, en carta a este último. (El pasaje podría tener una falta de

ortografía o una errata de impresión que va contra el sentido.) «Hace ya quince días que la había» [sc. la cita] «suprimido de mis pruebas... Mi libro será demasiado poco leído para que haya corrido el riesgo de deslucir la cita de usted. Por eso no la he retirado tanto por usted como por la propia frase. Pienso, en efecto, que existe para todas las frases bellas un derecho imprescriptible que las hace inalienables a cualquier adquiridor, distinto de aquel que ellas esperaban gracias a una destinación que le pertenece a su destino.» *Correspondance générale de Marcel Proust* [Correspondencia general de Marcel Proust], I, *lettres à Robert de Montesquieu* [Cartas a Robert Montesquieu], París, 1930, pp. 73-74.

[N 19, 2]

Lo patológico en la concepción de la «cultura» aparece del modo más destacado en el efecto que ejerce sobre Rafael, el héroe de *Piel de zapa*, el inmenso sótano del gran almacén de antigüedades: «El desconocido comparó en primer lugar... tres salas saciadas de civilización, de cultos, de divinidades, de obras maestras, de realzas, de desenfrenos, de razón y de locura, con un espejo lleno de facetas de las cuales cada una de ellas representaba un mundo... La visión de tantas existencias nacionales o individuales, atestadas de esos testimonios humanos, acabó por embotar los sentidos del joven... Este océano de muebles, de invenciones, de modas, de obras, de ruinas, componían para él un poema sin final... Él se agarraba a todas las alegrías, aprehendía todos los dolores; se adueñaba de todas las fórmulas de existencia desparrramando... generosamente su vida y sus sentimientos sobre los simulacros de esta naturaleza plástica y vacía... Se ahogaba bajo los restos de cincuenta siglos evaporados, estaba enfermo de todos esos pensamientos humanos, asesinado por el lujo y las artes... Semblante en sus caprichos a la química moderna que resume la creación en un gas, ¿no compone el alma terribles venenos mediante la rápida concentración de sus goces... o de sus ideas? ¿No perecen muchos hombres bajo la fulminación de algún ácido moral súbitamente esparcido en su interior?». Balzac, *La peau de chagrin* [La piel de zapa], París, ed. Flammarion, pp. 19, 21-22, 24.

[N 19, 3]

Algunas tesis de Focillon tienen la apariencia a su favor. La teoría materialista del arte está interesada, desde luego, en destruir esta apariencia: «El estado de la vida de las formas no se confunde con pleno derecho con el estado de la vida social. El tiempo que entraña la obra de arte no la define ni en su principio ni en la particularidad de su forma» (p. 93). «La acción combinada de la monarquía capeta, del episcopado y de la gente de las ciudades en el desarrollo de las catedrales góticas demuestra la decisiva influencia que pudo ejercer el concurso de las fuerzas sociales. Pero esta acción tan potente no es apta para resolver un problema de estática, para combinar una relación de valores. El albañil que armó dos nervios de piedra cruzados en ángulo recto debajo del campanario de Bayeux..., el autor del coro de Saint-Denis fueron trabajadores que calculaban sobre cosas sólidas, y no historiadores intérpretes del tiempo. [11] El más atento estudio del medio más homogéneo, el más estrechamente ceñido conjunto de circunstancias no nos dan el diseño de las torres de laon.» (P. 89.) Habría que enlazar con esta reflexión para mostrar en primer lugar la diferencia entre la teoría de la influencia del medio y la teoría de las fuerzas productivas y, en segundo lugar, la diferencia entre una «construcción a posteriori» de las obras, y su

interpretación histórica. (Henri Focillon, *Vie des formes* [*La vida de las formas*], París, 1934.)

[N 19 a, 1]

Focillon sobre la técnica: «Ella era para nosotros algo así como el observatorio a partir del cual la vista y el estudio podían abarcar en la misma perspectiva el mayor número de objetos y su mayor diversidad. Sucede que ella es susceptible de muchas acepciones, se la puede considerar como una fuerza viviente, o bien como una mecánica, o incluso como un puro recreo. No era para nosotros ni el automatismo del "oficio" ni... las recetas de una "cocina", sino una poesía llena de acción y... el medio de las metamorfosis. Nos pareció siempre que... la observación de los fenómenos de orden técnico no sólo nos garantizaba cierta objetividad controlable, sino que incluso nos llevaba al corazón de los problemas, planteándolos para nosotros en los mismos términos y bajo el mismo ángulo que para el artista». El pasaje subrayado por el autor contiene el error fundamental. Henri Focillon, *La vida de las formas*, París, 1934, pp. 53-54.

[N 19 a, 2]

La «actividad de un estilo en vías de definirse... es generalmente presentada como una "evolución", tomado este término en su acepción más general y más vaga. Cuando esta noción era controlada... con cuidado por las ciencias biológicas, la arqueología la recuperaba... como un procedimiento de clasificación. He demostrado por otra parte lo que ella [la evolución] tenía de peligroso por su carácter falsamente armónico, por su recorrido unilineal, por el empleo en casos dudosos... del expediente de las "transiciones", por la incapacidad de hacer sitio a la energía revolucionaria de los inventores». Henri Focillon, *La vida de las formas*, París, 1934, pp. 11-12.

[N 21]

O

[PROSTITUCIÓN, JUEGO]

«El amor es un ave de pasaje.»

Nouveaux tableaux de Paris ou observations sur les mœurs et usages des Parisiens au commencement du XIX^e siècle [Nuevos cuadros de París u observación acerca de los usos y costumbres de los parisinos a comienzos del siglo XIX], I, París, 1828, p. 37.

«... en un pasaje,

Las mujeres están como en su tocador.»

Brazier, Gabriel y Dumesnil, *Les passages et les rues, ou la guerre déclarée* [Los pasajes y las calles, o la guerra declarada], París, 1827, p. 30.

¿No está acostumbrado por sus constantes vagabundeos a dar por doquier otro sentido a la imagen de la ciudad? ¿No transforma el pasaje en un casino, en una sala de juego, donde apuesta las fichas rojas, azules y amarillas de los sentimientos a las mujeres, a un rostro que aparece (responderá a su mirada?), a una boca muda (¿hablará?)? Lo que sobre el tapete verde, desde cada número, mira al jugador —la suerte—, le guiña aquí el ojo desde todos los cuerpos femeninos como la quimera de la sexualidad: como su tipo. Que no es otro que el número, la cifra, como nombre por el que justo en este instante quiere ser llamada la suerte, para saltar inmediatamente después a otra cifra. El tipo: es la casilla de la apuesta multiplicada por treinta y seis, en la que se clava sin su intervención la vista del voluptuoso, como la bola de marfil en el compartimento rojo o negro. Sale del Palais Royal con los bolsillos exultantes, llama a

una prostituta y celebra otra vez en sus brazos ese acto con el número en el que el dinero y la prosperidad, liberados de todo peso terrestre, le llegaron del destino como la réplica de un abrazo plenamente logrado. Pues en el burdel y en la sala de juego se trata del mismo gozo pecaminoso: poner el destino en el placer. Sólo los idealistas ingenuos pueden soñar que el placer de los sentidos, sea cual sea, es capaz de determinar el concepto teológico de pecado. En el fondo de la verdadera lascivia no hay, precisamente, sino esta sustracción del placer al curso de la vida con Dios, cuya vinculación con ella habita en el nombre. El nombre mismo es el grito del placer desnudo. Sobrio, sin destino en sí, el nombre no conoce otro rival que el destino, que en la prostitución ocupa su lugar y en la superstición adquiere sus armas. De ahí la superstición en el jugador y en la prostituta, superstición que establece las figuras del destino, que colma toda diversión galante con la indiscreción y la cívica del destino, humillando ante su trono incluso al placer. [O 1, 1]

«Al evocar mis recuerdos del Salon des Étrangers, tal como era en el segundo decenio de nuestro siglo, veo ante mí los rasgos noblemente modelados y la figura caballeresca del conde húngaro Hunyady, el jugador más grande de aquel tiempo, que por entonces tenía en vilo a toda la sociedad... La suerte de Hunyady fue durante mucho tiempo asombrosa: no había banco que pudiera resistir sus ataques, y sus ganancias podían ascender a centos de dos millones de francos. Su comportamiento era notoriamente sereno y máximamente distinguido; al parecer, se sentaba con completa indiferencia, la mano derecha al pecho, bajo el chaleco, mientras que miles de francos dependían de una carta o de un dado. Su ayuda de cámara confesó entretanto a un amigo indiscreto que los nervios de su señor no eran tan templados como quería hacer creer a la gente, sino que por la mañana el conde mostraba en el pecho las marcas sangrientas de sus uñas, que se clavaba lleno de ansiedad cuando el juego tomaba un giro peligroso.» Captain Gronow, *Aus der großen Welt [Escenas del gran mundo]*, Stuttgart, 1908, p. 59. [O 1, 2]

Para ver cómo jugaba Blücher en París, consultar el libro de Gronow (*Escenas del gran mundo*, loc. cit., pp. 54-56). Cuando perdió, obligó al Banco de Francia a extenderle 100.000 francos como capital de juego, viéndose obligado a abandonar París cuando se conoció el escándalo. Blücher no dejaba el garito del n.º 113 en el Palais Royal y gastó seis millones durante su estancia; todos sus bienes estaban empeñados cuando abandonó París. Con la ocupación, París ingresó más de lo que pagó como indemnización de guerra. [O 1, 3]

Sólo en comparación con el Antiguo Régimen puede decirse que, en el siglo XIX, el burgués juega. [O 1, 4]

La siguiente historia enseña muy convincentemente, sin embargo, cómo la falta de moralidad pública, en oposición frontal a la privada, tiene en sí misma, por su cinismo liberador, su propio correctivo. La cuenta Carl Benedict Hase, que estuvo en Francia como un preceptor pobre, y escribió cartas a su familia desde los lugares de su emigración y desde París: «Cuando pasaba por el Pont-Neuf, me asaltó una prostituta muy maquillada, con un fino vestido de muselina subido hasta las rodillas, que dejaba ver claramente el pantalón de

seda roja cubriéndole los muslos y el vientre. Toma, toma amigo mío, eres joven, eres extranjero, te haré falta, dijo, tomándome la mano para pasarme un papequito, perdiéndose a continuación entre el bullicio. Yo creí que era una dirección, miré el papel y ¿qué es lo que leí? El anuncio de un médico que se ofrece a curar en poco tiempo toda clase de enfermedades. Es curioso que esas muchachas, culpables de todas las enfermedades, le den luego a uno el remedio para curarse». Carl Benedict Hase, *Briefe von der Wanderung und aus Paris [Cartas de la emigración y de París]*, Leipzig, 1894, pp. 48-49. [O 1, 5]

«En cuanto a la virtud de las mujeres, sólo tengo una respuesta que dar a los que me pidieran noticias; ella se parece mucho a los telones de los teatros, porque sus faldas se levantan cada tarde más bien tres veces que una.» Conde Horacio de Viel-Castel, *Mémoires sur le règne de Napoléon III [Memorias acerca del reinado de Napoleón III]*, II, París, 1883, p. 188. [O 1 a, 1]

«Golondrinas-mujer que forman la ventana.» Levic-Torca, *Paris-Nocur [Paris juerguista]*, París, 1910, p. 142. Las ventanas en el piso superior de los pasajes forman el triforio donde anidan ángeles que llaman «golondrinas». [O 1 a, 2]

Sobre el «olor a cerrado» (Veuillot, «París huele a cerrado») de la moda: la «luz glauca» bajo las enaguas de que habla Aragon. El corsé como pasaje del tronco. El incommensurable contraste con este mundo de aire libre de hoy. Lo que hoy es usual en las prostitutas baratas —no desnudarse— pudo haber sido entonces algo distinguido. Les deleitaba lo orremongado en la mujer. Hessel cree que aquí está el origen del erotismo de Wedekind, la pasión por el aire libre fue para él un bluff. ¿Y antes? ■ Moda ■ [O 1 a, 3]

Sobre la función dialéctica del dinero en la prostitución. Compra el placer y se convierte a la vez en expresión de la vergüenza. «Sabía», dice Casanova de una alcahueta, «que no tendría el coraje de irme sin darle algo». Este llamativo giro delata que conocía el mecanismo más oculto de la prostitución. Ninguna muchacha se decidiría a hacerse prostituta de contar únicamente con la retribución acordada con sus clientes. El agradecimiento de estos, que quizá aumentara sus ingresos en un dos por ciento, tampoco le parecería suficiente ingreso. ¿Cómo se arregla entonces su conocimiento inconsciente de los hombres para calcularlo? Esto no se entiende mientras se vea en el dinero un simple medio de pago o un regalo. Ciertamente, el amor de la prostituta se compra. Pero no la vergüenza de su cliente. Esa vergüenza busca un escondite para ese cuarto de hora, y encuentra el más genial: el dinero. Hay tantos matices del pago como matices del juego amoroso, lentos o rápidos, sigilosos o brutales. ¿Qué significa eso? La herida, roja de vergüenza, en el cuerpo de la sociedad, segrega dinero y cura. Se cubre de una cicatriz metálica. Dejemos a Roué el bajo placer de creer que no tiene vergüenza. Casanova lo sabía mejor: la sinvergüenzonería arroja la primera moneda a la mesa, la vergüenza añade cien más para taparla. [O 1 a, 4]

«La danza en la que... se exhibe la vulgaridad con descaro incomparable, es la tradicional *quadrille* francesa. Si quienes bailan hieren profundamente con sus pantomimas todo sen-

timiento delicado, pero no van tan lejos como para temer que los agentes de policía allí presentes los expulsan de la sala, entonces se trata de una variante llamada *quincars*. Se, por contra, la danza echa por los suelos todo sentido moral, si al final los *sergeants de ville* se creen obligados, después de dudar un buen rato, a llamar a la decencia a los que se bailan con las palabras habituales: «Bailad más decentemente o iréis a la cárcel», entonces se trata de una variante mucho más subida o más bien «mucho más abyecta» llamada *chabou*. /... La rudeza animal... ha creado una orden policial... los caballeros no han de ir enmascarados ni disfrazados a tales bailes. En parte para evitar caer aún más en la tentación debido a su anonimato, pero sobre todo para que si un bailarín muestra al danzar el *non plus ultra* de la degradación, motivando su expulsión por los *sergeants de ville*, sea reconocido y no pueda volver a aparecer en el salón.» Ferdinand von Gall, *Paris und seine Salons* [París y sus salones], I, Oldenburg, 1844, pp. 209 y 213-214. [O 1 a, 5]

Comparación de los campos de acción erótica de hoy con los de mediados del siglo pasado: el juego social del erotismo se centra en torno a la pregunta: ¿hasta dónde puede llegar hoy una mujer decente sin echarse a perder? Las alegrías del adulterio, sin exponer sus circunstancias, es un tema predilecto de los dramaturgos. El terreno en el que se lleva a cabo el duelo entre el amor y la sociedad es por tanto el terreno del amor «libre» en un sentido muy amplio. Sin embargo, esto es completamente distinto en los años cuarenta, cincuenta y sesenta del siglo anterior. No hay nada más indicativo de ello que lo que nos dice Ferdinand von Gall de las «pensiones» en su libro *Paris y sus salones* (Oldenburg, (I), 1844/1845 (pp. 225-231)). Allí averiguamos que en innumerables de estas pensiones lo normal era que para la cena, en la que también podían tomar parte, previo aviso, los forasteros, se encontraran *cocottes* con la misión de aparentar ser chicas de buena familia. Y en efecto, no estaban dispuestas a dejar caer tan rápidamente la máscara, sino que más bien se rodeaban de un interminable envoltorio de decencia y familiaridad que sólo podía desprenderse mediante un largo juego de intriga, que acababa por elevar su precio. Naturalmente, en estas relaciones se expresa más el fanatismo de la época por las máscaras, que la gazmoñería. [O 2, 1]

Más sobre el fanatismo por las máscaras: «Se sabe por la estadística de la prostitución que la prostituta perdida busca un motivo de orgullo en que la naturaleza le honre aún con la maternidad, deseo que no contradice el hecho de que no admita de buena gana las molestias y la deformidad de este honor. Por eso emprende a menudo el camino medio de aparentar el embarazo; se pone de dos meses, de tres meses, sin pasar, claro, de ahí». F. Th. Vischer, *Mode und Cynismus* [Moda y cinismo], Stuttgart, 1879, p. 7. ■ Moda ■ [O 2, 2]

En la prostitución se expresa el lado revolucionario de la técnica (su lado creador, aunque desde luego también su lado descubridor, que es el simbólico). «¡Como si las leyes de la Naturaleza, a las que el amor está sometido, no fueran más tiránicas y más odiosas que las de la sociedad! El sentido metafísico del sadismo es la esperanza de que la rebeldía del hombre tomará tal intensidad que requerirá a la naturaleza el cambio de sus leyes – que, al no querer las mujeres tolerar las pruebas del embarazo, ni los riesgos ni los dolores del parto, la naturaleza

se verá coaccionada a inventar otra cosa para que el hombre se perpetúe sobre la tierra.» Emmanuel Berl, *Premier Pamphlet* [Primer Panfleto] (Europe, n.º 75, pp. 405-406). En efecto: la revuelta sexual contra el amor no surge solamente de una voluntad fanática y obsesiva de placer, sino que también intenta conseguir que la naturaleza sea dócil y se adapte a esta voluntad. Los rasgos de que aquí se trata (*sic*) aparecen con más claridad todavía cuando consideramos la prostitución (sobre todo en la forma clínica en que se practicó a fines de siglo en los pasajes parisinos) no tanto como oposición al amor, sino como su decadencia. Entonces es cuando el aspecto revolucionario de esta decadencia se adapta como por sí mismo a la (?) de los pasajes. [O 2, 3]

Fauna femenina de los pasajes: prostitutas, *grisettes*, viejas vendedoras brujeriles, buhoneras, guanteras, damiselas –este último era el nombre que por 1830 se daba a los pirómanos vestidos de mujer–. [O 2, 4]

Hacia 1830: «El Palais Royal está bastante a la moda todavía para que el alquiler de sillas le reporte 32.000 francos a Luis Felipe y la contrata de los juegos cinco millones y medio al Tesoro... Las casas de juego del Palais Royal rivalizan con el Círculo de Extranjeros, calle Grange-Batelière, y con Frascati, calle de Richelieu». Dubech-D'Espezel, *Historie de Paris* [Historia de París], París, 1926, p. 365. [O 2, 5]

Ritos de paso: así se llaman en el folclore las ceremonias asociadas a la muerte, al nacimiento, a la boda, a la madurez, etc. En la vida moderna, estas transiciones cada vez se viven menos y resultan más irreconocibles. Nos hemos vuelto muy pobres en experiencias de umbral. Conciliar el sueño es quizá la única que nos ha quedado. (Pero, con ello, también el despertar.) Finalmente, al igual que las figuras cambiantes de los sueños fluctúan sobre umbrales, también lo hace el sube y baja del entretenimiento y del intercambio sexual del amor. «¿Cómo le gusta al hombre», dice Aragon, «encaminarse a las puertas de la imaginación». [Paysan de Paris [Campesino de París], París, 1926], p. 74.) No es sólo en los umbrales de estas puertas fantásticas, sino en los umbrales en general, donde amantes y amigos gustan de recuperar fuerzas. Las prostitutas, sin embargo, aman los umbrales de estas puertas oníricas. – Hay que distinguir con toda claridad el umbral del límite. El umbral es una zona. El término «umbral» implica cambio, transición, mareas, y la etimología no ha de pasar por alto estos significados. Por otra parte, es necesario indagar el contexto directamente arquitectónico y ceremonial que ha dado a esta palabra su significado. ■ Arquitectura onírica ■ [O 2 a, 1]

Bajo el peristilo noreste del Palais Royal, estaba el Café de los Ciegos. Allí, una media docena de ciegos del hospicio de los Quince-Vingts ejecutaban incesantemente una música más o menos ensordecedora desde las seis de la tarde a la uno de la mañana; – porque esos establecimientos subterráneos sólo estaban abiertos al público desde el crepúsculo al alba. Era lugar de cita predilecto de los lais y de los Phrynés potentados, impuras sirenas que tenían por lo menos el mérito de dar el movimiento, la vida, a este inmenso bazar de placeres, triste, sombrío,

actualmente mudo como los lupaneros de Herculano.» *Histoire des Cafés de Paris extraite des mémoires d'un viveur* [Historia de los Cafés de París extraída de las memorias de un vividor], París, p. 7.

[O 2 a, 2]

«El 31 de diciembre de 1836, a medianoche, se cerraron por orden de la autoridad todas las casas de juego. En Frascati, hubo una pequeña revuelta. Fue el golpe mortal para el Palais Royal, ya destronada desde 1830 por el boulevard.» Dubouché-D'Espezel, *Historia de París*, París, 1920, p. 389.

[O 2 a, 3]

«Talma, Talleyrand, Rossini, Balzac», citados como jugadores en Édouard Gourdou, *Les faucheurs de nuit* [Los segadores de noche], París, 1860, p. 14.

[O 2 a, 4]

«Mantengo que la pasión del juego es la más noble de todas las pasiones, porque las comprende a todas. Una sucesión de golpes felices me da más alegrías que las que pueda tener en muchos años el hombre que no juega. Disfruto a través del espíritu, con la mejor manera de sentir y la más delicada. ¿Cree usted que no veo nada más que la ganancia en oír que me tocan? se engaña. Veo los gozos que procura y verdaderamente los saboreo. Esos gozos, vivos y ardientes como relámpagos, son demasiado rápidos como para darme repugnancia, y demasiado diversos como para producirme aburrimiento. Tengo cien vidas en una sola. Si viajo, es a la manera de la chispa eléctrica... Si mantengo mi mano cerrada y conservo mis billetes de banco, es que conozco demasiado bien el precio del tiempo como para gastarlo como los demás hombres. Un placer que me cobrara me haría perder otros mil placeres... Tengo los gozos del espíritu y no quiero otros.» Édouard Gourdou, *Los segadores de noche*, París, 1860, pp. 14-15. Se transcribe la cita de La Bruyère. — Cfr. «Aunque fuera posible, no querría sino lo que quise». — Wallenstein.

[O 2 a, 5]

«La contrata de juegos comprendía: la casa del Círculo de Extranjeros, calle Grange-Batelière, n.º 6; la casa de Livry, llamada Frascati, calle Richelieu, n.º 103; la casa Dunons, calle de Mont Blanc, n.º 40; la casa Marivaux, calle Marivaux, n.º 13; la casa Paphos, calle du Temple, n.º 110; la casa Dauphine, calle Dauphine, n.º 36; el Palais Royal, el n.º 9 (hasta el n.º 2), el n.º 129 (hasta el n.º 137), el n.º 119 (desde el n.º 102), el n.º 154 (desde el n.º 145). Estos establecimientos, a pesar de su gran número, no eran suficientes para los jugadores. La especulación abrió otros tantos que la policía no siempre puede vigilar eficazmente. En ellos se juega al ecarté, a la berlanga, y al bacará. Viejas mujeres, resacas vergonzosas y grotescos de todos los vicios... los dirigen. Son supuestas viudas de generales, protegidas de supuestos coroneles que se reparten los productos del bote. Este estado de cosas se prolongó hasta 1837, época de la supresión de la contrata de los juegos.» Édouard Gourdou, *Los segadores de noche*, París, 1860, p. 34.

[O 3, 1]

Gourdou dice que en algunos círculos jugaban casi únicamente mujeres, *loc. cit.*, pp. 55 ss.

[O 3, 2]

«La aventura del municipal a caballo, situado como fetiche a la puerta de un jugador maltratado por la fortuna, ha quedado en los anales de nuestros círculos. El bravo soldado que se creía que estaba ahí para hacer los honores a los invitados de alguna fiesta, se sorprendía mucho por el silencio de la calle y de la casa, cuando sobrevino, a eso de la una de la mañana, la triste vic-

tima del tapete verde. Como las demás tardes, y a pesar de la potencia del fetiche, el jugador había perdido mucho. Toca el timbre; nadie abre. Toca de nuevo; nada se mueve en la caseta del cerbero dormido, y la puerta es inexorable. Impacientado, exasperado, agriado sobre todo por las pérdidas que acaba de tener, el arrendatario rompe un cristal con su bastón para despertar al portero. Aquí, el municipal, hasta entonces simple espectador de la escena nocturna, cree que es su deber intervenir. Baja, coge al perturbador por el cuello, lo iza a su caballo, y se va pitando a su barrio, encantado por tener un pretexto decente para romper una facción que le aburría... Pese a las explicaciones, el jugador acabó en un camastro.» Édouard Gourdou, *Los segadores de noche*, París, 1860, pp. 181-182.

[O 3, 3]

Sobre el Palais Royal: «El anterior jefe de Policía Merlin propuso transformar en cuarteles este palacio del lujo y de todo placer voluptuoso, para cerrar su lugar de reunión a esa vergonzosa ralea humana.» E. J. L. Meyer, *Fragmente aus Paris im IV Jahr der französischen Republik* [Fragmentos de París en el año IV de la República francesa], I, Hamburgo, 1797, p. 24.

[O 3, 4]

Delvau sobre las lorette de Montmartre: «No son mujeres, — son noches.» Alfred Delvau, *Les dessous de Paris* [Los bajos fondos de París], París, 1860, p. 142.

[O 3, 5]

¿No se da una determinada estructura del dinero que sólo se puede conocer por el destino, y una determinada estructura del destino, que sólo se puede conocer por el dinero?

[O 3, 6]

Profesores de la jerga: «Al no poseer sino una perfecta experiencia de las martin-galas, de las series, de las intermitencias, ellos asediaban en los garitos desde la apertura hasta el cierre y terminaban su noche en los antros de berlanga, apodados casas Baural. Al acecho de los novatos, de los debutantes... esos ratos profesores daban consejos, discutían las tiradas anteriores, predecían las tiradas que vendrían y jugaban en su lugar. En caso de pérdida, sólo tenían que maldecir la suerte y culpar a un engaño, a un azar, a la fecha del mes si era el 13, al día de la semana si era un viernes. En caso de ganancia, tomaban su prima, independientemente de lo que escamoteaban en el manejo de los fondos, operación que se denominaba: Dar de comer a la urraca. Esos industriales se dividían en varias clases: Los aristócratas, todos coroneles o marqueses del antiguo régimen, los plebeyos solidos de la Revolución, finalmente los que ofrecían sus pareceres por cincuenta céntimos.» Alfred Marquiset, *Jeux et joueurs d'autrefois (1789-1837)* [Juegos y jugadores de otro tiempo (1789-1837)], París, 1917, p. 209. El libro contiene valiosas indicaciones sobre el papel de la aristocracia y de los militares en la explotación del juego.

[O 3 a, 1]

Palais Royal. «En el segundo piso viven en su mayor parte las mujeres perdidas de la clase alta... En el tercer piso, y en la gloria —en las buhardillas—, viven las de clase inferior; su trabajo les fuerza a vivir en el centro de la ciudad, en el Palais Royal, en la calle Traversière y sus alrededores... En el Palais Royal viven quizá de seiscientos a ochocientos, pero una cantidad incomparablemente mayor pasea por allí al atardecer, porque es donde se encuentran la mayor parte de los ociosos. En la calle St. Honoré y en algunas calles contiguas, se

colocan al caer la tarde en hilera, como los cabriolés de alquiler en el Palacio durante el día. Sin embargo, su número disminuye conforme uno se aleja del Palais Royal. J. F. Benzenberg, *Briefe geschrieben auf einer Reise nach Paris* [Cartas escritas en un viaje a París], I, Dortmund, 1805, pp. 261 y 263. El autor calcula el número de mujeres perdidas en «unas 10.000»; «antes de la revolución, la policía contabilizó 28.000.» (*Loc. cit.*, p. 261.) [O 3 a, 2]

«Para ella así como para las demás, el vicio ha cumplido su acostumbrada tarea. Ha refinado y hecho deseable la fealdad descarada de su rostro. Sin perder nada de la gracia anabólica de su origen, la muchacha se ha convertido, con sus ademanes enérgicos y sus encantos audazmente trabajados por las pastas, apertivo y tentador para los apetitos hostilados, para los sentidos languidos a los que sólo exciton las vehemencias de los maquillajes y los tumultos de los vestidos de gran espectáculo.» J.-K. Huysmans, *Croquis parisiens* [Croquis parisinos], París, 1886, p. 57 («la ambulante»). [O 3 a, 3]

«Es imposible esperar que un burgués llegue jamás a comprender el fenómeno de la distribución de la riqueza. Pues en la medida en que se desarrolla la producción mecánica, la propiedad se despersonaliza, adquiriendo la forma colectiva impersonal de la sociedad anónima, cuya participación en los negocios fluctúa finalmente en el remolino de la Bolsa... Unos pierden, otros ganan, y en verdad que de un modo tan semejante al juego, que los negocios bur-sátiles se denominan, de hecho, juego. Todo el desarrollo económico moderno tiende a transformar cada vez más a la sociedad capitalista en un inmensa casa internacional de juego, donde los burgueses ganan y pierden capitales como consecuencia de acontecimientos que no pueden conocer... Lo "inescrutable" reina en la sociedad burguesa como en un garito... Éxitos y fracasos por causas inesperadas, desconocidas en general y al parecer debidas al azar, predisponen al burgués a adquirir el temple del jugador... El capitalista, que tiene su patrimonio colocado en valores de Bolsa de cuyas oscilaciones de precios y dividendos desconoce la causa, es un jugador profesional. Ahora bien, el jugador... es un ser extremadamente supersticioso. Los asiduos de los garitos tienen siempre fórmulas mágicas para conjurar el destino: uno susurra una oración a San Antonio de Padua o a cualquier otro espíritu divino, otro sólo apuesta cuando ha ganado cierto color, un tercero aferra con la mano izquierda una pata de conejo, etc. Lo inescrutable del curso social rodea al burgués como al salvaje lo inescrutable de la naturaleza.» Paul Lafargue, «Die Ursachen des Gottesglaubens» [Las causas de la creencia en Dios], *Die Neue Zeit*, XXIV, 1 (1906), Stuttgart, p. 512. [O 4, 1]

Adolf Stahr menciona a un tal Chicard como pionero del can-can en el Bal Mabille, y afirma que bailaba bajo la mirada de dos policías que no tenían otro cometido que vigilar su danza. Sobre esto, la afirmación «en Woldemar Seyffarth, *Wahrnehmungen in Paris 1853 und 1854* [Observaciones sobre París. 1853 y 1854], Gotha, 1855, p. 136, sin citar la fuente» —que sólo la enorme prepotencia policial podía retener a la bestializada humanidad parisina en ciertos límites necesarios de bestialidad—. [O 4, 2]

Aquel tipo original —una especie de hombre primitivo con una enorme barba— que se pudo ver en el Palais Royal se llamaba Chodruc Duclous. [O 4, 3]

«Tentar la suerte no es una mediocre voluptuosidad. No se trata de un placer carente de embriaguez el que consiste en degustar en un segundo meses, años, toda una vida de temor y de espe-

ranza. No tenía aún diez años cuando M. Grépinet, mi profesor de novena, nos leyó en clase la fábula del Hombre y el Genio. La recuerdo, sin embargo, mejor que si la hubiera escuchado ayer. Un genio le da a un niño un ovillo de hilo y le dice: «este hilo es el de tus días. Cógelo. Cuando quisieras que el tiempo disciera a tu favor, tira del hilo: tus días pasarán rápidos o lentos según que hayas devorado el ovillo rápida o lentamente. Tanto como no toques el hilo, te quedarás en la misma hora de tu existencia». El niño cogió el hilo, tiró de él en primer lugar para convertirse en hombre, después para casarse con la novia que amaba, después para ver crecer a sus hijos, para alcanzar empleos, ganancias, honores, para saltar por encima de las preocupaciones, evitar los disgustos, las enfermedades que vienen con la edad, y finalmente, ¡ay! para concluir una vejez inoportuna. Había vivido cuatro meses y seis días desde la visita del genio. ¡Pues bien! ¿Qué es por tanto el juego sino el arte de conducir en un segundo los cambios que el destino convenientemente sólo produce en muchas horas e incluso en muchos años, el arte de concentrar en un único instante las emociones dispensas en la lenta existencia de los demás hombres, el secreto de vivir toda una vida en unos pocos minutos, y finalmente el ovillo de hilo del genio? El juego es un combate cuerpo a cuerpo con el destino... Se juega dinero —dinero, es decir, la posibilidad inmediata, infinito—. Quizá la carta que se va a dar la vuelta, la bola que corre darán al jugador por-ques y jardines, campos y vastos bosques, castillos que elevan al cielo sus torreones puntiagudos. Si, esa pequeña bola que rueda contiene hectáreas de buena tierra y techos de pizarra cuyas chimeneas esculpidas se reflejan en el Loira; encierra los tesoros del arte, las maravillas del gusto, joyas prodigiosas, los cuerpos más bellos del mundo, almas, incluso, que no se creían en venta, todas las decoraciones, todos los honores, toda la gracia y toda la potencia de la tierra... ¿Y quiere usted que no se juegue? Si el juego no hiciera más que dar esperanzas infinitas, si no mostrara más que la sonrisa de sus ojos verdes, sería amado con menos rabia. Pero tiene uñas de diamante, es terrible, da, cuando le place, la miseria y la vergüenza; por eso es por lo que es adorado. La atracción del peligro está en el fondo de todas las grandes pasiones. No hay voluptuosidad sin vértigo. El placer mezclado con miedo embriaga. ¿Y qué hay más temible que el juego? Él da, él toma; sus razones no son nuestras razones. Es mudo, ciego y sordo. Lo puede todo. Es un dios... Tiene sus santos y sus devotos que lo aman por él mismo, no por lo que promete, y que lo adoran cuando los golpea. Si los despoja cruelmente, se imputan la falta a sí mismos, no a él: «¿He jugado mal?» —dicen. Se culpan y no blasfeman.» Anatole France, *Le jardin d'Épicure* [El jardín de Epicuro], París, pp. 15-18. [O 4 a]

A lo largo de extensas disquisiciones, Béraud busca defender las ventajas del procedimiento administrativo, frente al judicial, en relación con las prostitutas: «De esta manera el santuario de la justicia no ha sido mancillado públicamente por una causa sucia, y el crimen es castigado, pero arbitrariamente, en virtud de una ordenanza particular de un prefecto de policía.» F. F. A. Béraud, *Les filles publiques de Paris et la police qui les régit* [Las mujeres públicas de París y la policía que las gobierna], II, París y Leipzig, 1839, p. 50. [O 5, 1]

«Un chulo... es un guapo muchacho, fuerte, sólido, que sabe llevar la miseria, que se planta muy bien, que baila el chahu y el can-can con elegancia, amable junto a las chicas consagradas al culto de Venus, que las protege de los peligros eminentes, que sabe hacer que las respeten, y forzarlas a conducirse con decencia... He ahí, pues, una clase de individuos que, desde hace un tiempo inmemorial, se ha hecho notar por una bella manera de vestir, por una conducta ejemplar, por los servicios que ella le produce a la sociedad, reducida a las últimas.» 50.000 ladrones de más en París, o Reclamación de los antiguos chulos de la capital, contra la ordenanza

del Señor Prefecto de policía, en lo que concierne a las mujeres públicas. Por el bello Théodore Concan, cit. en F. F. A. Béraud, *Las mujeres públicas de París y la policía que las gobierna*, II, París y Leipzig, 1839, pp. 109-110, 113-114. [El libelo no es muy anterior a la aparición de la obra que lo cita.]

[O 5, 2]

Del edicto policial para la regulación de la prostitución, el 14 de abril de 1830: «Art. 1.º... está igualmente prohibido aparecer en ningún momento ni bajo ningún pretexto, por los pasajes, por los jardines públicos y en los bulevares. Art. 2.º Las mujeres públicas sólo pueden entregarse a la prostitución en las casas de tolerancia. Art. 3.º Las mujeres solas, es decir, las que no habitan las casas de tolerancia, no podrán volver a esas casas más que después del encendido de los faroles. Deberán volver a ellas directamente, estar vestidas con sencillez, con decencia. Art. 4.º Ellas no podrán, en una misma tarde, dejar una casa de tolerancia para ir a otra. Art. 5.º Las mujeres solas deberán haber dejado las casas de tolerancia, y ser readmitidas en ellas a las once de la noche... Art. 7.º Las casas de tolerancia podrán estar indicadas por un farol, y, en los primeros momentos, por una mujer de edad que se mantendrá en la puerta... Firmado Mangin». F. F. A. Béraud, *Las mujeres públicas de París y la policía que las gobierna*, II, París y Leipzig, 1839, pp. 133-135.

[O 5, 3]

Premios ofrecidos a la brigada del orden: 3 francos por la detención de una prostituta menor de 21 años; 15 francos por la localización de un burdel clandestino; 25 francos por la localización de un burdel de menores de edad. Béraud, *Las mujeres públicas*, (II), pp. 138-139.

[O 5, 4]

De las explicaciones de Béraud sobre sus propuestas para una nueva ordenanza. 1) Concerniente a una anciana situada en el umbral: «El segundo párrafo le prohíbe a esta mujer pasar el umbral de la puerta, porque suele suceder que ella lleve su audacia hasta el encuentro de los que pasan. He visto, con mis propios ojos, a esas busconas coger a los hombres por el brazo, por las ropas, y forzarlos, por así decir, a entrar en sus casas». 2) Concerniente a la prohibición de comerciar para las prostitutas: «También prohíbe la apertura de almacenes y de tiendas en las que mujeres públicas se instalen como modistas, lenceras, vendedoras de perfumes, etc. Las mujeres que ocupan esos almacenes o tiendas mantienen las puertas o las ventanillas abiertas, para hacer señas a los que pasan... Hay otras más hábiles que cierran sus puertas y sus ventanillas, pero hacen señas a través de los cristales desprovistos de cortinas, o dejando entre esas cortinas un intervalo que permite una fácil comunicación entre el interior y el exterior. Algunas golpean contra el escaparate de la tienda, cada vez que pasa un hombre, lo que le hace girarse hacia donde viene el ruido, y entonces las señas se suceden de una manera tan escandalosa que no se le pueden escapar a nadie. Todas esas tiendas se encuentran en los pasajes». F. F. A. Béraud, *Las mujeres públicas de París y la policía que las gobierna*, II, París y Leipzig, 1839, pp. 149-150.

[O 5 a, 1]

Béraud se declara partidario de no limitar el número de casas públicas. «Art. 13.º Toda mujer o muchacha mayor que esté en su casa y que ocupe un local conveniente, con por lo menos dos habitaciones, autorizada por su marido, si está casada, así como por el propietario y el principal arrendatario de la casa que habita... estará habilitada para convertirse en ama de la casa y para obtener la cartilla de tolerancia». F. F. A. Béraud, *Las mujeres públicas de París y la policía que las gobierna*, II, París y Leipzig, 1839, p. 156.

[O 5 a, 2]

Según la propuesta de Béraud, toda chica, si así lo quiere, debe ser inscrita como prostituta —incluyendo a las menores de edad—. De su explicación: «El sentimiento de vuestro deber os ordena una vigilancia continua en favor de esos niños... Rechazarlos es asumir todas las consecuencias de un bárbaro abandono... Así pues, hay que inscribirlos y rodearlos de toda la protección y de toda la vigilancia de la autoridad. En lugar de relanzarlos a una atmósfera de corrupción, someted a estas muchachas apenas hábiles a una vida regular en una casa especialmente destinada para recibirlos... Prevenid a sus padres. Desde que sepan que la vida descomulgada de sus hijas quedará ignorada y que es un secreto religiosamente guardado por la administración, consentirán en aceptarlas». Béraud, (loc. cit.), II, pp. 170-171.

[O 5 a, 3]

«¿Por qué la policía... no permitiría... a algunos de los amos de las casas de tolerancia, particularmente conocidos, dar... veladas, bailes y conciertos, con la adición de mesas de juego? Por lo menos aquí los timadores estarían vigilados de cerca, mientras que en los demás círculos se refiere a las casas de juego eso es imposible, bien sabido como es que la acción de la policía... es ahí... casi nula». F. F. A. Béraud, *Las mujeres públicas de París y la policía que las gobierna*, II, París y Leipzig, 1839, p. 202.

[O 6, 1]

«Hay... épocas, incluso periódicas en el año, que se convierten en fatales para la virtud de un gran número de jóvenes parisienses. Mientras, en las casas de tolerancia, o en otros sitios, las investigaciones de la policía detectan a muchas más muchachas entregándose a la prostitución clandestina que en todo el resto del año. He preguntado a menudo por las causas de esas transiciones ascendentes de desenfreno, y nadie, incluso en la administración, ha podido resolver este problema. He tenido que alegar mis propias observaciones y he puesto tanta perseverancia que finalmente he llegado a ascender hasta el verdadero principio de esta prostitución progresiva... y... de circunstancias... En las inmediaciones del fin de año, en la fiesta de los Reyes, fiestas de la Virgen... jóvenes muchachas quieren estrenar, hacer regalos, ofrecer bellos ramilletes; desean también, para ellas mismas, un vestido nuevo, un sombrero a la moda, y, privadas de los medios pecuniaros indispensables... se encuentran entregándose durante algunos días a la prostitución... He ahí los motivos de los actos de desenfreno recrudescidos en ciertas épocas y en ciertas solemnidades». F. F. A. Béraud, *Las mujeres públicas de París y la policía que las gobierna*, II, París y Leipzig, 1839, pp. 252-254.

[O 6, 2]

Contra el examen médico efectuado por la policía: «Cualquier mujer a la que se encuentre en la calle Jerusalén, yendo a la prefectura o saliendo de ella, es estigmatizada con el nombre de mujer pública... Es un escándalo periódico. Se ven, durante todos los días de visita, los accesos de la prefectura invadidos por un gran número de hombres que esperan la salida de esas desgraciadas, instruidos como están de que las que salen libres del dispensario están reputadas como sanas». F. F. A. Béraud, *Las mujeres públicas de París y la policía que las gobierna*, II, París y Leipzig, 1839, pp. 189-190.

[O 6, 3]

Las *lorette* preferían el barrio en torno a Notre-Dame de Lorette porque era nuevo y en las casas recién construidas pagaban alquileres más bajos en tanto se terminaban de secar.

[O 6, 4]

«¿Quiere usted otra clase de seducción? vaya a las Tullerías, al Palais-Royal o al bulevar des Capucines; divise más de una sirena sentada sobre una silla, con los pies sobre otra, y una tercera vacía

a su lado. Es una piedra de enlce para el hombre de buena fortuna... Los almacenes de modas presentan por otra parte recursos a los aficionados. Compre en ellos el sombrero rosa, verde, antracino, lila, o escarlát; convenga el precio, dé su dirección, y mañana a la hora convenida vea llegar a su casa a aquella que, situada detrás del sombrero, arrugaba con dedos delicados la goma de la cinta o alguna otra burla que tanto gustan a estas damas.» F. F. A. Béraud, *Las mujeres públicas de París. Precedido por una reseña histórica sobre la prostitución en los diversos pueblos de la tierra*, por M. A. M. I, pp. CII-CIV (prefacio). [IO 6 a, 1]

«Se está en primer lugar llevado a creer que hay un gran número de mujeres públicas por el hecho de una especie de fantasmagoría que producen las idas y venidas de esas chicas siempre pasando por los mismos puntos, lo que parece multiplicarlas hasta el infinito... Otra circunstancia se presta a esta ilusión, son los numerosos disfraces con los que se visten ridículamente muy a menudo las mujeres públicas en una misma noche. Aunque sea con un disfraz poco ejercitado, es fácil convencerse de que una chica, a las ocho, con un traje elegante y rico, es la misma que aparece en griseta a las nueve y que se muestra a las diez como campesina, y viceversa. Así sucede en todos los puntos de la capital adonde afluyen habitualmente las prostitutas. Por ejemplo, siga usted a una de esas chicas por la calle, entre las puertas Saint-Martin y Saint-Denis; está ahora con sombrero de plumas y traje de seda recubierto con un chal; ella regresa a la calle Saint-Martin, bordea a la derecha, aborda las pequeñas calles que dan a la calle Saint-Denis, entra en una de las numerosas casas de desenfreno que se hallan en ella y poco tiempo después sale vestida en griseta o como aldeana.» F. F. A. Béraud, *Las mujeres públicas de París*, I, París y Leipzig, 1839, pp. 51-52. ■ Moda ■ [IO 6 a, 2]

Les filles de marbre [Las chicas de mármol]. Drama en cinco actos con canciones, de M. M. Théodore Barrière y Lambert Thiboust. Representado por primera vez en París en el teatro du Vaudeville el 17 de mayo de 1853. El primer acto de este drama presenta las figuras principales como griegas, y, en efecto, el héroe que más tarde muere por amor a una chica de mármol (Marco), Raphael, es aquí Fídias, el que crea las figuras de mármol. El efecto final de este acto es la sonrisa que las estatuas dirigen a Gorgias, quien les promete dinero tras haber permanecido inmovibles ante Fídias, que les prometía fama. [IO 7, 1]

«Vea usted... hay en París dos clases de mujeres, como hay casas de dos géneros... la casa burguesa, donde sólo se entra con un arriendo, y el hotel amueblado, donde uno se aloja al mes... ¿Qué las distingue?... el rótulo... Ahora bien, el baño es el rótulo de la mujer... y hay baños que parece que hablan, que son absolutamente como si usted leyera en la primera clase de las reservas: ¡se alquila apartamento amueblado! Dumasoir y Th. Barrière. *Les toilettes tapageuses* [Los baños llamativos]. Comedia en un acto, París, 1856, p. 28. [IO 7, 2]

Apodos de los tambours de la Escuela Politécnica en 1830; Gavotte, Vaudeville, Mélodrame, Zéphir, en 1860; Brizna de amor, Anca de nina. [Pineil, *Histoire de l'École polytechnique* [Historia de la Escuela Politécnica], París, 1887, p. 212.] [IO 7, 3]

Según una propuesta de Bourlier, se deberían conceder nuevas licencias de juego para construir con el producto de esos ingresos una ópera «tan magnífica como la Bolsa» y un

hospital. Louis Bourlier, *Épître aux détracteurs du jeu* [Epístola a los detractores del juego], París, 1831, p. VII. [IO 7, 4]

Contra el recaudador de los juegos Benazet, que entre otras cosas hizo negocios ilegales aprovechándose de la alta cotización del oro en las casas de juego, apareció el siguiente escrito: Louis Bourlier, *Pétition à M. M. les députés* [Petición a los Srs. diputados], París [Galerías d'Orléans], 30 junio 1839; Bourlier era entonces empleado del arriendo de los juegos. [IO 7, 5]

«En el parqué de la Bolsa, tanto como en casa,
Se juega, y del azar se afrontan los golpes:
Rojo y negro al Treinta y uno, alza o baja en la Bolsa,
Sea de pérdida o de ganancia igualmente la fuente.

...
Ahora bien, cuando el juego de Bolsa es en todo semejante al nuestro,
¿Por qué se permite uno? ¿Por qué se proscribe el otro?»

Louis Bourlier, *Stances à l'occasion de la loi qui supprime la ferme des jeux. Adressées à la Chambre* [Estancias con ocasión de la ley que suprime el arriendo de los juegos. Dirigidas a la Cámara], París, 1837, (p. 5). [IO 7, 6]

Un grabado (litografía) de gran tamaño de 1852, titulado «Casa de juego», muestra en el centro la figura emblemática de una pantera o de un tigre cuya piel, a manera de tapete, forma la mitad del tablero de una ruleta. S(ala) d(e las) E(stampas). [IO 7 a, 1]

«Las damas galantes estaban de diverso modo acotadas según los barrios que habitaban.» Ordenadas de las más baratas a las más caras: calle de Grammont, calle de Helder, calles Saint-Lazare y Chaussée-d'Antin, faubourg du Roule. Paul D'Ariste, *La vie et le monde du boulevard* [1830-1870] [La vida y el mundo del bulevar [1830-1870]], París, (1930), pp. 255-256. [IO 7 a, 2]

«Durante la jornada bursátil, no se permite la entrada a mujeres, pero se las ve rondar afuera en grupos, al acecho del gran veredicto del destino que fallará el día.» *Acht Tage in Paris* [Ocho días en París], París, julio de 1855, p. 20. [IO 7 a, 3]

«En el distrito 13 hay mujeres que mueren cuando van a comenzar a amar; dan al amor el último suspiro de la galantería.» Louis Journe, *Le treizième arrondissement de Paris* [El distrito trece de París], París, 1850, pp. 219-220. Una bella expresión para *La dama de las camelias*, que aparecerá dos años después. [IO 7 a, 4]

Época de la Restauración. «Jugar no se consideraba vergonzoso... las guerras napoleónicas habían extendido ampliamente el gusto por el azar, debido a las idas y venidas de los soldados, casi siempre amigos de los juegos de azar.» Egon Caesar Conte Corti, *Der Zauberer von Homburg und Monte Carlo* [El mago de Homburg y Monte Carlo], Leipzig, (1932), p. 30. [IO 7 a, 5]

1 de enero de 1838. «Después de la prohibición, de entre los franceses que llevaban la banca en el Palais Royal, Benazet y Chabert marcharon a Baden-Baden y a Wiesbaden, y muchos empleados a Pymont, Aachen, Spa, etc.» Egon Caesar Conte Corti, *El mago de Homburg y Monte Carlo*, pp. 30-31.

[O 7 a, 6]

Tomado de M. J. Ducos (de Grandin), *Comment on se ruine à la Bourse* [Cómo se arruina uno en la Bolsa], París, 1858: «Al no querer atacar legítimos derechos, no tengo nada que decir contra las operaciones serias de Bolsa, para las cuales han sido creadas exclusivamente los agentes de cambio. Mi crítica irá particularmente sobre los corrajes de mercados ficticios... y sobre los préstamos usureros» [p. 7]. «No hay oportunidad en el juego de la Bolsa, por ahorrada que ella sea, que pueda resistir el corraje exorbitante de los agentes de cambio... En el Rijn existen dos establecimientos de juegos de azar [Homburg y Wiesbaden], donde se hace jugar al treinta o al cuarenta reservándose un débil... corraje de 62 céntimos y medio para cien francos. Es... la trigésimosegunda parte del corraje de los agentes de cambio y de préstamo reunidos. El treinta y cuarenta se juega al rojo y negro, como en la Bolsa se juega al alza o a la baja, con la diferencia de que las dos oportunidades son siempre iguales entre ellas y que ninguna especie de fraude es posible ahí, no estando los débiles a merced de los poderosos.» [P. 16.]

[O 7 a, 7]

El juego bursátil en las provincias estaba obligado a conocer en París «las cotizaciones de los valores más importantes... Había que echar mano de correos especiales o de palomas mensajeras; en una Francia sembrada entonces de molinos de viento, uno de los métodos preferidos era transmitir señales de un molino a otro: si la ventana de uno estaba abierta, significaba un alza, y la señal pasaba de un molino a otro; si permanecía cerrada, significaba una baja, y la noticia viajaba de molino a molino, desde la ciudad, a las provincias. Sin embargo, los hermanos Blanc prefirieron servirse del telégrafo óptico —reservado legalmente al gobierno—. Un buen día de 1834, un telegrafista parisiense, a petición de un agente de los Blanc, envió en un telegrama estatal una H a Burdeos, que indicaba el alza de los títulos. Para destacar la letra y evitar a la vez que fuera descubierta, puso después de la H un signo equivoco.» Con este método se originaban malentendidos, y los Blanc optaron por combinar este método con otro. «Si, por ejemplo, la renta francesa al 3 por 100 experimentaba una subida de al menos 25 céntimos, el encargado de los Blanc en París, un tal Gosmand, enviaba un pequeño paquete con guantes al empleado del telégrafo de Tours, de nombre Guibout, que figuraba claramente en la dirección como fabricante de guantes y medias. Pero si se experimentaba una baja de al menos la misma cantidad, Gosmand enviaba medias o corbatas. En la dirección de este pequeño paquete figuraba una letra o una cifra que Guibout incluía inmediatamente, acompañándola de signos equívocos, en un telegrama estatal dirigido a Burdeos.» Este procedimiento funcionó durante casi dos años. La noticia procede de la *Gazette des Tribunaux* de 1837. Egon Caesar Conte Corti, *El mago de Homburg y Monte Carlo*, (1932), pp. 17-19.

[O 8, 1]

Galante Unterhaltungen zweier Mädchen des 19. Jahrhunderts am häuslichen Herd [Entretenimientos galantes de dos muchachas del siglo XIX junto al fuego del hogar], Roma y París, editorial Grangazzo, Vache & Cie. Hay allí algunos pasajes singulares: «Ah, las nalgas y la vagina, qué sencillas y, con todo, qué cargadas de significado; mírame, ¿qué te parecen mis nalgas y mi vagina, Elisita?» (p. 12). «En el templo-burdel, el sacerdote-oficiante; en las nal-

gas, el dedo índice como sacristán; en el clitoris, dos dedos como diáconos, y así aguardo las cosas que habrán de venir. «Si mis nalgas están en la posición adecuada, ¡empiece usted, amigo mío!» Los nombres de las dos muchachas: Elise y Lindamine.

[O 8, 2]

Lecomte sobre la cronista de la moda, Constance Aubert, que gozaba de una alta posición en el *Temps*, y cuyos artículos se le pagaban con los regalos de las firmas comerciales sobre las que informaba: «La pluma se convierte en un verdadero capital que puede fijar, día a día, las ganancias que le conviene obtener. París entero se convierte en un bazar donde nada se sustrahe a la mano que quiere agarrar, porque hace ya mucho tiempo que esta mano no se tiende». Jules Lecomte, *Les lettres de Van Engelgom* [Las cartas de Van Engelgom], París, ed. Henri d'Almeida, 1925, p. 190. Las cartas de Lecomte aparecieron en 1837 en el *Indépendant* de Bruselas.

[O 8 a, 11]

«Por la facultad de su espíritu, denominada reminiscencia, es como los vatos del hombre condenado a la brillante cautividad de las ciudades, se orientan... hacia la estancia en el campo, su primitiva morada, o por lo menos hacia la posesión de un simple y tranquilo jardín. Sus ojos aspiran a reposar en el verdor, de las fatigas del mostrador o de la ardiente claridad de la lámpara del salón. Su alfata, herido sin descanso por las emanaciones de un fango apesetoso, busca el perfume que exhalan las flores. Una orla de humildes y suaves violetas le arrebatara de éxtasis... Esa felicidad... le es rehusada, aún quiere impulsar la ilusión hasta transformar los bordes de su ventana en jardín colgante, y la chimenea de su modesta habitación en un portero esmaltado de verdor y de flores. Tal es el hombre de la ciudad, tal es la fuente de su pasión por las flores y los campos... Tales son las reflexiones que me condujeron al establecimiento de numerosos bastidores sobre los que hice que se dibujaran imitaciones de las flores de la naturaleza... El despacho de chales de esta clase fue prodigioso... Los chales estaban vendidos antes de estar hechos. Los órdenes para entregar se sucedían sin interrupción... Este brillante periodo de los chales, esta edad de oro de la fábrica... duró poco tiempo, y, sin embargo, hizo correr en Francia un Pácalo cuyas alas eran tanto más ricas cuanto que su principal fuente venía del extranjero. Después de haber hablado de ese notable despacho, puede ser interesante... saber en qué orden se propagó. Tal como esperaba, París consumió pocos chales de flores naturales. Las provincias las pidieron en proporción a su distancia de la capital, y el extranjero en proporción a su alejamiento de Francia. Su reinado no ha acabado aún. Aprovecho siempre a países, separados entre ellos por todo el ancho de Europa, y donde no tendría que enviar ni un solo chal con dibujos que imiten el cachemir... De que París no ha hecho mucho caso de los chales con dibujos de flores naturales... ¿no sería posible decir, aun reconociendo que París es el centro del gusto, que cuanto más se aleja uno de esta ciudad, más se aproxima a gustos y sentimientos naturales; o, en otros términos, que el gusto y lo natural no tienen en esto nada en común, excluyéndose incluso recíprocamente?» J. Rey, fabricante de cachemires, *Etudes pour servir à l'histoire des châles* [Estudios para servir a la historia de los chales], París, 1823, pp. 201-202, 204-206. El ejemplar de la B(biblioteca) N(acional) presenta en la contraportada la siguiente nota, de mano antigua: «Este tratado sobre un tema en apariencia trivial... es notable por la pureza y la elegancia del estilo, así como por una erudición comparable a la del viaje de Anacaris».

[O 8 a, 2]

¿Está relacionada la moda floral de la época Biedermeier y de la Restauración con el malestar inconsciente por el crecimiento de las grandes ciudades?

[O 8 a, 3]

«Al comienzo del reinado de Luis Felipe, la opinión pública se pronunció también [como la de hoy, en lo que respecta a la Bolsa] «... contra los juegos de azar... La Cámara de Diputados votó su supresión, aunque el Estado sacaba de él unas ganancias anuales de veinte millones. En estos momentos, en París, el juego de Bolsa no da veinte millones al año al gobierno; pero, en contrapartida, produce por lo menos cien millones a los agentes de cambio, a los corredores de entre bastidores y a los usuarios... que hacen préstamos... elevando a veces el interés hasta por encima del 20 por 100. - Ésos cien millones se los deducen a cuatro o cinco jugadores por clarividentes, que, por buscar explotarse mutuamente sin conocerse, se despojan mutuamente [sic por los agentes de cambio] M. J. Ducos [de Grandin], *Cómo se arruina uno en la Bolsa*, París, 1858, pp. V-VI.

[O 9, 1]

En la revolución de julio, la Bolsa fue lazareto y fábrica de municiones. Se emplearon presos en la fabricación de los cartuchos. Cfr. Tricotel, *Esquisse de quelques scènes de l'intérieur de la Bourse* [Esbozo de algunas escenas del interior de la Bolsa], (París, 1830). Fue también cámara del tesoro. Allí se llevó la plata procedente del botín de las Tullerías.

[O 9, 1]

Había chales que tardaban en confeccionarse 25 y hasta 30 días.

[O 9, 3]

Rey se pronuncia a favor del cachemir francés. Entre sus ventajas, cuenta con ser nuevo lo que no ocurre con el hindú. «¿Diría yo todas las fiestas galantes de las que han sido testigos, todas las escenas voluptuosas, por no decir nada más, a las que han servido de velo? [Nuestros sabios y modestos franceses estarían medianamente confusos si llegaran a conocer los antecedentes del chal que hace su felicidad]. Con todo, el autor no comparte la opinión de que los chales se hubieran llevado ya en la India, una afirmación tan falsa como la de «que quiere que el té ya haya servido para una infusión antes de salir de China». J. Rey, *Études pour servir à l'histoire des châles* [Estudios para servir a la historia de los chales], París, 1822, pp. 226-227.

[O 9, 4]

Los primeros chales aparecen en Francia a consecuencia de la campaña de Egipto.

[O 9, 5]

«Andado, hermanas mías, vayamos por la noche, como por el día;

A cualquier hora, a cualquier precio, hay que hacer el amor,

Hay que hacerlo, aquí abajo el destino nos ha hecho

Para guardar la casa y a las mujeres honestas.»

A. Barbier, *Satires et poèmes* [Satiras y poemas], París, Lazare, 1837, p. 271 [cit. Uefde, *Le Sain Simonisme dans la poésie française (entre 1825 et 1865)* [El samsimonismo en la poesía francesa entre 1825 y 1865], Haarlem, 1927], p. 125].

[O 9, 6]

En la composición XIV del *Spleen de Paris*, «El reloj», encontramos el concepto de tiempo con el que hay que confrontar el del jugador.

[O 9, 7]

Sobre la influencia de la moda en el erotismo, hay una buena observación de Eduard Fuchs (*Die Karikatur der europäischen* [La caricatura de los pueblos europeos], II, (Múnich, 1921), p. 152): «No se oye decir a la dama del Segundo Imperio: le quiero, sino: tengo un capricho para él».

[O 9, 8]

J. Pellicoq dibuja las piernas elevadas en el canchán con el título: (Presenten ornos) (Eduard Fuchs, *La caricatura de los pueblos europeos*, II, p. 171.)

[O 9 a, 1]

«Numerosas litografías galantes publicadas en los años treinta del pasado siglo tuvieron por la misma época variantes obscenas, destinadas a los amantes de las imágenes eróticas explícitas... A finales de los años treinta, estas bromas fueron pasando de moda.» Eduard Fuchs, *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart* [Historia ilustrada de la moral desde la Edad Media hasta nuestros días. La época burguesa]. Volumen complementario, Múnich, p. 309.

[O 9 a, 2]

Eduard Fuchs indica que «el primer catálogo ilustrado de prostitutas podría fecharse entre los años 1835 y 1840. El catálogo en cuestión consiste en veinte litografías eróticas en color con la dirección de las prostitutas impresa al pie de cada lámina». Entre las siete primeras, figuran cinco pasajes como dirección, y además cinco distintos. Eduard Fuchs, *Historia ilustrada de la moral desde la Edad Media hasta nuestros días. La época burguesa*. Volumen complementario, Múnich, p. 157.

[O 9 a, 3]

Cuando, debido a las declaraciones de algunos aprendices artesanos alemanes (entre los que su propaganda tuvo poco éxito en tanto no se debilitó la posición de Grün), los soplones persiguieron a Engels, éste escribe a Marx: «Si estos individuos sospechosos que me siguen desde hace catorce días son realmente soplones... entonces la prefectura ha pagado en esta última temporada muchos billetes de entrada para los bailes de Montequieu, Valentino, Prado, etc. Debo al señor Delessert haber conocido a muy hermosas grisettes, y mucho placer». Cit. Gustav Mayer, *Friedrich Engels, I, Friedrich Engels in seiner Frühzeit* [Friedrich Engels, I, Friedrich Engels en su primera época], Berlín, (1935), p. 252.

[O 9 a, 4]

Durante su viaje por las regiones vinícolas de Francia en 1848, Engels descubre «que cada uno de estos vinos produce una embriaguez distinta, de modo que con unas pocas botellas... se pueden recorrer todas las etapas, desde la *quadrille musard* hasta la marsellesa, del loco placer del canchán hasta el ardor salvaje de la fiebre revolucionaria». Gustav Mayer, *Friedrich Engels, I, Friedrich Engels en su primera época*, Berlín, p. 319.

[O 9 a, 5]

«Después de conseguir cerrar en 1856 el Café de París, el Café Anglais tuvo... para la época del Segundo Imperio la misma importancia que había tenido aquel restaurante bajo Luis Felipe. Un edificio alto y blanco con un laberinto de corredores y numerosas salas de reuniones y habitaciones separados que se repartían por las distintas plantas.» S. Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [Jacques Offenbach y el París de su tiempo], Amsterdam, 1937, p. 332.

[O 9 a, 6]

«Los trabajadores industriales franceses denominan a la prostitución de sus mujeres e hijas la enésima hora de trabajo, lo cual es literalmente cierto.» Karl Marx, *Der historische Materialismus* [El materialismo histórico], Leipzig, Landshut y Mayer eds., (1932), p. 318.

[O 10, 1]

«El estampero... dará, en caso de necesidad, la dirección de la modelo que ha posado para sus fotografías obscenas.» Gabriel Pélín, *Les laideurs du beau Paris* [Las fealdades del bello París], París, 1861, p. 153. Entre estos *imagiers*, las imágenes obscenas estaban en el escaparate, las imágenes de grupo en el interior.

[O 10, 3]

Locales de baile según *Le Caricaturiste*, 26 de agosto de 1849: Salón del Salvoje, Salón de Apolo, Castillo de las nieblas. (*Paris sous la République de 1848. Exposition de la Ville de Paris* [París bajo la República de 1848. Exposición de la Ciudad de París], París, 1909, p. 40.)

[O 10, 8]

«La regulación de la jornada laboral... el primer freno racional a la veleidad homicida y sin contenido de la moda, de por sí inadecuada al sistema de la gran industria.» Nota adjunta. John Bellers ya estigmatizó los efectos de «la inseguridad de las modas» en 1699 (*Versuche über die Armut, die Industrie, das Geld, Kolonien und Unsittlichkeit* [Ensayo sobre la pobreza, la industria, el dinero, las colonias y la inmoralidad], p. 9). Karl Marx, *Das Kapital* [El capital], Berlín, Korsch ed., (1932), p. 454.

[O 10, 4]

De la «Petición de las mujeres públicas de París a los señores prefecto de Policía, etc., redactada por Mlle. Pauline y apostillada por los señores especieros, taberneros, botelleros y comerciantes de comestibles de la capital... El negocio ya es en sí miserable, pero la competencia de otras mujeres y de damas distinguidas, que no pagan impuestos, lo ha hecho insostenible. ¿O somos peores porque recibimos dinero en lugar de chales de cachemir, como ellas? La Carta garantiza a todos la libertad personal; si nuestro planteamiento no es escuchado por el señor prefecto, iremos... a las cárceles. Mejor estaríamos si no en el reino de Golkonda, donde las muchachas como novotres constituían una de las cuarenta y cuatro divisiones del pueblo y tenían la única obligación de bailar ante el rey, servicio que a petición del señor prefecto estaríamos dispuestas a prestar.» Friedrich von Raumer, *Briefe aus Paris und Frankreich im Jahre 1830* [Cartas desde París y Francia en el año 1830], I, Leipzig, 1831, pp. 206-207.

[O 10, 5]

El prologoista de las Poesías de Joumet habla de «jalleres que concieren a los diversos géneros de trabajos de la aguja, donde... por cuarenta céntimos al día, las mujeres y las muchachas van a... gastar... su... salud. Casi todas esas desgraciadas... están forzadas a conformarse con su quinto cuarto parte de jornal.» Jean Joumet, *Poésies et chants harmoniens* [Poesía y cantos armoniosos], París, librería universal de Joubert, passage du Saumon, 2 y en casa del autor, junio de 1857, p. LXXI (prefacio del editor).

[O 10, 6]

La acera de la calle des martyrs emplea como citas muchos pies de ilustraciones de Gavarni, pero nunca una referencia a Guys, que sin embargo podría haber sido el modelo de la siguiente descripción: «Es un placer ver cómo andan sobre ese asfalto, con el vestido arremangado sin escrúpulos, de lado, hasta la rodilla, de manera que dejan chispear al sol una pierna fina y nerviosa como la de un caballo árabe, llena de estremecimientos y de impaciencias adorables, y rematada con un borcegui de una elegancia irreprochable. (Nadie se ocupa de la moralidad de esas piernas)... Lo que se quiere es ir adonde ellos van.» Alfred Delvau, *Les dessous de Paris* [Los bajos fondos de París], París, 1860, pp. 143-144 («Las aceras parisinas»).

[O 10, 1]

Propuesta de Ganiilh de dedicar una parte del capital de la lotería estatal como renta para jugadores que han alcanzado cierta edad.

[O 10 a, 2]

Loterías: «Sus tiendas tienen siempre de dos a tres salidas y varias divisiones para facilitar los negocios de juego y usura, así como para el bienestar de clientes tímidos. No es raro que marido y mujer se sienten sin saberlo uno junto al otro en esos cuartitos misteriosos que cada uno cree que es el único en aprovechar con astucia.» Carl Gustav Jochmann, *Reliquien* [Reliquien], II, Hechingen, Heinrich Zschokke ed., 1837, p. 44 («Los juegos de azar»).

[O 10 a, 3]

«Si la fe en el misterio es lo que hace al creyente, entonces hay probablemente en el mundo más jugadores creyentes que hombres de fe.» Carl Gustav Jochmann, *Reliquien*, p. 46 («Los juegos de azar»).

[O 10 a, 4]

Según la Memoria sobre las oportunidades que los juegos de azar admitidos en las casas de juego de París representan para la banca de Poissow, leída en la Academia de Ciencias en 1820, el volumen de negocios de la tuita y uno es de 230 millones de francos al año (ganancia bancaria de 2.760.000 francos), el de la ruleta es de 100 millones de francos (ganancia bancaria de 5 millones). Cfr. Carl Gustav Jochmann, *Reliquien*, p. 51 («Los juegos de azar»).

[O 10 a, 5]

El juego es la correspondencia infernal a la música de las legiones celestiales.

[O 10 a, 6]

Sobre Froufrou de Halévy: «Si la comedia *Las chicas de mármol* da paso a la época de la hegemonía de las cortesanas, Froufrou indica su final... Froufrou se viene abajo... cuando se da cuenta de que su vida se ha malogrado, refugiándose al fin, ya agonizante, entre los suyos.» S. Kracauer, *Jacques Offenbach y el París de su tiempo*, Amsterdam, 1937, pp. 385-386. *Las chicas de mármol* fueron la réplica a *La dama de las camelias*, del año anterior.

[O 10 a, 7]

«El aficionado a los juegos de azar persigue esencialmente deseos narcisistas y agresivos de omnipotencia. Tienen éstos la peculiaridad—en tanto no estén de inmediato asociados con deseos directamente eróticos—de un vasto radio de acción en el tiempo. Un deseo explícito de coito se satisface en lo esencial con el orgasmo mucho más rápidamente que el deseo narcisista-agresivo de omnipotencia. El hecho de que la sexualidad genital deje siempre, incluso en el caso más favorable, un resto de insatisfacción, se debe a tres hechos: no todos los deseos pregenitales, que más tarde pasan a ser tributarios de la genitalidad, se pueden acoger al coito; el objeto es siempre, visto desde el punto de vista del complejo de Edipo, un sustituto. Junto a estos dos hechos... hay que añadir que la imposibilidad de descargar la vasta agresión inconsciente contribuye a la insatisfacción. La agresión que logra descargarse en el coito está muy domesticada... Acaba así por suceder que el delirio narcisista y agresivo de omnipotencia se vuelve indigente: por eso, quien ha probado el mecanismo de placer que se descarga en los juegos de azar—mecanismo que posee, por decirlo así, un valor de eternidad—cae en él tanto más fácilmente cuanto más esté fijado en el “placer neurótico de permanencia” (Pfeiffer) y cuanto menos lo deposite en la sexualidad nor-

mal debido a fijaciones pregenitales... También da que pensar que, según Freud, la sexualidad humana tiene el aspecto de ser una función en vías de extinción, mientras que esto no se puede afirmar en absoluto de las tendencias agresivas y narcisistas.- Edmund Bergler, «Zur Psychologie des Hasardpieters» [Sobre la psicología del jugador] (*Imago* XXII, 4 [1936], pp. 438-440).

[O 11, 1]

«El juego de azar constituye la única ocasión en la que no se ha de renunciar al principio del placer, con sus pensamientos y deseos de omnipotencia; la única ocasión en la que el principio de realidad no ofrece ventaja alguna frente al principio del placer. En esta fijación del delirio omnipotente infantil hay una agresión póstuma contra la... autoridad que "inculcó" en el niño el principio de realidad. Esta agresión inconsciente, junto con la activación del pensamiento de omnipotencia y la vivencia de una exhibición socialmente permitida y reprimida, forma en el juego una tríada de placer. Esta tríada de placer está frente a una tríada de castigo constituida por el deseo inconsciente de pérdida, el deseo inconsciente de sujeción homosexual, y la difamación social... En lo más hondo, todo juego de azar es querer forzar el amor con segundos pensamientos inconscientes y masoquistas. Por eso, a la larga, el jugador siempre acaba perdiendo». Edmund Bergler, «Sobre la psicología del jugador» (*Imago* XXII, 4 [1936], p. 440).

[O 11, 2]

Exposición sobre las ideas de Ernst Simmel acerca de la psicología del jugador: «La pasión insaciable, que no descansa en el infinito círculo vicioso hasta que la pérdida se torna ganancia y la ganancia pérdida, surge de la pulsión narcisista a autofecundarse y pararse a sí mismo, sustituyendo en un arrebato incommensurable al padre y a la madre, pasando por encima de ellos. "La pasión por el juego satisface en último término, por tanto, la inclinación por el ideal bisexual que el narcisista encuentra en su interior. Para establecer ese compromiso entre el hombre y la mujer, lo activo y lo pasivo, el sadismo y el masoquismo, y para decidir finalmente entre la libido genital y anal, es para lo que el jugador lucha en el campo de los consabidos colores simbólicos rojo y negro. La pasión por el juego sirve por tanto a la autosatisfacción erótica, en la que jugar es la excitación; ganar, el orgasmo; y perder es la eyaculación, defecación y castración...». Edmund Bergler, «Sobre la psicología del jugador» (*Imago* XXII, 4 [1936], pp. 409-410), cita de Ernst Simmel, «Zur Psychoanalyse des Spielers» [Sobre el psicoanálisis del jugador] (*Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* VI (1920), p. 397).

[O 11 a, 1]

Desde el descubrimiento de Tahití, piensa Fourier, (desde) que se dio el ejemplo de un orden en el que la gran industria es compatible con la libertad erótica, la esclavitud conyugal se ha vuelto insostenible.

[O 11 a, 2]

Sobre la conjetura de Freud de que la sexualidad es una función «del» hombre en vías de extinción, Brecht observa cuánto se distingue la clase feudal en la época de su ocaso, de la burguesía en decadencia. Ésta se siente en todo la quintaesencia del hombre en general, equiparando con ello su decadencia a la extinción de la humanidad. (Por lo demás, esta equiparación puede ser en parte responsable de la indiscutible crisis de la sexualidad en la burguesía.) La clase feudal se sentía, merced a sus privilegios, una clase

aparte, como así era en realidad. Esto le permitió mostrar en su ocaso cierta elegancia y ligereza.

[O 11 a, 3]

El amor a la prostituida es la apoteosis de la empatía con la mercancía.

[O 11 a, 4]

«[Edif. de París] camina dentro del sistema,
Prosigue la obra de bien de Morin y Belleyme;
A las abyectas Phryniés envía a casas solariegas
Desde los barrios pestilentes, solitarios y oscuros»

Barthélemy, París, Revista satírica de M. G. Delessert, París, 1838, p. 22.

[O 12, 1]

Una descripción de la prostitución más baja, tal como estaba instalada en el meollo (?) de la barrera. Procede de Du Camp, y sería un digno título para muchas acuarelas de Guys: «Si se empujan la barrera y la puerta que cierran la entrada, se encuentra uno en un cafetín lleno de mesas de mármol o de madera e iluminada con gas; a través de las nubes de humo esparcido por las pipas, se distinguen escombros, terraceros, carreteros, la mayoría borrachos, sentados delante de un frasco de absenta, que charlan con criaturas cuyo aspecto es tan grotesco como lamentable. Todas ellas, y casi uniformemente, están vestidas con esa colonada roja que les gusta a las negras de África; con la que se hacen cortinas en los pequeños mesones de provincia. Lo que las cubre no es un vestido, es una blusa, sin cintura y que se ahueca sobre el miriñaque. Al dejar libres los hombros ultrajantemente descotados y al no llegar a la altura de las rodillas, esa vestimenta les da la apariencia de toscos niños viejos e hinchados; relucientes de grasa, arrugados, embrutecidos y cuyo cráneo puntiagudo anuncia la imbecilidad. Ellas hacen gracias de perro enseñado, cuando los inspectores, al verificar el libro de inscripción, las llaman y se levantan para responder». Maxime du Camp, París, *Ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX siècle* [París. Sus órganos, sus funciones y su vida en la segunda mitad del siglo XIX], París, 1872, p. 447 («La prostitución»).

[O 12, 2]

«La noción... del juego... consiste en... que la partida siguiente no depende de la precedente... El juego niega enérgicamente cualquier situación adquirida, cualquier antecedente... que recuerde servicios pasados, y en eso es en lo que se distingue del trabajo. El juego rechaza... ese cargante pasado que es el apoyo del trabajo, que produce la seriedad, el cuidado, la atención a lo que vendrá, el derecho, el poder... Esta idea de volver a comenzar... y de hacerlo mejor... suele venir con el trabajo desafortunado, pero es... vana... y hay que tropezar contra los trabajos mal hechos». Alain, *Les idées et les âges* [Las ideas y las edades], I, (París, 1927), pp. 183-184 («El juego»).

[O 12, 3]

La falta de consecuencias que constituye el carácter de la vivencia, encontró una expresión drástica en el juego. Durante la época feudal, el juego era en general un privilegio de la clase feudal, que no participaba directamente en el proceso productivo. Es una novedad que, en el siglo diecinueve, el

burgués juegue. Fueron sobre todo las expediciones de los ejércitos napoleónicos las que difundieron los juegos de azar entre la burguesía. IO 12 a, 11

El significado del tiempo para la embriaguez del jugador ya fue apreciado, de modo semejante a Anatole France, por Gourdon. Pero ambos ven sólo el significado que tiene el tiempo en relación al placer del jugador en la rápida adquisición y desaparición de sus ganancias, multiplicadas al imaginar las innumerables posibilidades de gasto que se les abren, y sobre todo al imaginar la posibilidad real de volver a jugar. Ni en Gourdon ni en France aparece el significado que tiene el factor tiempo en el desarrollo mismo del juego. De hecho, tiene una relación peculiar con el pasatiempo que supone el juego. Un juego es tanto mejor pasatiempo cuanto más brusca sea la irrupción del azar en él, cuanto más pequeño sea el número o más corta la serie de combinaciones que haya que hacer en el transcurso de la partida (*des coups*). En otras palabras, cuanto mayor sea el componente azaroso de un juego, tanto más rápidamente discurre. Esta circunstancia resulta decisiva cuando se trata de determinar lo que constituye la verdadera «embriaguez» del jugador. Reside ésta en esa peculiaridad del juego de azar por la que provoca presencia de espíritu al ofrecer varias constelaciones en rápida sucesión, cada una de las cuales —siendo completamente independientes entre sí— apela a una reacción inmediata del jugador. Esta situación produce en los jugadores la costumbre de apostar, si es posible, sólo en el último momento. Ese es también el instante en el que sólo la lugar una conducta puramente refleja. Esta conducta refleja del jugador excluye la «interpretación» del azar. El jugador reacciona más bien al azar, como la rodilla lo hace al martillo en el reflejo rotuliano. IO 12 a, 11

El supersticioso atenderá a ciertas señales, el jugador reaccionará a ellas aun antes de haberlas podido tener en consideración. Haber previsto una jugada ganadora y no haberla aprovechado dará a entender al ignorante que está «en buena forma», y que la próxima vez bastará con actuar con energía y rapidez. En realidad, este suceso indica más bien que no se produjo el reflejo motórico que el azar desata en el jugador afortunado. Pues sólo cuando no se produce, «lo que viene» ingresa en cuanto tal claramente en la conciencia. IO 13, 11

El jugador sólo obedece al futuro que no penetró como tal en su conciencia. IO 13, 11

El motivo más profundo del desprecio por el juego podría estar en que un don natural del hombre, que dirigido a los objetos más altos eleva al ser humano sobre sí mismo, dirigido a uno de los más bajos, al dinero, lo hunde. El don de que se trata es éste: presencia de espíritu. Su más alta manifestación es la lectura, que en todos los casos es adivinatoria. IO 13, 11

El sentimiento de felicidad del ganador se caracteriza por el hecho de que sus bienes, que en los demás casos son lo más pesado y farragoso del

mundo, le llegan del destino como respuesta a un abrazo plenamente logrado. Sus bienes se pueden comparar a las muestras de amor de una mujer completamente satisfecha por un hombre. Los jugadores son tipos a los que no les ha sido dado satisfacer a las mujeres. ¿No es Don Juan un jugador? IO 13, 41

«En los tiempos del fácil optimismo que irradiaba en el espíritu de un Alfred Capus, era corriente en el bulevar relacionarlo todo con la pólvora.» Gaston Rageot, «Qu'est-ce qu'un événement?» [«¿Qué es un acontecimiento?»] (*Le Temps*, 16 de abril de 1939). La apuesta es un modo de dar carácter de *shock* a los acontecimientos, sacándolos de los contextos de la experiencia. No es por casualidad que se apuesta sobre los resultados de las elecciones, del inicio de la guerra, etc. Los acontecimientos políticos adoptan fácilmente, en especial para la burguesía, la forma de lances en la mesa de juego. Para el proletario no es del todo el mismo caso. Está mejor preparado para reconocer constantes en el acontecer político. IO 13, 51

El cementerio de los Inocentes como lugar de prostitución. «Para los parisinos del siglo XV... este lugar era como un melancólico Palais Royal de 1789. En medio de los continuos sepelios y exhumaciones, había allí un paseo donde citarse. También pequeñas tiendas junto a los osarios, y mujeres de vida alegre bajo las arcadas.» J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters* [El otoño de la Edad Medieval, Múnich, 1928, p. 210. IO 13 a, 11

¿Las cartas de adivinación son más antiguas que las de juego? ¿Representa acaso el juego de naipes una degeneración de la técnica adivinatoria? Saber por anticipado el futuro también es decisivo en los juegos de cartas. IO 13 a, 21

El dinero es lo que vivifica al número, el dinero lo que hace revivir a la chica de mármol (cfr. O 7, 1). IO 13 a, 31

Nadie entiende mejor ni con más agradecimiento la máxima de Gracián «saber tener en todas las cosas al tiempo de su parte», que quien ha visto cumplido un deseo largamente abrigado. Comparar con esto la soberbia definición que da Joubert de ese tiempo, que determina *per contrarium* el tiempo del jugador: «Hay tiempo en la eternidad misma; pero no es un tiempo terrestre y mundano... No destruye nada, acaba». J. Joubert, *Pensées* [Pensamientos], II, París, 1883, p. 162. IO 13 a, 41

Sobre lo heroico en el juego —un corolario, por decir así, a «El juego», de Baudelaire—: «Suelo hacer esta reflexión ante las mesas de juegos de azar...: si se pudieran ahorrar todas las energías y pasiones... que Europa derrocha anualmente en las mesas de juego, ¿no bastaría esto para hacer un pueblo romano y una historia romana? ¡Pues eso es, precisamente! Dado que todo hombre nace como romano, la sociedad burguesa intenta desromanizarlo, y para eso están los juegos de azar y de sociedad, las novelas, las óperas italianas y las gacetas elegantes, los casinos, las sociedades de té y las loterías, los años de

aprendizaje y de viaje, el servicio militar y los desfiles de la guardia, las ceremonias y homenajes, las entre quince y veinte piezas de vestir que uno ha de ponerse y quitarse diariamente con ventajosa pérdida de tiempo: todo esto se ha introducido para que la energía que sobra se evapore inadvertidamente». Ludwig Börne, *Gesammelte Schriften* [Escritos reunidos], III, Hamb(urg)-Fr(ank)furt a/M, 1862, pp. 38-39 («Das Gastmahl der Spiele» [El banquete de los jugadores].)

[O 13 a, 8]

«Pero ¿comprende usted todo el delirio y el vigor que debe de haber en el alma de un hombre que espera con impaciencia la apertura de un garito? Entre el jugador de la mañana y el jugador de la tarde existe la diferencia que distingue al marido descuidado del amante pasional debajo de la ventana de su amada. A la mañana solamente llegan la pasión palpitante y la necesidad en su franco horror. En ese momento podrá usted admirar a un verdadero jugador, un jugador que no ha comido, dormido, vivido, pensado, mientras era rudamente flagelado por el azote de su mortingala... En esa hora maldita, encarándose ojos cuya calma horroriza, rostros que le fascinarán, miradas que levantan las carnes y las devoran. Por eso, las casas de juego son tan sublimes a la apertura de sus sesiones.» Balzac, *La peau de chagrin* [La piel de zapa], Paris, Flammarion, p. 7.

[O 14, 8]

La prostitución organiza un mercado de tipos femeninos.

[O 14, 8]

Sobre el juego: cuanto menos atrapado está un hombre en los lazos del destino, tanto menos queda determinado por lo siguiente que va a pasar.

[O 14, 8]

El ideal de la vivencia tipo *shock* es la catástrofe. Esto se ve muy claramente en el juego: al apostar cantidades cada vez más altas para recuperar lo perdido, el jugador emprende el rumbo de la ruina absoluta.

[O 14, 8]

P

[LAS CALLES DE PARÍS]

«Las calles de París brevemente

He puesto en rima. Oíd cómo.»

Comienzo de *Dir des Rues de Paris* [Dichos de las Calles de París], de Guillot. Con Prefacio, Notas y Glossario, por Edgard Marcuse, París, 1875. (En el original, la primera palabra del segundo verso es *Ha*.)

*«Quacumque ingredimus in aliquam
historiam vestigium ponimus.»*

Se ha hablado de París como de la ciudad que se agita, la ciudad en movimiento permanente. Pero no menos significativa, aparte de la vitalidad del mapa urbano, es aquí la fuerza de los nombres de las calles, plazas o teatros, que perduran a pesar de todos los desplazamientos topográficos. Cuán a menudo no se han derribado esas pequeñas tribunas que aún estaban en pie, unas junto a otras, en el boulevard du Temple en tiempo de Luis Felipe, para verlas aparecer siempre de nuevo en cualquier otro barrio —me repugna hablar de partes de la ciudad—; cuántos nombres de calles mantienen aún hoy el nombre del propietario de un terreno en cuyas lindes, hace siglos, tenía su finca. El nombre de «Château d'Eau», una antigua fuente que hace mucho ha dejado de existir, aparece fantasmalmente aún hoy en varios distritos. A su manera, incluso los locales famosos se han asegurado su pequeña inmortalidad municipal, por no hablar de la gran inmortalidad literaria, la que le fue otorgada al Rocher de Cancall, al Véfour, a los Trois Frères Provinciaux. Pues en cuanto se impone gastronómicamente un nombre, en cuanto se hacen famosos un Vatel o un Riche, París bulle hasta los más alejados *faubourgs* de Petits Vatel y de Petites Riches: ése es el movimiento de

las calles, el movimiento de los nombres, que muy a menudo discurren en direcciones opuestas.

[P 1, 1]

Y luego las pequeñas plazas sin tiempo que surgen de improviso, en las que no arraiga el nombre, plazas que no han sido proyectadas de antemano y bajo el patronazgo de la historia universal —como la plaza Vendôme o la plaza des Grèves—, sino como casas que, lentamente, sin haber dormido lo suficiente, llegaron tarde a la llamada del siglo. En esas plazas, son los árboles quienes tienen la palabra; incluso los más pequeños dan una sombra espesa. Sin embargo luego, ante los faros de gas, sus hojas son como una vidrio translúcido verde oscuro, y su primer destello verde en la noche es el semáforo automático que le marca a la primavera su entrada en la gran ciudad.

[P 1, 2]

El barrio de Europa ya existía como proyecto, con los nombres de las capitales europeas, desde 1820.

[P 1, 3]

El 4 de febrero de 1805 se procedió a numerar las casas por decreto imperial. Intentos anteriores —como el de enero de 1726— se encontraron con una feroz resistencia. Los propietarios de los inmuebles se declararon dispuestos a numerar las *portes-hâtures*, pero no las *portes-cochères*. La revolución ya había procedido a contar las casas por secciones; en algunas de éstas se llegó al número 1.500 e incluso 2.000.

[P 1, 4]

Después del asesinato de Marat, se llamó a Montmartre Mont-Marat.

[P 1, 5]

La función de los santos en la denominación de las calles parisinas se puso bruscamente de manifiesto con la Revolución. Las calles Saint-Honoré, Saint-Roch o Saint-Antoine se llamaron ciertamente durante un tiempo Honoré, Roch y Antoine, pero esto no consiguió imponerse; para el oído de los franceses, se producía un hiato insoportable.

[P 1, 6]

«Uno de los revolucionarios fanáticos propuso en una ocasión transformar París en un mapamundi cambiando el nombre de todas las calles y plazas por nuevas denominaciones tomadas de lugares y objetos notables del mundo.» Si hacemos esto mentalmente, la extraordinaria impresión de una imagen urbana óptico-fonética nos permitirá conocer la gran importancia de los nombres de las calles. Pinkerton, Mercier y C. F. Cramer, *Ansichten der Hauptstadt des französischen Kaiserreichs vom Jahre 1806* [Visiones de la capital del Imperio francés desde 1806], 1, Amsterdam, 1807, p. 100 (cap. VIII: «Neologie» [«Neología», de Pinkerton]).

[P 1, 7]

Hay una voluptuosidad peculiar en el hecho de poner nombres a las calles.

[P 1, 8]

«La denominación de *La Roquette* dada a las dos prisiones, a una calle y a todo un barrio, viene de la planta de ese nombre [*Eruca sativa*], que crecía en abundancia en estos terrenos desiertos en otro tiempo.» La Grande Roquette fue durante mucho tiempo la cárcel donde aguan-

daban el resultado de su apelación los condenados a muerte. Maxime Du Camp, *París* [París], III, p. 264.

[P 1, 9]

El contenido sensible en los nombres de las calles es absolutamente el único aún apreciable, a falta de otro, en los burgueses. Pues qué sabemos de las esquinas de las calles, de los bordes de las aceras, de la arquitectura del adoquinado, nosotros que jamás hemos sentido bajo la planta desnuda de los pies el calor, la suciedad y las aristas de las piedras, que jamás examinamos los desniveles de las losetas para tumbarnos en ellas.

[P 1, 10]

«[Puente de Austerlitz] Su prestigioso nombre me evocaba cualquier cosa menos la batalla. A pesar de lo que me habían afirmado, que yo aceptaba en las formas, era la batalla la que sacaba su nombre del puente. En mí se había elaborado una explicación, hecha a partir de mis ensañaciones, de mis reminiscencias de escolar distraído, de analogías en el gusto y el sonido de ciertas palabras. Siendo niño, la guardé siempre para mí, ella participaba de mi lenguaje secreto. He aquí: en tiempo de guerra, de cruzadas y de revoluciones, en la torre de las batallas, los héroes se rendían con sus banderas en ese puente, tan viejo como el Mundo, para vaciar en él solemnemente una copa de austérité. El austérité, brebaje de los fuertes, era sencillamente la hidromiel de nuestros antepasados galos, pero más amargo y con mucha agua de Seltz.» Charles Vildrac, *Ponts de Paris* [Puentes de París].

[P 1 a, 1]

Excursión sobre la plaza du Maroc. No sólo son capaces de entrecruzarse la ciudad y el interior, la ciudad y el campo; tales entrecruzamientos pueden tener lugar a un nivel mucho más concreto. Está la plaza du Maroc en Belleville: cuando subí, una tarde de domingo, a ese desconsolado montón de piedras con sus bloques de alquiler, se me apareció no sólo como desierto marroquí, sino, además y a la vez, como monumento del imperialismo colonial; se entrecruzaban en ella la visión topográfica y el significado alegórico, sin perder por eso su lugar en el corazón de Belleville. Despertar una visión así es sin embargo algo por lo común reservado a las drogas. Y, de hecho, los nombres de las calles son en estos casos como sustancias embriagadoras que amplían nuestra percepción, dotándola de múltiples niveles. La fuerza con la que nos ponen en ese estado podría llamarse su virtud evocadora; pero esto dice muy poco, pues lo decisivo aquí no es la asociación, sino la interpenetración de las imágenes. También hay que acordarse de este hecho en el caso de ciertos fenómenos patológicos: el enfermo que por la noche recorre durante horas la ciudad, olvidándose de volver a casa, quizá haya caído bajo el dominio de esta fuerza.

[P 1 a, 2]

Nombres de calles, tomados de Jean Brunet: *Le Messianisme, organisation générale de Paris. Sa constitution générale* [El Mesianismo, organización general de París. Su constitución general], primera parte, París (1858): Boulevard de los Financieros / Boulevard de los Joyeros / Boulevard de los Comerciantes / Boulevard de los Fabricantes / Boulevard de los Feriantes / Boulevard de los Tintoreros / Boulevard de los Impresores / Boulevard de los Estudiantes / Boulevard de los Escritores / Boulevard de los Artistas / Boulevard de los Administradores / - Barrio Louis XIV (explicación detallada

de este nombre p. 32 «embellecimiento» de las puertas Saint-Martin y Saint-Denis) Calle de la Confección / Plaza de la Exportación / Calle de la Cerámica / Calle de las Encuadernaciones. [P 1 a, 5]

«He leído un proyecto de geografía cuyo mapa sería París y cuyos profesores sus coches de punto. Ciertamente me gustaría más que París fuera un mapa de geografía que un volumen de calendario romano; y los nombres de los santos, con los que han bautizado las calles, no pueden compararse ni en cuanto a antorcha ni en cuanto a utilidad con los nombres de las ciudades que los sustituirían. De este modo el *faubourg Saint-Denis* se llamaría, en esta suposición, el *faubourg de Valenciennes*; el *faubourg St-Marceau*, el *faubourg de Marseille*; de esta manera la plaza de Grèves se llamaría plaza de Tours o de Bourges, etc.» Mercier, *Le nouveau* [El nuevo], París, V, p. 75. [P 1 a, 4]

Calle des Immeubles Industriels – ¿de cuándo es?

[P 1 a, 5]

Un argumento sorprendente de hace cien años en favor del sistema americano de división de calles: «(Pobres profesores) que enseñáis moral y letras, vuestros nombres en pequeñas letras negras están en el rincón de una calle encima de un indicador. El nombre de aquel joyero reluce con mil fuegos; centellea como el sol, se vende, pero es caro». Mercier, *El nuevo*, IV, París, pp. 74-75. [P 1 a, 6]

Sobre la teoría de los nombres de las calles: «Los nombres propios tienen un efecto particularmente sonoro, sin carga conceptual... los nombres propios son, por usar una expresión de Curtius (p. 65), "formularios en blanco", que Proust puede llenar con impresiones porque aún no han sido racionalizados por la lengua». Leo Spitzer, *Stilstudien* [Estudios estilísticos], II, Múnich, 1928, p. 434. [P 1 a, 7]

Para entender la «calle», hay que distinguirla del «camino», más antiguo. Se distinguen por completo según su naturaleza mitológica. El camino implica el miedo al camino equivocado. En los guías de los pueblos nómadas tuvo que reflejarse ese miedo. Aún hoy, todo caminante solitario siente, en las revueltas inesperadas del camino y en sus bifurcaciones, el poder que las antiguas indicaciones ejercían sobre las hordas nómadas. Pero, quien va por una calle, no necesita al parecer ninguna mano que le indique ni le guíe. El hombre no cae en su poder al marchar por un camino equivocado, sino al sucumbir al despliegue monótono y fascinante de la banda de asfalto. La síntesis de estos dos miedos, sin embargo –el monótono camino equivocado– lo representa el laberinto. ■ Antigüedad ■ [P 2, 1]

Quien quiera saber hasta qué punto nos sentimos como en casa en las entrañas, debe dejarse atrapar por el vértigo a través de calles cuya oscuridad se asemeja tanto al seno de una prostituta. ■ Antigüedad ■ [P 2, 2]

En la ciudad, los nombres se tornan poderosos una vez que aparecen en el laberinto de las estaciones de metro. Provincias imperiales troglodíticas: así es como surgen Solférino, Italie y Rome, Concorde y Nation. Resulta increí-

ble que todo esto se mezcle arriba, contrayéndose bajo el luminoso cielo. ■ Antigüedad ■ [P 2, 3]

Se conoce el verdadero carácter expresivo de los nombres de las calles cuando se los compara con las propuestas de reforma para su normalización. Por ejemplo, con la propuesta de Pujoux de llamar a las calles de París con nombres de ciudades, localidades, etc., de Francia, teniendo en cuenta su correspondiente situación geográfica y el número de sus habitantes, mientras que los ríos y montañas darían nombre ante todo a las calles largas que cruzan varios barrios, «para ofrecer tal conjunto que el viajero pueda adquirir un conocimiento geográfico de Francia en París, y, reciprocamente, de París en Francia». J. B. Pujoux, *Paris à la fin du dix-huitième siècle* [París a finales del siglo XVIII], París, 1801, p. 81. ■ Callejeo ■ [P 2, 4]

«Diecisiete puertas corresponden a carreteras imperiales... Vanamente se buscaría en esas denominaciones un sistema general. ¿Qué vienen a hacer la Antibes, Toulouse y Bâle al lado de la Villette y de Saint-Ouen? Si se hubiera querido establecer distinciones, se le habría podido dar a cada puerta el nombre de la ciudad de Francia más alejada en esa dirección.» E. de Labé-dollière, *Histoire de nouveau Paris* [Historia del nuevo París], p. 5. [P 2, 5]

«Algunas felices medidas de edilidad datan del tiempo del Imperio. El 3 de noviembre de 1800, se procedió por decreto a una revisión general de los nombres de las calles. Desapareció la mayoría de los vocablos grotescos inventados por la Revolución. Los nombres de políticos fueron casi todos reemplazados por nombres de militares». Lucien Dubech, Pierre D'Espezel, *Histoire de Paris* [Historia de París], París, 1926, p. 336. [P 2, 6]

«En 1802 se construyeron diversos barrios, calle du Mont-Blanc, Chaussée d'Antin, aceras elevadas de tres o cuatro pulgadas. Comenzaron entonces a suprimirse los arroyos en el eje de las calles.» Lucien Dubech, Pierre D'Espezel, *Histoire de Paris*, París, 1926, p. 336. [P 2, 7]

«En 1805 se impuso el nuevo sistema de numeración regular de las casas, por iniciativa de Frachot, que ha prevalecido hasta nuestros días: los números pares e impares separados, pares a la derecha e impares a la izquierda, partiendo del Sena o siguiendo su curso; las cifras eran blancas, sobre fondo rojo en las calles paralelas al río, sobre fondo negro en las calles perpendiculares.» Lucien Dubech, Pierre D'Espezel, *Histoire de Paris*, París, 1926, p. 337. [P 2, 8]

Hacia 1830: «La Chaussée d'Antin es el barrio de los nuevos ricos de las finanzas. Todos aquellos barrios del oeste están desacreditados: los urbanistas de ese momento creyeron que París iba a desarrollarse hacia el lado de la Salpêtrière, opinión que debería aconsejar prudencia a los de hoy... Un terreno en la Chaussée d'Antin difícilmente encontraba comprador por 20.000 ó 25.000 francos». Dubech-D'Espezel, *Histoire de Paris*, París, 1926, p. 364. [P 2 a, 11]

Monarquía de julio: «Mientras que se han suprimido en su mayoría los nombres de las calles que llamaban a recuerdos políticos, se ven aparecer los que conmemoran una fecha: la calle del 29 de julio». Dubech-D'Espezel, *Histoire de Paris*, París, 1926, p. 389. [P 2 a, 12]

«No conozco nada más ridículo ni más incoherente que los nombres de las calles, plazas y callejones o calles sin salida de París. Tomemos al azar algunos de esos nombres, en uno de los más bellos barrios, y vamos a señalar esta incoherencia, esta rareza. Llego por la calle Croix-des-Petits-Champs; atravieso la plaza des Victoires; entro en la calle Vuide-Gossart, que me conduce al pasaje des Petits-Pères, de donde no hay más que un paso para ir al Palais-Egalité. ¡Qué revóltillo! El primer nombre recuerda un objeto de culto y tiene un aspecto campestre; el segundo ofrece triunfos militares; el tercero, una emboscada; el cuarto, el recuerdo de un apodo dado a una orden monástica; y el último, una palabra de la que han abusado alternativamente la ignorancia, la intriga y la ambición.» J. B. Pujoux, *París a finales del siglo XVIII*, París, 1801, pp. 73-74. [P 2 a, 3]

«A dos pasos de la plaza de la Bastille, en el *fauvbourg* St. Antoine, se dice aún: "Voy a París"... Este suburbio tiene sus propios usos y costumbres, e incluso su propio lenguaje. La municipalidad ha numerado las casas como en todas las demás zonas de París, pero, si se le pregunta su dirección a alguno de los habitantes de este suburbio, dará siempre el nombre que lleva su casa, en lugar del frío número oficial... Esta casa se conoce con el nombre de "Au Roi de Siam", aquella se llama "Étoile d'or", ésta "Cour de deux Securs", aquella "Nom de Jésus", otras llevan el título de Panier fleuri, o Saint Esprit, o Bel Air, o La Muerre, o La bonne Graine.» Sigmund Engländer, *Geschichte der französischen Arbeiterassoziationen* [Historia de las asociaciones obreras de Francia], III, Hamburgo, 1864, p. 126. [P 2 a, 4]

Extra(c)to de una propuesta de denominación de calles, que procede probablemente de la Revolución: «Una persona... propuso dar a las calles y callejones los nombres de las virtudes y de los sentimientos generosos, sin darse cuenta de que esta nomenclatura moral era demasiado limitada para el gran número de calles que hoy en París... Se nota que, en ese proyecto, había cierto orden en el acuerdo de aquellas denominaciones; por ejemplo, la calle de la Justicia, o la de la Humanidad, debían conducir necesariamente a la de la Felicidad... la calle de la Prohibición... atravesar todo París, así como conducir a los barrios más bellos.» J. B. Pujoux, *París a finales del siglo XVIII*, París, 1801, pp. 83-84. [P 2 a, 5]

Sobre la magia de los nombres de las calles. Delvaux acerca de la plaza Maubert: «No es una plaza, es una amplia mancha de cielo; en ese punto mismo en que los labios se entrecierran al pronunciar ese nombre del siglo teco, no porque sea viejo, sino porque exhala de él un olor de lodazal... que choca contra nuestro oído.» A. Delvaux, *Les dessous de Paris* [Las bajas fondos de París], París, 1866, p. 73. [P 2 a, 6]

«No es inútil observar que un extranjero que, al llegar a una ciudad, comienza por juzgar a partir de las apariencias, bien puede pensar, cuando lee esas denominaciones incoherentes e insignificantes, que las ideas de los que la habitan no están mejor hilvanadas que sus razonamientos; y, ciertamente, si varias calles le presentan nombres abyectos u obscenos, estará fundado al creer en la inmundicia de sus habitantes.» J. B. Pujoux, *París a finales del siglo XVIII*, París, 1801, p. 77. [P 3, 1]

Al racionalismo le repugnaban especialmente nombres como calle des Mauvais-Garçons, calle Tire-Boudin, calle Mauvaises-Paroles, calle Femme-sans-Tête, calle du Chat qui pêche, calle

Courtaud-Villain. Allí tendrían que ir, dice Pujoux, los que no quieren saber nada de sus propuestas. [P 3, 2]

«Qué placer para el habitante del Mediodía recuperar, en los nombres de las diversas calles de París, los del lugar que lo vio nacer, del cantón donde su esposa recibió la luz, del pueblo donde pasó sus primeros años.» J. B. Pujoux, *París a finales del siglo XVIII*, París, 1801, p. 82. [P 3, 3]

«Los voceadores escogieron los periódicos según los barrios que ellos quieren trabajar, y todavía allí hay máximas que hay que saber distinguir. Tal calle lee *le Peuple*, mientras que tal otra sólo quiere *la Réforme*, pero la perpendicular a ella, que las comunica entre sí, sólo coge *l'Assemblée nationale*, o incluso *l'Union*. Un buen voceador debe y puede decirle a usted, al ver las profesiones de fe de todos los aspirantes a legisladores que abiganan todas nuestras murallas, cuánta voz tendrá cada uno de esos mendigos políticos en tal o cual distrito.» A. Privat d'Anglemont, *Paris inconnu* [París desconocido], París, 1861, p. 154. ■ *Flâneur* ■ [P 3, 4]

La ciudad hizo posible que todas las palabras, o al menos una gran cantidad de ellas, fueran ascendidas a la nobleza del nombre —lo que antes no les ocurría más que a poquísimas, a una clase privilegiada de palabras—. Lo más ordinario para todos, la calle, fue la que llevó a cabo esta revolución del lenguaje. —Mediante los nombres de las calles, la ciudad es un cosmos lingüístico. [P 3, 5]

Con motivo de Victor Hugo y su «poder de la imagen. Las pocas confidencias que tenemos acerca de sus procedimientos de trabajo nos permiten alimar que él tenía una facultad de evocación interior mucho más fuerte que las demás personas. Así es como pudo, de memoria y sin una nota, describir todo el barrio de París por donde escapó J. Valjean en *Los miserables*, y esta descripción es estrictamente exacta, calle por calle, casa por casa.» Paul Bourget, «Necrológica de Victor Hugo en el *Journal des Débats* [Victor Hugo devant l'opinion] [Victor Hugo ante la opinión], París, 1885, p. 91. [P 3, 6]

En un grabado: «Calle Tirechape 1863 como en 1200». S(ola) d(e) las) E(stampas; véase ilustración 8). [P 3, 7]

En un grabado de 1830 se puede ver a un hombre sentado en el tronco de un árbol del boulevard Saint-Denis. [P 3, 8]

En 1865 se estableció en el boulevard des Capucines, esquina con la calle de Séze y la calle Caumartin, el primer «refugio», la primera «zona peatonal». [P 3 a, 1]

«Que los bufones vayan a gesticular a las puertas de la Morgue; que los payasos vengán a ella a declamar sus grotescas burlas... en semejante sitio; que esta muchadumbre... se coloque en círculo para reír a mandíbula batiente las locuras a menudo inmundas de un filitiro después de haber contemplado cinco cadáveres uno al lado del otro. ¡He ahí lo que se llama una cosa indignante...!» Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* [Lo que se ve en las calles de París], París, 1858, p. 355 [«La Morgue»]. [P 3 a, 2]

Pantasma urbano: «El romanticismo en su declive... se complacía en las leyendas. Mientras que Georges Sand vestido de hombre cabalga, se dice, a través de París en compañía de Lamartine vestido de mujer, Dumas hace que compongan sus novelas en las bodegas y bebe champagne en los pisos superiores con actrices; mejor que mejor, Dumas no existe, es un ser mítico, una raza social inventada por un sindicato de editores». J. Lucas-Dubreton, *La vie d'Alexandre Dumas père* [La vida de Alexandre Dumas padre], París, (1928), p. 141. [P 3 a, 3]

«He aquí... el... Diccionario de la lengua escabrosa, del que deseo que se diga... lo que se dice del *Tableau de Paris* de Sébastien Mercier, que ha sido pensado en la calle y escrito sobre un mojón.» Alfred Delvau, *Dictionnaire de la langue verte* [Diccionario de la lengua escabrosa], París, 1866, p. III. [P 3 a, 4]

Una bella descripción de los barrios elegantes: «La nobleza, encastillada silenciosa en esos claustros calles como en un espléndido e inmenso monasterio de paz y de refugio». Paul-Ernest Rattier, *Paris n'existe pas* [París no existe], París, 1857, p. 17. [P 3 a, 5]

Todavía en torno a 1860, los puentes de París resultaban insuficientes para el tráfico entre las dos orillas; el paso lo realizaban en gran medida los transbordadores. La tarifa era de 2 soles; por eso los proletarios raramente podían permitírselo. (Según P.-E. Rattier, *Paris n'existe pas*, París, 1857, pp. 49-50.) [P 3 a, 6]

«En Hugo, la Columna, el Arco de Triunfo y los Inválidos caminan juntos, si puedo decirlo. Hay un vínculo histórico y político, real y literario entre esos tres monumentos. Hoy... la posición de esos tres términos ha cambiado y el vínculo ha cambiado. La columna está como borrada, pese a Vaulaume. Y ha sido el Panteón quien ha venido a reemplazarla. Sobre todo desde que Hugo ha venido a él y la ha obligado a volver, si está permitido hablar así, a los grandes hombres. Hoy la trilogía de los monumentos la componen el Arco de Triunfo, el Panteón y los Inválidos.» Charles Péguy, *Œuvres complètes* [Obras completas], 1873-1914; *Œuvres de prose* [Obras en prosa], París, 1916, p. 419 [Victor-Marie, comte Hugo [Victor-Marie, conde Hugo]]. [P 3 a, 7]

«El verdadero París es una ciudad negra, longosa, maloliente, apretujada en sus calles estrechas... hormigueante de callejones sin salida, de alamedas misteriosas, de laberintos que te conducen a casa del diablo; que rejunta los techos puntiagudos de sus casas sombrías muy cerca de las nubes, y así te encela el poco azul que el cielo del norte quiere limosnear a la gran capital... El verdadero París está lleno de patios de Monipodio, receptáculos de a tres céntimos la noche, de seres imposibles y de fantasmagorías humanas... Allí, en una nube de vapor de amoníaco... y en lechos que no se han vuelto a formar desde la creación del mundo, reposan uno junto a otro centenares, millares, de charlatanes, cerilleros, tocadores de acordeón, jorobados, ciegos, cojos, enanos, lisados sin piernas, otros a los que les han devorado la nariz en una pelea; hombres de goma, clowns de vuelta, trogobables, malabaristas que llevan una cucaracha con los dientes... Niños de cuatro piernas, gigantes vascos u otros, Tom Pouce en la vigésima edición, personajes vegetales de los que la mano o el brazo son el terreno de un árbol que verdea y brota todos los años con su lujo de ramas y de hojas; esqueletos vivos, transparentes humanos de luz... cuya débil voz puede escucharse con un oído atento...; orangutanes con inteligencia humana; monstruos que hablan francés.» Paul-Ernest de Rattier, *Paris n'existe pas*, París, 1857, pp. 12 y 17-19. Ver a este respecto tanto los dibujos de Hugo como la visión de Haussmann sobre París. [P 4, 1]

Destino de la oposición republicana bajo Guizot: «El Emancipator de Toulouse cita las palabras de un conservador cuando delante de él se deploraba la suerte de los detenidos políticos que se enmohecen en los calabozos: "Los compadecaré cuando les hayan plantado champiñones en la espalda".» Jean Skeritsch, *L'opinion publique en France d'après la poésie politique et sociale de 1830 à 1848* [La opinión pública en Francia según la poesía política y social de 1830 a 1848], (Louvain, 1901), pp. 162-163. [P 4, 2]

«Con el mágico título de París, un drama, una revista o un libro están siempre seguros del éxito.» Théophile Gautier, «Introducción» (es la primera frase) [Paris et les Parisiens au XIX^e siècle] [París y los parisinos en el siglo XIX], París, 1856, p. I(1). [P 4, 3]

«El universo no hace sino reunir los cabos de los cigarrillos de París.» Théophile Gautier, «Introducción» [Paris et les Parisiens au XIX^e siècle], París, 1856, p. III. [P 4, 4]

«Hace mucho tiempo que se tuvo la idea de poblar los Campos Eliseos de estatuas. No ha llegado el momento.» Th. Gautier, «Estudios filosóficos» [Paris et les Parisiens au XIX^e siècle], París, 1856, p. 27. [P 4, 5]

«Hace treinta años... así estaba... todavía el antiguo alcantarillado. Un número grande de calles, actualmente arqueadas, eran entonces calzadas hendidas. A menudo se veían, en el punto en pendiente, donde desembocaban las vertientes de una calle o de un cruce, anchas rejillas cuadradas de grandes barrotes cuyo hienzo relucía brulido por los pasos de la multitud; peligrosas y resbaladizas para los coches y que hacían caer a los caballos... En 1832, en gran cantidad de calles... la vieja cloaca gótica mostraba todavía cínicamente sus fauces. Eran enormes hiatos de piedra o la solana, a veces rodeados de mojones, con un descaro monumental.» Victor Hugo, *Œuvres complètes* [Obras completas], Novela, 9, París, 1881, p. 181 [Las miserables]. [P 4 a, 1]

En los muros de los recaudadores generales en la época de Luis XVI: *Le mur murant Paris rend Paris murmurant*. [P 4 a, 2]

Maillard cita la siguiente anécdota de E. Texier, *Le tableau de Paris* [El cuadro de París], 1852, sobre la morgue como leyenda: «En aquel edificio habita un escribano que... tiene una familia. Quién sabe si la hija del escribano no tiene un piano en su habitación y si el domingo por la tarde ella no hace que sus amigas bailen al son de los ritmos de Plodo o de Musard». Pero, según Maillard, el escribano no vive en 1852 en la Morgue. Cit. Firmin Maillard, *Recherches historiques et critiques sur la Morgue* [Investigaciones históricas y críticas sobre la Morgue], París, 1860, pp. 26-27. La historia procede, como aclara el mismo Maillard, de un reportaje algo folletinesco de Léon Gaxlan, en el año 1830. [P 4 a, 3]

«La plaza Maubert, plaza maldita que oculta el nombre de Magnus Albertus.» «Paris chez soi» [Paris casa propia] [Louis Lurine, A travers les rues] [A través de las calles], (París, 1854), p. 9. [P 4 a, 4]

En Mercier, *Noctes*, París, 1800, VI, p. 56, se menciona que «los misteriosos tocadores de cuerno... hacían en efecto muy siniestras escandalosas. No era venta de agua lo que anuncia-

ban; su ruido lúgubre, digno linterna del terror, era muy frecuentemente una amenaza de incendio: "Ellos estaban en la taberna y se respondían de un barrio a otro, dice Mercier; todos ellos unidos correspondían a un centro; esperaban algún acontecimiento cuando redoblaban su fuerza; se escuchaba durante mucho tiempo, no se comprendía nada; pero había en todo ese alboroto una lengua de sedición. Todos esos conspiraciones que se hacían en voz alta no eran menos tenebrosas. Se ha señalado que con ocasión de los incendios la señal era más precisa, más rápida, más ruidosa. Cuando se manifestó el incendio en los Célestins... mi propia cabeza quedó ensordecida por el ruido de los cuernos. Otra vez fue a través del restallar de los látigos; en ciertos días el ruido de los cajas; uno se estremecía con esas vivas y diarias "vivas!"» Édouard Fournier, *Enigmes des rues de Paris* [Enigmas de las calles de París], París, 1860, pp. 72-73 [«Sur quelques bruits de Paris» [«Acerca de algunos ruidos de París»]]. (P 4 a, 5)

C. Bouglé, *Chez les prophètes socialistes* [En casa de los profetas socialistas], París, 1918, cita en el ensayo *L'alliance intellectuelle franco-allemande* [La alianza intelectual franco-alemana], p. 123, las palabras de Bérne sobre las calles de París, esas calles gloriosas «cuyo adoquinado sólo se debería hollar con los pies desnudos». (P 5, 1)

La avenida Rachel conduce al cementerio de Montmartre. Al respecto, Daniel Halévy (*Paris parisiens* [París parisinos], París, (1932), p. 276): «Rachel, la actriz trágica, aquí la introducción y la patrona». (P 5, 2)

«La importancia que se le concedía al tráfico de peregrinos —muchos hombres marchaban entonces a visitar las reliquias— se demuestra en el hecho de que la antigua vía romana se llamó, dividiéndola en dos partes según las metas principales de peregrinaje, al norte St. Martin, por la catedral de Tours, al sur St. Jacques, por la española de Santiago de Compostela.» Fritz Stahl, *Paris (Paris)*, Berlín, (1929), p. 67. (P 5, 3)

La constatación tantas veces realizada de que los barrios de París llevaban una vida propia, la fundamenta Stahl (*Paris*, p. 28) refiriéndose a determinados monumentos parisinos. (Él habla del Arco del Triunfo, pero podría hablar también de Notre Dame, o de Notre Dame de Lorette.) Son ellos, como núcleo de importantes calles, los que confieren a los barrios un centro de gravedad, representando a la vez a la ciudad en cuanto tal. Dice Stahl que «todo edificio monumental se muestra... por decirlo así, con una escolta; con sus adelantados y su séquito, como un príncipe, separado por esta escolta de la masa, que retrocede respetuosamente. Constituye el núcleo dominante de un barrio que parece haberse reunido en torno a él». (p. 25). (P 5, 4)



Ilustración 1. Pasaje du Ponceau. Foto de Germaine Krull.



Ilustración 2. Pasaje du Caire. Foto de Germaine Krull.



Ilustración 3. Pasaje des Deux-Sœurs. Foto de Germaine Krull.



Ilustración 4. 36, rue d'Hauteville, en 1856. Foto Bibliothèque Nationale, Paris.



Ilustración 5. La casse-tête omanie ou la fureur du jour (La manía del rompecabezas o el furor del día). Foto Bibliothèque Nationale.



Ilustración 6. *Le triomphe du Kaleidoscope ou le tombeau de jeu chinois* (El triunfo del caleidoscopio o la tumba del juego chino).
Foto de la Bibliothèque Nationale.



Ilustración 7. Charles Meryon, *Le Pont-Neuf*, 1853-1854.



Ilustración 8. Rue Tirechape, 1863. Foto Bibliothèque Nationale.



Ilustración 9. Diorama de la rue Bondy, 1837. Foto Bibliothèque Nationale.

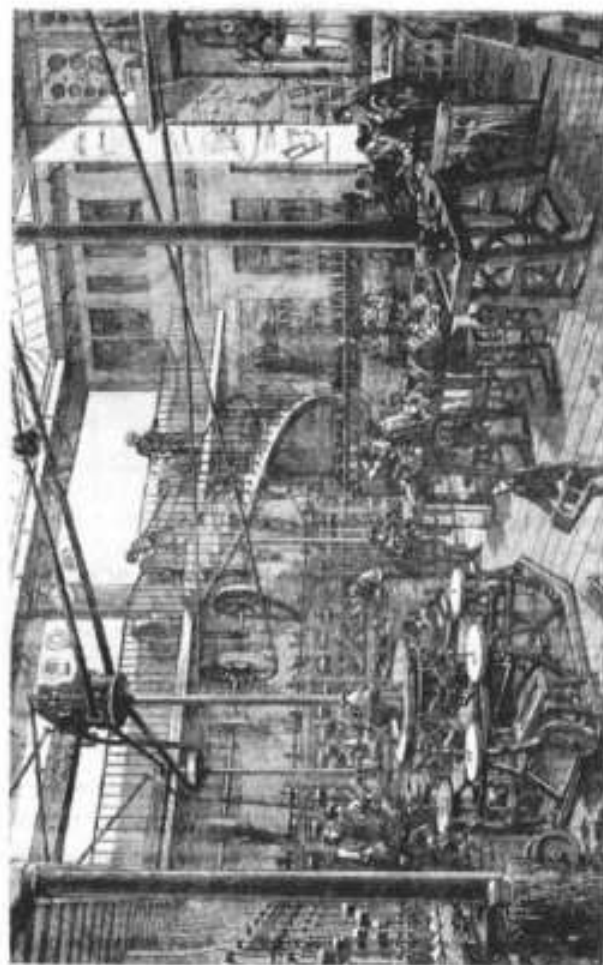


Ilustración 10. 62, rue des Châteaux d'eau, 1856. Foto Bibliothèque Nationale.



Ilustración 11. *The Origin of Painting* (El origen de la pintura).
Foto Bibliothèque Nationale.



Ilustración 12. *L'artiste et l'amateur du 19^{ème} siècle* (El artista y el aficionado del siglo XIX). Foto Bibliothèque Nationale.



Ilustración 13. *L'Homme de l'art dans l'embarras de son métier* (El hombre de arte en las dificultades de su oficio). Foto Bibliothèque Nationale.



Ilustración 14.
L'Étrangomanie blâmée ou d'être Français il n'y a pas d'affront
(La extranjeromanía censurada o no hay afrenta en ser francés).
 Foto Bibliothèque Nationale.



Ilustración 15. *Actualité (Courbet) (La actualidad [Courbet])*.
Foto Bibliothèque Nationale.

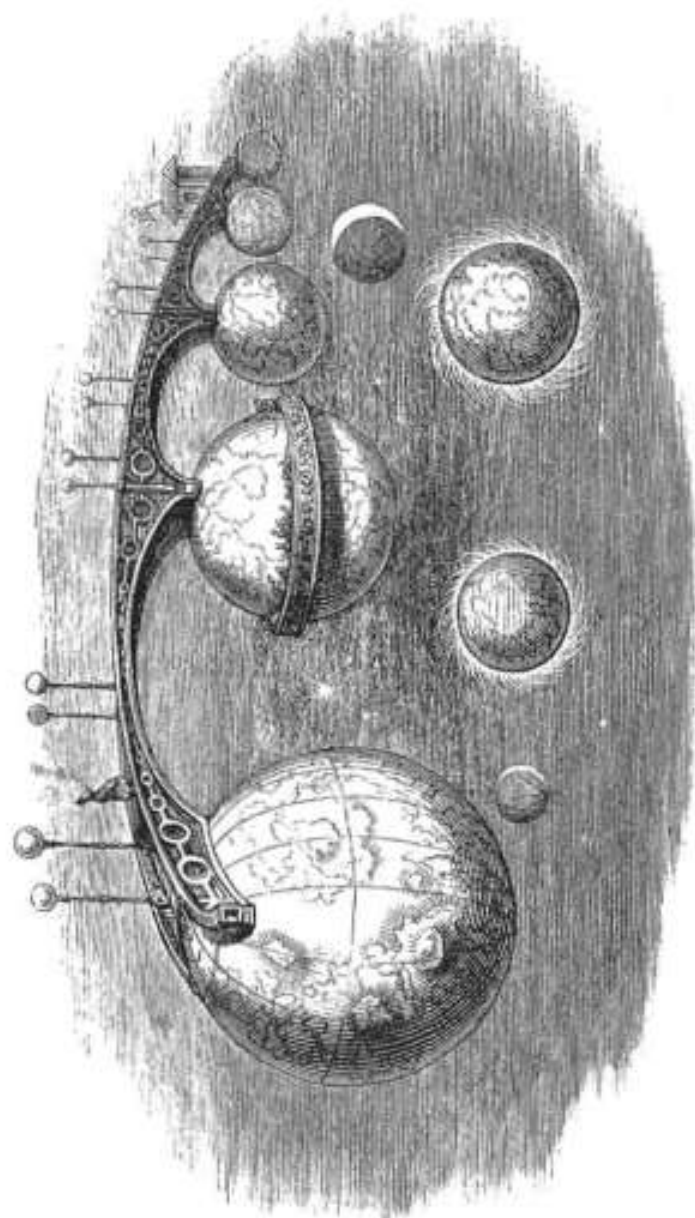


Ilustración 16. Grandville [Ignace Isidore Gérard], *Le pont des planètes* (El puente de los planetas), 1844.

Q [PANORAMA]

«Nadie tiene ya ganas de ir conmigo a un panorama»
Max Brod, *Über die Schönheit häßlicher Bilder*
[Sobre la belleza de las imágenes feas], Leipzig,
1913, p. 59.

Había panoramas, dioramas, cosmoramas, diafanoramas, navaleramas, pleoramas (πλεω y navego, navegaciones), fantoscopio, fantasma-parastasis, experiencias fantasmagóricas y fantasmopólicas, viajes pintorescos por la habitación, georamas, pintorescopios ópticos, cineoramas, fanoramas, esteroramas, cicloramas, punoramas dramáticos.

«En nuestro tiempo, tan rico en pano-, cosmo-, neo-, mirio-, kigo- y dio-ramas.» M. G. Spahr en el *Berliner Courier* de 4 de marzo de 1829. Citado por Erich Stenger, *Daguerres Diorama in Berlin* [El diorama de Daguerre en Berlín], Berlín, 1925, p. 73. [Q 1, 1]

El Versalles posrevolucionario como panóptico: «Se remodelaron las estatuas reales que habían quedado. La de Luis XIV en la gran sala Orangerie, lleva un gorro frigio en lugar de la peluca, que se ha quitado a martillazos; también una pica en lugar del bastón de mando y, para que nadie se equivoque con el nuevo dios de la guerra, figura en el pedestal de la estatua: "Marte francés, protector de la libertad del mundo". Una jugada semejante se le ha hecho al colosal bajorrelieve de Luis XIV a caballo, por Coustou, en la gran galería del castillo. El genio de la fama, que desciende de las nubes, coloca, en lugar de la antigua corona de laurel, un gorro frigio sobre la calva cabeza del rey». ■ Vulgarización ■ P. J. L. Meyer, *Fragmente aus Paris im IV. Jahr der französischen Republik* [Fragmentos de París en el año IV de la República francesa], II, Hamburgo, 1797, p. 315. [Q 1, 2]

Sobre la exposición de un grupo de ladrones reproducidos en cera, realizada (hacia 1785) por Curtius o algún otro empresario en la feria Saint-Laurent: «Unos estaban encadenados y cubiertos de harapos, otros casi desnudos y sobre la paja; era un espectáculo bastante pintoresco, los retratos que había allí sólo se parecían a dos o tres jefes; pero, como la banda era numerosa, el propietario se había visto obligado a proporcionarles compañía. Me imaginaba

que él había remodelado a los demás de propósito o al azar, y, persuadido de ello, recorre con bastante indiferencia las caras bronceadas y a menudo oscurecidas por sucios bigotes de aquellos sañados de segunda, cuando, teniendo en cuenta su detestable costumbre, creíste fingir rasgos que no me eran desconocidos. Miré más atentamente, y me convencí de que el propietario de los grandes lodiones, que era también propietario del otro salón de figuras, que siendo sacar partido de algunos personajes modelados que no estaban en boga o de algunos retratos de encargo desechados, los había vestido ridículamente con harapos, cargado de cadenas y desfigurado ligeramente para situarlos junto a los grandes lodiones... Esta idea me hizo sonreír involuntariamente, al pensar que la mujer de algún tratante podría encontrar entre esos señores el retrato de su marido, antiguamente encargado al modelador de cera. Esto no es una broma, afirma haber reconocido el retrato muy semejante de *Linguet*, que, algunos meses antes, estaba honrosamente situado en la otra sala, y que sólo había sido trasladado allí por economía y para decorar la posición. (Simón-Nicolas-Henri Linguet, nacido en 1736, muerto en 1794 en la guillotina. Polígrafo y abogado.) J. B. Pujoux, *Paris à la fin du XVIII^e siècle* [Paris a finales del siglo XVIII], París, 1801, pp. 102-103. ■ Vulgarización ■

[Q 1, 3]

La «espera» se podría asociar con la exposición de los Panoramas Imperiales tan bien como con el tedio. Es muy significativo que Brod, en una glosa titulada *Panorama*, dé con todas las palabras clave de esta investigación: moda, tedio, luz de gas, etc.

[Q 1, 4]

«Misceláneas de Morgue y de Musée de Luxembourg», así llamó Jules Claretie a los panoramas de batallas. *La vie à Paris* [La vida de París], París, 1881, p. 438. Se conoce en estos panoramas que también las guerras están sometidas a la moda, y Max Brod ve en su *Panorama* a «oficiales ociosos... buscando campos de batalla que encajen con sus fantásticas guerras coloniales»; hay un vestuario bélico, los que no tienen medios vienen a ver si no podrán apropiarse en algún sitio de un campo de batalla usado sin gastar mucho dinero.

[Q 1, 5]

Balzac hace un juego de palabras con «rama» —de «diorama»— al inicio de *Papà Goriot*.

[Q 1, 6]

Disposición de los panoramas: la vista es desde una plataforma elevada, rodeada de una balaustrada, hacia las superficies que quedan enfrente y debajo. La pintura discurre por una pared cilíndrica, tiene aproximadamente 100 m de largo y 20 m de alto. Los panoramas más importantes del gran pintor de panoramas Prévost: París, Tolón, Roma, Nápoles, Amsterdam, Tilsa, Vagram, Calais, Amberes, Londres, Florencia, Jerusalén, Atenas. Entre sus discípulos, Daguerre.

[Q 1 a, 1]

En 1838, Hittorff construye la Rotonda des Panoramas. ■ Hierro ■

[Q 1 a, 2]

Panorama en la exposición de París de 1855.

[Q 1 a, 3]

Hay que averiguar qué significa que en los dioramas el cambio de iluminación que el discurrir del día produce en un paisaje se desarrolle en quince

o treinta minutos. Hay aquí algo así como un precedente lúdico de la aceleración cinematográfica del tiempo, una aceleración bromista y un tanto maliciosamente «bailona» del curso temporal, que *per contrarium* hace pensar en una *μυμησις* desconsolada como la que menciona Breton en *Nadja*: el pintor que, avanzada la tarde, se planta con su caballete ante el puerto viejo de Marsella y, con la iluminación decreciente, cambia una y otra vez la luminosidad de su cuadro hasta acabar pintando la oscuridad. Pero para Breton el cuadro no estaba «acabado».

[Q 1 a, 4]

Pensar en profundidad el particular *páthos* que se esconde en el arte de los panoramas. Sobre su especial relación con la naturaleza, pero sobre todo también con la historia. Hasta qué punto fue un *páthos* idiosincrásico, es algo que se vislumbra en estas palabras de Wiertz, cuya pintura tiene en efecto mucho de panorama. «Se ha hablado frecuentemente del realismo en pintura. Generalmente los cuadros que se denominan realistas están poco de acuerdo con este título. El realismo puro debería comprender tales cualidades que un objeto representado pudiera parecer posible agarrarlo con la mano. /... Si, generalmente, se le tiene poca estima a lo que con propiedad se llama trampantojo, es porque aquí este género de pintura apenas ha sido practicado nada más que por pintores mediocres, pintores de letreros, limitados solamente a la representación de algunos objetos de naturaleza muerta... /¿Dará nacimiento a un nuevo género el ejemplo de M. Wiertz?». Prefacio a «El taller de M. Wiertz», catálogo redactado por el pintor mismo para «La Curiosa». *Œuvres littéraires* [Obras literarias], (París, 1870), pp. 501-502.

[Q 1 a, 5]

«Nocturnorama. Una nueva clase de conciertos entretendrá este invierno en París al mundo de la moda. Todo lo que expresa la música resultará al mismo tiempo visible mediante cuadros transparentes de oportuna ejecución. Se ofrecerá *La creación* de Haydn, que, acompañada de las adecuadas fantasmagorías, habrá de encandilar doblemente los sentidos de los oyentes. / Pero más que para estas magnas obras, el dispositivo me parece apropiado para distracciones alegres y sentimentales. / Así, por ejemplo, puede aparecer el retrato engañosamente parecido y cambiante de Malibrán, mientras que una selecta cantante entona un aria italiana sin ser vista, como si se oyera cantar a la sombra de Malibrán». August Lewald, *Album der Boudoirs* [Album de los salones], Leipzig-Stuttgart, 1836, pp. 42-43.

[Q 1 a, 6]

En su diorama, Daguerre presentaba de vez en cuando, entre otras cosas, la iglesia de St. Etienne du Mont. Misa del gallo. Con órgano. Al final: se apagan las luces.

[Q 1 a, 7]

Para la siguiente comparación de los panoramas con el cine, es importante considerar que hoy el cine formula del modo más breve, concreto y crítico todos los problemas de la configuración moderna como preguntas técnicas por su propia existencia. «La moda de las vistas panorámicas, entre las que destacamos la de Boulogne, corresponde entonces a la del cinematógrafo hoy. Los pasajes cubiertos, del tipo del de los Panoramas, empiezan igualmente su fortuna parisina.» Marcel Poëte, *Une vie de cité. Paris* [Una vida de ciudad. París], París, 1925, p. 326.

[Q 1 a, 8]

David exhortaba a sus discípulos a ir a los panoramas para hacer estudios del natural.

[Q 1 a, 10]

«Mucha gente se imagina que el arte puede perfeccionarse indefinidamente. Es un error. Hay un límite donde se detendrá. Y ésta es la razón: sucede que las condiciones a las que está restringida la imitación de la naturaleza son inmutables. Vemos un cuadro, es decir, una superficie plana, rodeada o no de un marco, y, sobre esta superficie, la representación producida únicamente mediante diversas materias colorantes. Dentro de las condiciones que constituyen el cuadro ya se han hecho todas las tentativas. El problema más difícil era el relieve perfecto, las perspectivas profundas llevadas hasta la más perfecta ilusión. El estereoscopio lo ha resuelto.» A. J. Wiertz, *Obras literarias*, París, 1870, p. 364. Esta observación no sólo arroja una luz interesante sobre los puntos de vista con que entonces se contemplaban los estereogramas, etc., sino que muestra también muy claramente que la teoría de un «progreso» en las artes está unida a la idea de la imitación de la naturaleza, y se ha de discutir en relación con ella.

[Q 2, 1]

Sobre el fenómeno de la vulgarización del espacio, y con ello la ambigüedad fundamental de los pasajes, arroja cierta luz el uso múltiple de las figuras en los museos de cera. Las estatuas y bustos de cera, de los cuales uno representa hoy un emperador, mañana un criminal político, y pasado mañana un centinela condecorado; otro representa hoy a Julia Montague, mañana a Marie Lafargue, y pasado mañana a la señora Doumergue, encuentran su lugar idóneo en estas galerías ópticas del murmullo. Para Luis XI, es el Louvre; para Ricardo II, la Torre de Londres; para Abdel Krim, el desierto, y para Nerón, Roma. ■ *Flâneur* ■

[Q 2, 2]

Los dioramas relevaban a la linterna mágica, que no conocía la perspectiva. Sin embargo, con la linterna mágica se insinuaba, de un modo sin duda completamente distinto, el hechizo de la luz en las viviendas aún precariamente iluminadas. «¡Linterna mágica! ¡Curiosa pieza!» Esto exclamaba a la tarde un *camelot* por las calles, subiendo en cuanto le hacían una seña a las viviendas, donde encendía su linterna. El anuncio de la primera exposición de carteles muestra aún significativamente una linterna mágica.

[Q 2, 3]

En la galería Colbert estuvo durante algún tiempo un georama. — El georama del distrito XIV poseía una maqueta de Francia.

[Q 2, 4]

En el mismo año en que Daguerre inventó la fotografía, ardió su diorama. 1839. ■ Precursores ■

[Q 2, 5]

Hay una inabarcable literatura cuyo carácter estilístico constituye el paralelo literario perfecto de los dioramas, panoramas, etc. Son las recopilaciones de folletines y las series de esbozos procedentes de mediados de siglo. Obras como *La gran ciudad*, *El diablo en París*, *Los franceses pintados por sí mismos*. Son en cierto modo dioramas morales, afines a los otros no sólo en su dive(r)sidad

sin escrúpulos, sino también en la técnica de su construcción. A un primer plano más o menos detallado, plásticamente elaborado, le corresponde un revestimiento, folletinesco y nítidamente perfilado, de análisis social, que proporciona aquí el fondo de la escena, como en el diorama el paisaje.

[Q 2, 6]

El mar — «nunca el mismo» para Proust, en Balbec —, y los dioramas con su cambio de iluminación que hacen pasar el día ante el espectador tan rápidamente como pasa en Proust ante el lector. Aquí se dan la mano la más baja y la más elevada forma de mimesis.

[Q 2, 7]

El panóptico es una manifestación de la obra de arte total. El universalismo del siglo XIX tiene en el panóptico su monumento. Pan-óptico: no sólo que todo se ve, sino que se ve de todas maneras.

[Q 2, 8]

«Navalonama» Eduard Devrient, *Briefe aus Paris* [*Cartas de París*], Berlín, 1840, p. 57.

[Q 2, 9]

Principales representaciones panoramáticas de Prévost para los panoramas del pasaje. «París, Tolón, Roma, Nápoles, Amsterdam, Tíbet, Vagran, Calais, Arven, Londres, Florencia, Jerusalén y Atenas. Todos estaban concebidos de la misma manera. Sus espectadores, situados como en la cúspide de un edificio cónico, sobre una plataforma rodeada por una balaustrada, dominaban el horizonte desde todas las partes. Cada lienzo, adherido a la pared interior de un salón cilíndrico, tenía una circunferencia de 97 metros y cuarenta y cinco centímetros (60 pies). De este modo las dieciocho vistas panoramáticas de Prévost representan una superficie de 86.667 metros y 6 centímetros (224.000 pies).» Labédolère, *Histoire du nouveau Paris* [*Historia del nuevo París*], París, p. 30.

[Q 2 a, 1]

En *La tienda de antigüedades*, Dickens menciona el «gesto inmóvil de la frialdad de sangre y de la decencia» en las figuras de cera. ■ *Arquitectura onírica* ■

[Q 2 a, 2]

Daguerre y la Academia [¿francesa?]. «Lemercier... me dio una carta para una sesión plenaria del Instituto... Se recitará en esta sesión un poema sobre la máquina de Daguerre para reavivar el interés por este objeto, pues el descubridor perdió su aparato en el incendio de su vivienda, por lo que durante mi estancia en París no pude ver nada de lo que hace esta maravillosa máquina.» Eduard Devrient, *Cartas de París*, p. 260 [Carta de 28 de abril de 1839].

[Q 2 a, 3]

En el Palais Royal, el «café du Mont St. Bernard», muy curioso de ver, en el primer frente de la escuela, (una cafetería en cuyas paredes, todo alrededor, están pintadas regiones de Suiza, y sobre las mesas hay una pequeña galería con los modelos de las pinturas; pequeñas vacas, cabañas suizas, molinos, Semern [quizá quiera decir «praderas alpinas»], etc., muy curioso de ver). J. F. Benzenberg, *Briefe geschrieben auf einer Reise nach Paris* [*Cartas escritas en un viaje a París*], I, Dortmund, 1805, p. 260.

[Q 2 a, 4]

Un cartel: «Lo lengua francesa en panorama». En J. F. Benzenberg, *loc. cit.*, I, p. 265. En el mismo contexto, información sobre el reglamento al que estaban sometidos los pegadores de carteles.

[Q 2 a, 5]

Una descripción extraordinariamente extensa del programa del teatro Pierre, en Benvenberg, *loc. cit.*, I, pp. 287-292. [Q 2 a, 6]

El interés del panorama es ver la verdadera ciudad: la ciudad en la casa. Lo que está en la casa sin ventanas es lo verdadero. Por lo demás, el pasaje es también una casa sin ventanas. Las ventanas que dan a él son como palcos desde donde se puede mirar hacia dentro, pero no hacia fuera. (Lo verdadero no tiene ventanas; lo verdadero no mira en ningún sitio hacia fuera, al universo.) [Q 2 a, 7]

La ilusión era completa. Reconocí con el primer vistazo todos los monumentos, todos los lugares, incluso el pequeño patio donde se encuentra la habitación que yo habitaba en el convento de Saint-Sauveur. Nunca fue sometido un viajero a una prueba tan ruda; yo no me podía espantar a que se transportaran Atenas y Jerusalén a París para convencernos de que era mentira o verdad. Chateaubriand en el prefacio del *Itinéraire de Paris à Jérusalem* [Itinerario de París a Jerusalén], cit. por Émile de Labédollière, *Le nouveau Paris* [El nuevo París], p. 30. [Q 3, 1]

El germen más íntimo y resplandeciente de la *ville lumière*, los viejos dioramas, anidaban en los pasajes, de los que aún hoy uno lleva su nombre. En los primeros instantes, era como entrar en un acuario. Por la pared de la gran sala oscurecida pasaba algo así como una banda de agua iluminada por gas, interrumpida por pequeñas juntas. El juego de colores de la fauna oceánica no puede ser más ardiente. Pero lo que aquí se mostraban eran milagros terrestres, atmosféricos. En aguas iluminadas por la luna, se reflejaban palacios, aparecían noches blancas en parques abandonados. Se reconocía a la luz de la luna el castillo de Saint-Leu, donde encontraron al último Condé ahorcado bajo una ventana. Brillaba aún la luz en una de las ventanas del castillo. Entretanto, el sol iluminó un par de veces la escena. Bajo el claro resplandor de una mañana veraniega, se vieron las Estancias del Vaticano tal como las habrían visto los nazarenos; no lejos se construía Baden-Baden. Pero también se honraba la luz de las velas: en la catedral crepuscular, los cirios rodeaban, como capilla ardiente, al asesinado duque de Berry, y las lámparas colgantes en el cielo de seda de una isla de amor casi avergonzaban a la redonda *luna*. Era un experimento lleno de sentido sobre la noche mágica, iluminada por la luna, del Romanticismo, y su noble sustancia salió vencedora de la prueba. [Q 3, 2]

La figura de cera como maniquí de la historia. – En el museo de cera, el pasado experimenta el mismo estado de agregación que experimenta la lejía en el interior. [Q 3, 3]

Sobre el panorama mundial que bajo el nombre «la vuelta al mundo» se dio a conocer en la exposición universal de París de 1900, que daba vida a un fondo panorámico en movimiento, con los figurantes que en cada caso le correspondían en primer término: «El «panorama mundial» se ha instalado en un edificio que ya por su personalísimo aspecto ha causado una general

* En español en el original [Nota editorial].

expectación. Una galería hindú corona los muros del edificio, mientras que en sus esquinas se alzan la torre de una pagoda, una torre china, y otra antiportuguesa». *Le tour du monde* [La vuelta al mundo] (en: *Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild* [La exposición universal de París en texto e imágenes], redactado por el Dr. Georg Malkowsky, Berlín, 1900, p. 59). – Resulta notable la similitud de estas arquitecturas con la de los jardines zoológicos. [Q 3, 4]

Las tres etapas en *Lampélie* y *Daguerre* de Lemerrier: 1) Exposición de los panoramas fijos. 2) Exposición de la técnica de su (an)imación, que Daguerre le suplica a Lampélie. 3) Descripción de la victoria del incansable Daguerre sobre Lampélie. En lo que sigue, la primera fase (la tercera en ■ Fotografía ■).

«Daguerre, en la torre donde su docto pincel
Abre a los juegos de la óptica tan bello teatro,
Hace en la oscuridad de un cenado recinto
Lucir de los horizontes la inmensa perspectiva;
Su paleta es mágica; y de sus fuegos versados
Cuando alcanzada es la vista y los muros atravesados,
Un tejido, de los tabiques circulante barrera,
Se transforma en espejo de la naturaleza entera.»

Népomucène Lemerrier, *Sur la découverte de l'ingénieur peintre du diorama* [Sobre el hallazgo del ingenioso pintor del diorama] [después: *Lampélie y Daguerre*] [Instituto Real de Francia, Sesión pública anual de las cinco academias, jueves 2 de mayo de 1839, presidido por M. Chevreul, presidente, París, 1839, pp. 26-27]. [Q 3 a, 1]

Después de la revolución de julio, se podía ver en el diorama de Daguerre «la plaza de la Bastille el 28 de julio de 1830». [Pinet, *Histoire de l'École polytechnique* [Historia de la Escuela Politécnica], (París, 1887) p. 208.] [Q 3 a, 2]

Dioramas en el Château d'Eau (más tarde plaza de la République) y en la calle Bondy. S(olo) d(e) los) E(stampas; v. ilustración 9). [Q 3 a, 3]

Un grabado publicitario de la fabricación de instrumentos de precisión, J. Molteni y Cia, 62, calle du Château d'Eau, habla –después de 1856–, entre otras cosas, de «aparatos de fantasmagoría, polioramas, dioramas, etc.». S(olo) d(e) los) E(stampas; v. ilustración 10). [Q 3 a, 4]

Una viñeta de la época Imperio titulada «Le Panorama». Una tabla de lienzo o de papel con representaciones de acróbatas en el centro. Erro, con el gorro puntiagudo de un payaso de feria o de un vendedor, señala un teatro de marionetas en primer plano, en el que un caballero declara de rodillas su amor a una dama. Todo esto dentro de un paisaje. S(olo) d(e) los) E(stampas). [Q 3 a, 5]

«Me preparé para recibir las deposiciones de sus mujeres, que ella llamaba sus panoramistas, es decir, de aquellas que recomen de arriba abajo todas las vistas panorámicas, principalmente la del bulevar Montmartre.» P. Cuisin, *La galerie sous la sauvegarde des lois* [La galería bajo la protección de las leyes], París, 1815, pp. 136-137. [Q 3 a, 6]

«Corporama... especializado en plantas, flores y frutas de la India.» J.-L. Crozet, «Quelques spectacles de Paris pendant l'été de 1835» [«Algunos espectáculos de París durante el verano de 1835»] (*Le Temps*, 22 de agosto de 1935). [Q 3 a, 7]

El principio panorámico en Balzac: «Nuestra exploración nos ha permitido hacer notar alrededor de trescientos nombres reales del París de 1800 a 1845, por donde deambulan los personajes de la comedia humana. Si se les añadiesen los políticos, los autores dramáticos o literarios, las celebridades de cualquier género que... aparecen bajo la pluma de Balzac... en ningún vínculo con la acción, el total ascendería tal vez a quinientos». H. Clouzot y R.-H. Valéry, *Le Paris de la comédie humaine (Balzac et ses fournisseurs)* [El París de la comedia humana (Balzac y sus proveedores)], París, 1926, p. 175. [Q 4, 1]

Pasaje del Panorama. «Adivina usted que ese pasaje le debió su nombre a un espectáculo introducido en Francia en el mes de enero de 1799. La primera vista panorámica de París fue dirigida por un americano de Estados Unidos... que se llamaba Fulton... Fulton, en la época del interior (de desembarco en Inglaterra, le presentó al Emperador una memoria acerca de la aplicación inmediata del vapor a la marina del Estado... El ingeniero, rechazado en Francia, fue a establecerse en América, y se dice que, de vuelta a Sainte-Hélène, para morir, el Emperador encontró en el objetivo de su catalejo un barco de vapor que se llamaba LE FULTON.» Louis Lurine, «Los bulevares» (*Paris chez soi* [París en casa], París, 1854), p. 60. [Q 4, 2]

Balzac: «Cuando en 1822 visita el diorama construido por Daguerre, lo califica, entusiasmado, de uno de los milagros del siglo; "miles de problemas han encontrado solución". Y cuando veinte años después se presenta la daguerrotipia, se hace una foto y escribe acerca de este descubrimiento, con gran solemnidad, que ya lo había profetizado en su *Louis Lambert* (1835).» [Cfr. la nota en *Correspondance* [Correspondencia], 1876), I, p. 68, y Gonot, *Lettres (à l'étranger)* [Cartas al extranjero], 2, (1906), p. 36.] Ernst Robert Curtius, *Balzac*, Bonn, 1923, p. 237. [Q 4, 3]

Dickens: «En sus sueños veía un magazine enorme enteramente escrito por él... Hay una cosa significativa que él deseaba dar a esta publicación; proponía una especie de *Mil y una noches* londinenses, en las que Gog y Magog, los gigantes de la ciudad, escribirían crónicas tan formidables como ellos mismos». G. K. Chesterton, *Dickens*, traducido por Laurent y Martin-Dupont, París, 1927, p. 81. Dickens hizo muchos proyectos cíclicos. [Q 4, 4]

La exposición universal de 1889 tenía un panorama histórico de Stevens y Gervex, cuyo final era un Victor Hugo de pelo blanco ante un monumento alegórico de Francia; el monumento estaba flanqueado por las alegorías de la defensa de la patria y del trabajo. [Q 4, 5]

El *Festín de Baltasar*, del maestro de capilla y compositor Jullien (ca. 1836X). «El papel principal... recaía en siete transparentes de soberbios colores que, mientras sonaba la música, brillaban como inasibles quimeras en la oscuridad, atrayendo la mirada hasta el punto de que la misma música se convertía en mero acompañamiento. La ejecución de este deleite visual, que se denominó "nocturnorama", corrió a cargo de un mecanismo». S. Kra-

uer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [Jacques Offenbach y el París de su tiempo], Amsterdam, 1937, p. 64. [Q 4 a, 11]

Panorama: el neologismo griego más conocido de los que aparecen en la Revolución francesa. «El 7 floreal del año VII Robert Frelon adquirió un certificado "para exponer cuadros circulares llamados "vistas panorámicas". Este primer intento dará la idea de un "peripanorama", después de un "cosmorama", y más tarde de un "panestereorama" (1813).» Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines jusqu'à 1900. IX. La Révolution et l'Empire II. Les événements, les institutions et la langue* [Historia de la lengua francesa desde sus orígenes hasta 1900. IX. La Revolución y el II Imperio. Los acontecimientos, las instituciones y la lengua], París, 1937, p. 1212 («las nomenclaturas bajo la Revolución»). [Q 4 a, 21]

De Joseph Dufour (1752-1827) se conservan *tableaux-tentures*, series de imágenes de 12-15 m de longitud, de tipo panorámico. Muestran paisajes (el Bósforo, Italia), escenas de género (salvajes de los mares del Sur) y mitologías. [Q 4 a, 31]

«Deseo ser conducido de nuevo a los dioramas, cuya magia brutal y enorme sabe imponerme una útil ilusión. Prefiero contemplar algunos decorados de teatro, donde encuentro, artísticamente expresados y trágicamente concentrados, mis más queridos sueños. Esas cosas, ya que son falsas, son infinitamente más verdaderas.» Charles Baudelaire, *Œuvres* [Obras], II, (París), ed. Le Dantec, (1932), p. 273 (Salón de 1859. VIII. «El paisaje»). [Q 4 a, 41]

En toda la producción de Balzac, los figurantes ascienden a 500. Hay 500 personajes que aparecen episódicamente sin estar implicados en la trama. [Q 4 a, 51]

R

[ESPEJOS]

También el modo en que los espejos recogen el espacio libre, la calle, para introducirlo en el café, pertenece al entrecruzamiento de los espacios: espectáculo al que el *flâneur* se ha abandonado sin remedio. «Bastante sobrios de día, más alegres por la noche, cuando brilla la luz de gas. El arte de la apariencia deslumbrante ha alcanzado aquí una gran perfección. La taberna más vulgar está organizada para engañar al ojo. Mediante paredes de espejo que reflejan las mercancías expuestas a uno y otro lado, todos estos locales se procuran una extensión artificial y, con la iluminación de las lámparas, una fantástica amplitud.» Karl Gutzkow, *Briefe aus Paris* [*Cartas de París*], I, Leipzig, 1842, p. 225.

Es así como, precisamente con la irrupción de la noche, surgen horizontes amplios y de una claridad diurna por toda la ciudad. [R 1, 1]

Hay que mencionar aquí, en relación con el motivo del espejo, la historia del hombre que no soportaba ver continuamente al revés el letrero del escaparate desde el interior de su negocio o de su bar. Encontrar alguna anécdota sobre esto. [R 1, 2]

Los umbrales de mosaico que, al estilo de los viejos restaurantes del Palais Royal, conducen a un «Diner de Paris» por cinco francos, también son frágiles; ascienden con amplitud hasta una puerta de cristal, pero resulta increíble que al otro lado haya realmente un restaurante. La siguiente puerta de cristal promete un «Petit Casino», deja entrever una caja registradora y los precios de los asientos, pero, de abrirla, ¿se accedería a su interior? ¿No se saldría más bien a la calle, en lugar de a un teatro? Dado que puertas y paredes están hechas de espejos, no se encuentra ni una entrada ni una salida a esta dudosa claridad. París es la ciudad-espejo. Asfalto espejeante de sus carreteras, mamparas de cristal delante de todos los bares. Sobreabundancia de lunas y espejos en los cafés para aumentar su claridad interior y propor-

cionar una alegre amplitud a todos los minúsculos apartados y reservados en que se descomponen los locales parisinos. Las mujeres se contemplan aquí más que en ningún otro sitio, de aquí surgió la particular belleza de las parisinas. Antes de que un hombre las mire, ya se han visto reflejadas diez veces. Pero también el hombre se ve relampaguear fisonómicamente. Obtiene su imagen con mucha más rapidez que en cualquier otro sitio, y ve también mucho más rá(p)idamente cómo esta imagen concuerda con él. Incluso los ojos de los transeúntes son espejos colgados, y sobre el gran lecho del Sena, París, se extiende el ciclo como se extiende el espejo de cristal sobre los lechos ínfimos de las casas de vida alegre.

[R 1, 3]

¿Dónde se fabricaban estos espejos? ¿Y cuándo surgió la costumbre de dotar de ellos a los locales?

[R 1, 4]

¿Desde cuándo fue costumbre colocar espejos en valiosos marcos talla(d)os, en lugar de cuadros?

[R 1, 5]

Cuando dos espejos se miran, Satanás hace su truco preferido, y abre aquí, a su manera (como hace su compañero en las miradas de los amantes), la perspectiva al infinito. Ya sea divina o satánicamente: París tiene pasión por las perspectivas especulares. El Arco del Triunfo, el Sacré Cœur, incluso el Panteón, aparecen de lejos como imágenes suspendidas a media altura, entreabriendo arquitectónicamente el espejismo. ■ Perspectiva ■

[R 1, 6]

A finales de los años sesenta escribe Alphonse Karr que ya no se saben hacer espejos.

[R 1, 7]

Si aún se puede contemplar la última obra, pero también la más grande, de este hechizo de los espejos, esto se debe, antes que a su fuerza de atracción y rentabilidad, ambas hoy en declive, a sus grandes costes de producción. Es la «Sala de los Espejismos» en el museo Grévin. Aquí se reunieron por última vez amazonas de hierro y enormes superficies de cristal compuestas de incontables ángulos. Múltiples complementos convierten a los amazonas férreos tan pronto en columnas griegas como en pilastras egipcias o postes de farola y, según el caso, rodea al espectador un inabarcable bosque de columnas de templos de la Antigüedad, o incontables naves de estaciones de tren, mercados o pasajes, que chocan entre sí. Una luz cambiante, junto con una suave música, acompañan la representación, y antes de cada transformación suena la clásica campanilla que conocemos de nuestros primeros viajes alrededor del mundo, cuando en el Panorama Imperial, ante nuestros ojos llenos del dolor de la partida, se disolvía lentamente una imagen en el estereoscopio para dejar aparecer la siguiente.

[R 1, 8]

Mallarmé como genio de los espejos.

[R 1 a, 1]

«Ni la manufactura de espejos de París ni la de Saint-Gobain, "conocida en toda Europa y sin rival", habían perdido nada.» Levasseur, *Histoire des classes ouvrières (et de l'industrie en*

France de 1789 à 1870 [Historia de las clases obreras y de la industria en Francia de 1789 a 1870], I, París, 1903, p. 446.

[R 1 a, 2]

«Nuestros espejos adquieren cada día mayores dimensiones, lo que hace que se los busque solícitamente en toda Europa; están hoy al alcance de las más mediocres fortunas, y mientras que no hay en Francia una casa que no posea uno o dos, nada es más raro en Inglaterra que encontrarlos, incluso en los castillos.» Adolphe Blanqui, *Histoire de l'exposition des produits de l'industrie française en 1827* [Historia de la exposición de los productos de la industria francesa en 1827], París, 1827, p. 130.

[R 1 a, 3]

Egoísta «es lo que se vuelve uno en París, donde no se puede dar apenas un paso sin verse el querido yo. ¡Espejo sobre espejo! En los cafés y en los restaurantes, en las tiendas y en los almacenes, en los salones de peluquería y en los salones literarios, en los baños y por doquier, ¡a cada pulgada un espejo!». S. F. Lahrs (ed.), *Briefe aus Paris* [Cartas de París] (*Europa Chronik der gebildeten Welt* [Crónica europea del mundo ilustrado], II, Leipzig y Stuttgart, August Lewald ed., 1837, p. 206).

[R 1 a, 4]

Redon pinta las cosas tal como aparecerían en un espejo algo turbio. Su mundo especular es, sin embargo, plano, poco partidario de la perspectiva.

[R 1 a, 5]

«Mientras que se fabricaron planchas de vidrio, estirando un cilindro de este material a base de soplar, sus medidas eran las mismas, relativamente pequeñas, dado que estaban determinadas por la fuerza de los pulmones, que sólo últimamente ha sido sustituida por el aire a presión. Pero con la introducción del vidrio fundido... en 1688, aumentaron enseguida considerablemente estas medidas.» A. G. Meyer, *Eisenbauten* [Construcciones en hierro], Esslingen, 1907, pp. 54-55. No(ta) a este pasaje: «Las primeras planchas de espejo fundidas en París debieron de tener... unas medidas de 84 x 50 pulgadas, mientras que antes, como mucho, llegaban a 50 x 45 pulgadas».

[R 1 a, 6]

Realmente, no se trata en los pasajes, como sí en otras construcciones en hierro, de hacer más luminoso el espacio interior, sino de difuminar el espacio exterior.

[R 1 a, 7]

Sobre la luz que reina en los pasajes: «Fulgor glauco, de algún modo abismal, que surge de la súbita claridad bajo una folds que se destaca desde una pierna que se descubre. El gran instinto americano, importado a la capital por un prefecto del Segundo Imperio, que tiende a trazar con tirilneas el plano de París, va a hacer pronto imposible el sostenimiento de esos acuarios humanos que están ya muertos para su vida primitiva, y que, sin embargo, merecen mirarse como si fueran los encubridores de muchos mitos modernos.» Louis Aragon, *Le paysan de Paris* [El campesino de París], París, 1926, p. 19. ■ Mitología ■

[R 2, 1]

Allá afuera se derramaba «la corriente verde y transparente, llenando la calle hasta lo alto de las casas, y los peces más extraños, a menudo casi humanos, nadaban allí de arriba abajo... La calle misma parecía extraída de un antiquísimo libro ilustrado; casas góticas con sus altos tejados apuntados y

estrechas ventanas alineadas o en diagonal, las paredes exteriores cubiertas en algunos lugares de conchas y sargazos, en otros limpias, bien conservadas y adornadas con pinturas decorativas y dibujos de conchas... Delante de cada puerta había un árbol de coral, alto y umbroso, mientras que en los muros no escaseaban, al modo como nosotros juntamos vides y rosas en estrechas empalizadas, pólipos de anchos brazos, que crecían hasta más allá de las ventanas, a menudo hasta llegar al gablete de la fachada». Friedrich Gerstäcker, *Die versunkene Stadt [La ciudad sumergida]*, [Neufeld und Henius, 1921], p. 30. Si de los contenidos económicos de la conciencia de un colectivo puede proceder, como afirma Freud respecto de los contenidos sexuales de la conciencia individual, una obra literaria o una concepción fantástica, entonces tendríamos ante los ojos, en esta descripción, una sublimación perfecta de los pasajes, junto con todos los cachivaches comerciales que proliferan en sus escaparates. Incluso el brillo cristallino de los globos de las farolas, todo el fasto y el orgullo de la iluminación de gas, tiene cabida en el mundo submarino de Gerstäcker; el héroe ve para su asombro «que conforme avanzaba el crepúsculo, tanto más se iluminaban por sí mismos, poco a poco, estos corredores submarinos. Pues en todos los sitios, en los arbustos de corales y esponjas, entre las guirlandas y espesas colgaduras de sargazos, entre las altas y oscilantes algas marinas que se elevaban por detrás, se sentaban anchas medusas de aspecto vítreo, que desde el principio emitían una tenue luz verdosa, fosforescente, pero que con la irrupción de la oscuridad se hacía enseguida muy fuerte, brillando con un claro resplandor». Gerstäcker, *La ciudad sumergida*, p. 48. Ahora el pasaje en Gerstäcker bajo otra constelación: «Apenas abandonaron la casa, entraron en un corredor amplio y diáfano cubierto por una bóveda de cristal, en el que parecían desembocar todas las casas vecinas; pero justo al lado, separada sólo por una pared completamente transparente, hecha como por capas de finas láminas de hielo, fluía la clara corriente». Gerstäcker, *La ciudad sumergida*, p. 42. [R 2, 2]

Del mismo modo que las rocas del mioceno o del eoceno presentan la huella de monstruos de esos periodos terrestres, así yacen hoy los pasajes en las grandes ciudades, como cavernas con los fósiles de una bestia de la que no se ha vuelto a saber: el consumidor de la época preimperial del capitalismo, el último dinosaurio de Europa. En las paredes de estas cavernas prolifera la mercancía como una flora inmemorial que experimenta, como el tejido ulceroso, las más irregulares conexiones. Un mundo de secretas afinidades, que se abre a estas conexiones: palmera y plumero, secador y Venus de Milo, prótesis y portacartas. Yace al acecho la odalisca junto al tintero, y las adornadoras alzan platillos en los que depositamos colillas como humeante ofrenda. Estos escaparates son un jeroglífico: tiene uno en la punta de la lengua la clave para leer la comida para pájaros en la cubeta de fijador, las semillas de flores junto a los prismáticos, el garabato interrumpido en el cuaderno de notas, y el revólver sobre la pecera de los peces dorados. Por lo demás, nada de todo esto tiene un aspecto nuevo. Los peces dorados provienen quizá de

una piscina hace tiempo vacía, el revólver fue un *corpus delicti*, y esas notas difícilmente pudieron salvar de morir de hambre a su antigua propietaria una vez que se marcharon los últimos alumnos. Y dado que el fin de un periodo económico se le presenta al propio colectivo onírico como el fin del mundo, el poeta Karl Kraus apreció muy correctamente los pasajes, que por otra parte tenían que atraer(e) como el vaciado de un sueño: «En el Pasaje Berlínés no crece la hierba. Parece que fuera posterior al fin del mundo, aunque aún se mueva la gente. Se ha marchitado la vida orgánica, y se expone en ese estado. El panóptico de Kastan. Oh, un domingo de verano allí, a las seis. Suena una orquestina mecánica durante la extracción de cálculos de Napoleón III. El adulto puede ver el chancro de un negro. Los, definitivamente, últimos aztecas. Oleografías. Muchachos de gruesas manos dedicados a la prostitución. Fuera está la vida: un cabaret-cervecería. La orquestina mecánica toca "Emil, eres una planta". Aquí se fabrica a Dios con una máquina». (Karl Kraus,) *Nachts [Noches]*, Viena-Leipzig, 1924, pp. 201-202.

[R 2, 3]

Sobre el Palacio de Cristal de 1851(¿). Sin duda que para la percepción sensible estas mismas superficies acristaladas casi se han disuelto en la claridad. / En cuanto al principio fundamental, esto no es en absoluto completamente nuevo; los antecedentes históricos se remontan al menos a varios siglos, o incluso milenios. Pues todo comienza cuando se cubrieron las paredes con brillantes placas de metal. / ... Éste es el primer paso hacia la nueva concepción del espacio del Palacio de Cristal. Probablemente aconteció ya con tanta decisión en el espacio cubierto por cúpula de Micenas, que se disolvió unitariamente todo el espacio en este brillo... Pero con ello se sacrificó el recurso principal de toda configuración espacial: el contraste. Éste es el que determina todo el desarrollo posterior que, sin embargo, para los aspectos que aquí son decisivos, empezó mil años después, y ya no con el "brillo" del metal, sino con el del vidrio. / ... La vidriera de la iglesia gótica es su culmen... La creciente transparencia del vidrio pulido introduce el mundo exterior en el espacio interior; las paredes revestidas con espejos reflejan la imagen del espacio interior en el mundo exterior. Aquí como allí, la "pared" pierde su significado de clausura espacial. El "brillo" pierde cada vez más el color propio de su esencia, convirtiéndose exclusivamente, poco a poco, en espejo de la luz exterior. / Esto se llevó a cabo en el espacio interior profano del siglo XVII, donde no sólo los vanos de las ventanas se cubren de parte a parte con una lámina de vidrio claro como el agua, sino también el resto de las superficies murales que rodean el espacio, sobre todo en los lugares que quedan frente a las ventanas: así en las "galerías de espejos de los espacios rococó". / ... Pero sigue dominando aquí el principio del contraste... Sin embargo, tanto en la Sainte-Chapelle como en la Galería de los Espejos, esta relación entre la superficie y la luz se configura de tal modo que la luz ya no interrumpe a la superficie, sino la superficie a la luz. / Hay por tanto, en el desarrollo de la concepción del espacio, una serie progresiva: al final están los invernaderos y los pabellones del londinense Palacio de Cristal. A. G. Meyer, *Construcciones en hierro*, Esslingen, 1907, pp. 65-66.

[R 2 a, 1]

Se puede comparar la pura magia que provocan las paredes de espejo, que conocemos de la época feudal, con la magia turbia a que invitan los atractivos y tentadores bazares de los pasajes. ■ Almacenes de novedades ■ [R 2 a, 2]

Un aspecto de la ambigüedad de los pasajes: su abundancia de espejos, que amplían el espacio como en un cuento de hadas, dificultando la orientación. Pues aunque este mundo de espejos pueda tener varios e incluso infinitos significados, sigue siendo ambiguo. Parpadea; es siempre este uno y jamás nada, de donde sale enseguida otro. El espacio, que se transforma, lo hace en el seno de la nada. En sus turbios y sucios espejos, las cosas intercambian una mirada-Kaspar Hauser con la nada. Hay por tanto un ambiguo pestañeo desde el nirvana. Y de nuevo nos roza con frío aliento el nombre galante de Odilon Redon, que captó como nadie esta mirada de las cosas en el espejo de la nada, y como nadie supo mezclarse en el consentimiento de las cosas con el no ser. Un murmullo de miradas llena los pasajes. No hay allí cosa que no abra un pequeño ojo donde menos se espera, lo cierre parpadeando y, cuando mira de cerca, haya desaparecido. Al murmullo de estas miradas le presta el espacio su eco. «¿Qué puede -parpadea- haber pasado en mí? Quedamos perplejos. «Si, ¿qué puede haber pasado en ti? Y de este modo le devolvemos delicadamente la pregunta. ■ *Flâneur* ■

[R 2 a, 3]

«En el centro de las construcciones filosóficas del primer Kierkegaard... aparecen imágenes de espacios interiores que, aun hechas de filosofía... apuntan más allá de ella merced a las cosas que captan... El gran motivo de la reflexión pertenece al interior. El "seductor" comienza una anotación: "¿Y si nos quedamos quietos? ¿Qué habéis hecho durante toda la mañana? Desplegar el toldo, agitar mi espejo reflector, jugar con el timbre del tercer piso, dar golpecitos en las ventanas, en una palabra, llamar la atención con toda clase de travesuras"... El espejo reflector ocupa un lugar característico en la espaciosa vivienda de alquiler del siglo diecinueve... Su función es proyectar dentro de la cerrada habitación burguesa la calle sin fin formada por las casas de alquiler, subordinándola a la vivienda y, a la vez, delimitando a ésta respecto de aquélla.» Theodor Wiesengrund-Adorno, *Kierkegaard*, Tübingen, 1933, p. 45. ■ *Flâneur* ■ Interior ■

[R 3, 1]

En relación con las fisiologías hay que citar, aunque sea tardío, el siguiente pasaje de la «Carta a Charles Asselin», en el que Babou da rienda suelta a sus opiniones inconformistas y antimodernistas. «Sé que al público actual, por ser el más bello de todos los públicos, le gusta apasionadamente mirarse en familia en esos inmensos espejos que adornan los cafés del bulevar o que la mano de un empapelador literario alza amistosamente en su dormitorio.» Hippolyte Babou, *Les payens innocents* [Las inocentes pagadores], París, 1858, p. XVIII.

[R 3, 2]

S

[PINTURA, JUGENDSTIL, NOVEDAD]

«Crear la historia con los detritus mismos de la historia.»
Rémy de Gourmont, *Le 11^{er} livre des masques* [El segundo libro de las máscaras], París, 1924, p. 259.

«Los acontecimientos ganan con no ser comentados.»
Alfred Delvau, *Préface des Murailles révolutionnaires* [Prefacio de las Murallas revolucionarias], I, París, p. 4.

«Eternas penas,
Siempre nuevas,
Esconded a los corazones
Todos vuestros terrores.»

Cuplé del diablo; lo canta mientras transforma un yermo paisaje rocoso en un *boulot*. Hippolyte Lucas y Eugène Barré, *Le ciel et l'enfer Féerie* [El cielo y el infierno, Cuento de hadas], París, 1853, p. 88.

«Procrear, que antaño fue moda,
Lo declaramos nosotros fuera farsa.»
Fausto II (Wagner in der Homunculuszene [Wagner en la escena del homunculus]).

«La historia es como Jano, tiene dos caras: se mire al pasado o al presente, lo mismo se ve.»
Du Champ, *Paris*, [París] VI, p. 315. ■ Moda ■

[S 1, 1]

«Muchas veces me ha pasado captar algunas leves sucesos que transcurran ante mis ojos y encontrarles una fisonomía original en la que me complacía discernir el espíritu de esta época.

"Esto, me decía, debía producirse hoy y no podía ser en otro tiempo. Es un signo de los tiempos". Ahora bien, de cada diez encontré nueve veces el mismo hecho con circunstancias análogas en las viejas memorias o en las viejas historias.» Anatole France, *Le jardin d'Épicure* [*El jardín de Epicuro*], París, p. 113. ■ Moda ■ [S 1, 2]

El cambio que está de moda, lo eterno-actual, se zafa de la reflexión «histórica», en cuanto que sólo queda verdaderamente superado por la reflexión política (teológica). La política reconoce en cada constelación actual lo auténtico-irrepetible, lo que jamás retorna. Típica de una reflexión de moda, que surge de la mala actualidad, es la siguiente noticia, que se encuentra en *La traición de los clérigos* de Benda: un alemán cuenta su asombro cuando, catorce días después del asalto a la Bastilla, se sentó en la *table d'hôte*, en París, y nadie habló de política. No es distinto a cuando Anatole France pone en boca del viejo Pilato, que charla en Roma sobre los tiempos en que fue gobernador y castigó el tumulto del rey de los judíos, estas palabras: «¿Y cómo se llamaba?» [S 1, 3]

Definición de la «modernidad» como lo nuevo en el contexto de lo que ya siempre ha estado ahí. El paisaje de landa siempre nuevo, siempre el mismo, de Kafka (*El proceso*) no es una mala expresión de este estado de cosas. «¿No quiere ver un cuadro que le podría vender?»... El pintor sacó de debajo de la cama un montón de cuadros sin enmarcar; estaban tan polvorientos, que cuando el pintor quiso soplar sobre el primero para limpiarlo, el polvo remolineó un buen rato ante los ojos de K., cortándole el aliento. "Un paisaje de landa", dijo el pintor, pasándole el cuadro a K. Representaba dos árboles raquíticos, muy separados, entre hierbas oscuras. Al fondo había una puesta de sol multicolor. "Bonito", dijo K., "lo compro". K. había sido muy breve sin proponérselo, y por eso le alegró que el pintor, en lugar de tomárselo a mal, cogiera otro cuadro del suelo. "Aquí está su pareja", dijo el pintor. Quizá se hubiera pensado como pareja, pero no se podía observar la más mínima diferencia con el primero: los mismos árboles, la misma hierba, la misma puesta de sol. Pero a K. no le importaba. "Son bonitos paisajes", dijo, "le compro los dos, y los colgaré en mi oficina". "Parece que le gusta el motivo", dijo el pintor, tomando un tercer cuadro, "qué casualidad que aún tengo aquí uno parecido". No era sin embargo parecido, sino que era más bien el mismo y conocido paisaje de landa. El pintor aprovechó bien la ocasión de vender cuadros viejos. "También me lo llevo", dijo K. "¿Cuánto cuestan los tres cuadros?" "Ya hablaremos de eso luego", dijo el pintor. "Además, me alegra que le gusten mis cuadros, le voy a dar todos los que tengo aquí abajo. Son puros paisajes de landa, pues he pintado muchos. Hay gente que rechaza cuadros así porque son sombríos, pero otros, entre los que usted se cuenta, tienen predilección por lo sombrío." Franz Kafka, *Der Prozess* [*El proceso*], Berlín, 1925, pp. 284-286. ■ Hachis ■ [S 1, 4]

La «modernidad» es la época del infierno. Las penas del infierno son lo novísimo que en cada momento hay en este terreno. No se trata de que ocurra

«siempre otra vez lo mismo», y menos de que aquí se trate del eterno retorno. Se trata más bien de que la faz del mundo, precisamente en aquello que es lo novísimo, jamás se altera, de que esto novísimo permanece siendo de todo punto siempre lo mismo. — Esto constituye la eternidad del infierno. Determinar la totalidad de los rasgos en los que se manifiesta la «modernidad» significaría exponer el infierno. [S 1, 5]

Resulta de vital importancia reconocer que un determinado punto del desarrollo es una encrucijada. En una encrucijada así se encuentra de momento el nuevo pensamiento histórico, caracterizado por una mayor concreción, por rescatar las épocas de decadencia, por revisar la periodización, en general y en particular, y cuyo aprovechamiento en sentido reaccionario o revolucionario se decide ahora. En este sentido, en los escritos de los surrealistas y en el nuevo libro de Heidegger se da a conocer, bajo sus dos posibles soluciones, una misma crisis. [S 1, 6]

Rémy de Gourmont acerca de la *Historia de la sociedad francesa durante la revolución y bajo el directorio*: «La primera originalidad de los Goncourt fue crear la historia con los detalles mismos de la historia». Remy de Gourmont, *El segundo libro de las máscaras*, París, 1924, p. 259. [S 1 a, 1]

«Si sólo se retienen los hechos más generales, los que se prestan al paralelismo y a las teorías, basta, como decía Schopenhauer, con coleccionar con Herodoto el periódico de la mañana: todo lo que hay en medio, repetición evidente y fatal de los hechos más recientes, se convierte en inútil y fastidioso.» Remy de Gourmont, *El segundo libro de las máscaras*, París, 1924, p. 259. El pasaje no es del todo claro. De tomarlo literalmente, habría que suponer que la repetición del acontecer histórico concierne tanto a los grandes hechos como a los pequeños. Pero el autor sólo piensa en los primeros. Hay que mostrar, por contra, que precisamente en las minucias de lo intermediario se acuña lo eternamente igual. [S 1 a, 2]

Las construcciones de la historia son comparables a instrucciones militares, que acuartelan y acorazan la verdadera vida. Por contra, la anécdota es un levantamiento callejero. La anécdota nos acerca las cosas en el espacio, permite que entren en nuestra vida. Supone la estricta contraposición a esa historia que exige la «empatía», que hace de todo algo abstracto. Hay que acreditar la misma técnica de cercanía frente a las épocas, a modo de calendario. Imaginemos que un hombre muere con exactamente cincuenta años el mismo día del cumpleaños de su hijo, a quien le sucede lo mismo, etc. El resultado, si iniciamos esta serie con el nacimiento de Cristo, es que desde el comienzo de nuestro cómputo temporal no han vivido ni cuarenta hombres. Se transforma así la imagen del decurso temporal histórico, adjuntándole una escala adecuada a la vida humana, patente para ella. Este *páthos* de la cercanía, el odio contra la configuración abstracta de la historia en «épocas», ha estado presente en los grandes escépticos, como Anatole France. [S 1 a, 3]

No ha habido época que no se haya sentido «moderna» en un sentido excéntrico, y que no haya creído encontrarse ante un abismo inminente. La conciencia desesperada y lúcida de hallarse en medio de una crisis decisiva es algo crónico en la humanidad. Todo tiempo aparece ante sí mismo como tiempo inexorablemente nuevo. La «modernidad», sin embargo, es distinta en el preciso sentido en que lo son los distintos aspectos de un mismo caleidoscopio.

[S 1 a, 4]

Conexión de la intención vulgarizadora con la más profunda intención teológica. La refleja de un modo turbio, trasladando al espacio de la contemplación lo que sólo es válido en el espacio de la vida justa. A saber: que el mundo es siempre otra vez el mismo (que todo suceso hubiera podido ocurrir en el mismo espacio). En el ámbito teórico esto es, a pesar de todo (a pesar de la aguda intuición que contiene), una verdad gastada y marchita. Pero se confirma al máximo nivel en la existencia del piadoso, a quien, como aquí el espacio sirve a todo lo que ha sido, todo le sirve para lo mejor. Tan profundamente está sumido lo teológico en el terreno de la vulgarización. Se puede incluso decir: las verdades más profundas, muy lejos de haber ascendido desde el fondo obtuso, animal, del hombre, poseen la inmensa fuerza de poderse adaptar hasta a lo obtuso y vulgar, de reflejarse incluso, a su manera, en sueños irresponsables.

[S 1 a, 5]

No hay ocaso de los pasajes, sino un vuelco. De un golpe, se convierten en el molde donde se fundió la imagen de la «modernidad». El siglo refleja aquí, con arrogancia, su novísimo pasado.

[S 1 a, 6]

Cada cifra del siglo XVI arrastra su púrpura. Las del XIX reciben sólo ahora su fisonomía. Sobre todo de los datos de la arquitectura y del socialismo.

[S 1 a, 7]

Toda época se ve a sí misma como irremediabilmente moderna; pero también todas tienen derecho a ser consideradas así. Lo que hay que entender por modernidad irremediable surge muy claramente de las siguientes palabras: «Quizá nuestros descendientes datarán en la Revolución francesa y en el paso del siglo dieciocho al diecinueve la segunda parte de toda nuestra historia desde Cristo, mientras que la primera contendrá el desarrollo de todo el mundo cristiano, incluida la Reforma». En otro pasaje se habla de «un gran periodo con una incidencia tan profunda en la historia universal, como el que corresponde a uno sin fundadores de religión, sin reformadores y sin legisladores». (Julius Meyer, *Geschichte d(er) modern(ern) fr(anz(ösischen))* [Historia de la pintura francesa moderna], Leipzig, 1867, pp. 22, 21.) El aut(or) opina esto porque la historia se amplía cada vez más. Pero en realidad esto es consecuencia de que la industria le da un carácter propiamente epocal. Sentir que con el siglo XIX se cernía una transformación epocal no fue un privilegio de Hegel y Marx.

[S 1 a, 8]

El colectivo onírico no conoce historia alguna. Para él, el curso del acontecer fluye como lo mismo de siempre y lo novísimo de siempre. Y es que la sensación de lo más nuevo y moderno es una forma onírica del acontecer tanto como el eterno retorno de lo mismo. La percepción espacial que corresponde a esta percepción temporal es la penetrante y encubridora transparencia del mundo del *flâneur*. Este sentir espacial y temporal estuvo en la cuna del folletínismo moderno. ■ Colectivo onírico ■

[S 2, 1]

«Lo que nos impulsa a considerar el pasado es la similitud de lo que ha sido con nuestra vida, similitud que es una cierta identidad. Captando esta identidad podemos desplazarnos a la región más pura: a la muerte.» Hugo von Hofmannsthal, *Buch der Freunde* [El libro de los amigos], Leipzig, 1929, p. 111.

[S 2, 2]

Muy notable que Hofmannsthal llame a esta «cierta identidad» una existencia en el ámbito de la muerte. De ahí la inmortalidad de *El novicio*, ese personaje de ficción del que me habló en nuestro último encuentro, que debía recorrer las distintas religiones en el curso de los siglos como quien recorre las habitaciones de una misma casa. Cómo, en el espacio estrechísimo de una sola vida, esta «cierta identidad» con lo que ha sido conduce al ámbito de la muerte, es algo que comprendí en 1930 en París, durante una conversación sobre Proust. Ciertamente, Proust no ha enaltecido al hombre, solamente lo ha analizado. Su grandeza moral reside sin embargo en un terreno completamente distinto. Hizo asunto suyo, con una pasión que ningún literato anterior llegó a conocer, la fidelidad a las cosas que han pasado por nuestra vida. Fidelidad a una tarde, a un árbol, a un rayo de sol sobre la alfombra, fidelidad a los trajes de gala, a los muebles, a los perfumes o a los paisajes. (El descubrimiento que hace finalmente en el camino a Méséglise es la más grande lección moral que ha ofrecido Proust: una especie de transposición espacial del *semper idem*.) Admito que Proust, en el sentido más profundo quizá se pone de parte de la muerte. Su cosmos quizá tiene su sol en la muerte, en torno a la que giran los instantes vividos, las cosas reunidas. *Más allá del principio del placer* es probablemente el mejor comentario que existe sobre la obra de Proust. Para entender a Proust quizá haya que partir ante todo de que su objeto es el otro lado, el revés – menos del mundo que de la vida misma.

[S 2, 3]

La eternidad de la opereta, dice Wiesengrund en su ensayo sobre ella, es la eternidad de lo desfasado.

[S 2, 4]

«Tal vez ningún simulacro ha creado conjuntos a los que la palabra *ideal* le converga con más exactitud que el gran simulacro que constituye la turbadora arquitectura ornamental del Estilo Moderno. Ningún esfuerzo colectivo ha llegado a crear un mundo de sueños tan puro y tan inquietante como esos edificios de estilo moderno, los cuales, al margen de la arquitectura, constituyen por sí solos verdaderas realizaciones de deseos solidificados, donde el más violento y

cuel automatismo revelan dolorosamente el odio a la realidad y la necesidad de refugio en un mundo ideal al estilo de lo que pasa en una neurosis infantil.» Salvador Dalí, «L'âne pourri» [El burro podrido] [Le surréalisme au service de la révolution] [El surrealismo al servicio de la revolución], I, París, 1930, p. 12]. ■ Industria ■ Publicidad ■ [S 2 a, 4]

«Ahí está lo que todavía podemos amar, el imponente bloque de los edificios delirantes y fríos esparcidos por toda Europa, despreciados y descuidados por las artes y los estudios.» Salvador Dalí, «El burro podrido» [Le surréalisme au service de la révolution], I, París, 1930, p. 12]. Quizá no haya una ciudad con una muestra más completa de este *Jugendstil* que Barcelona, gracias a los edificios del arquitecto que proyectó *La Sagrada Familia*. [S 2 a, 4]

Wiesengrund cita y comenta un pasaje de la *Repetición*, de Kierkegaard: «Subimos al primer piso de una casa iluminada por gas, abrimos una pequeña puerta, y ya estamos en la entrada. A la izquierda tenemos una puerta de cristal que conduce a un gabinete. Seguimos recto, y llegamos a una antesala. Detrás hay dos habitaciones igual de grandes, con el mismo mobiliario, como si una de ellas se viera reflejada en un espejo. Sobre este pasaje —Kierkegaard, (*Gesammelte Werke* [Obras completas], III, (*Furcht und Zittern* [Temor y temblor] / [*Repetition*], Jena, 1909), p. 138—, que Wiesengrund cita más de una vez, observa: «Inexplicable el desdoblamiento de la habitación, que parece reflejada sin serlo: igual que con esta habitación, quizá puede que ocurra con toda apariencia en la historia, en tanto que la historia, sierva de la naturaleza, se aferra a la apariencia.» Wiesengrund-Adorno, *Kierkegaard*, Tübinga, 1933, p. 50. ■ Espejos ■ Interior ■ [S 2 a, 4]

Respecto al motivo de los cuadros de landas en *El proceso* de Kafka: en la época del infierno, lo nuevo (el complemento) es siempre (lo) eternamente igual. [S 2 a, 3]

Después de la Comuna: «Inglaterra acogió a los proscritos o hizo todo lo posible para matarlos: en la exposición de 1878 se pudo percibir que ella acababa de elevar a Francia y a París al primer rango en las industrias artísticas. Si el *estilo moderno* nos gustó en 1900, quizás, sea una lejana consecuencia de la manera bárbara en que fue reprimida la Comuna.» Dubach-D'Espezel, *Histoire de Paris* [Historia de París], París, 1926, p. 437. [S 2 a, 4]

«Se quiso crear un *estilo de caba o raba*. Las influencias extranjeras favorecieron el «*estilo moderno*», casi exclusivamente inspirado a partir del adorno floral. Siguió los prerrafaelitas ingleses y los urbanistas münichenses. A la construcción de hierro le sucedió el cemento armado. Esto fue para la arquitectura el punto más bajo de la curva, que coincidió con la más profunda depresión política. En ese momento París acogió sus casas y sus monumentos más raros y lo que menos armonía guardaba con la antigua ciudad: la casa de *estilo compuesto* construida por M. Bouwens en el número 27 del muelle de Orsay, las cubiertas del Metropolitano, el almacén de la Samaritaine, construido por Frantz Jourdain en medio del paisaje histórico del barrio de Saint-Germain l'Auxerrois.» Dubach-D'Espezel, *loc. cit.*, p. 465. [S 2 a, 5]

«Lo que entonces M. Arsène Alexandre llama «el profundo encanto de las serpentina agitada por el viento» es el *estilo pulpa*, la cerámica vasta y mal cocida, las líneas forzadas estiradas en ligamentos tentaculares, la materia torturada en vano... la calabaza, el melón, la raíz de malva-visco, la voluta de humo inspiran un mobiliario lógico sobre el que vienen a depositarse la hortería, el mucílagos, el nardo, la pluma de pavo real, invenciones de artistas presos de la pasión maligna del símbolo y del poema... En una época de luz y de electricidad la que triunfa es el acuario, la verdosa, la submarina, la híbrida, la venenosa.» Paul Morand, 1900, París, 1931, pp. 101-103. [S 2 a, 6]

«El *estilo 1900* infecta además toda la literatura. Nunca se ha escrito tan pretenciosamente mal. En las novelas, la partícula es obligatoria: sólo hay las Madame de Scrimseuse, las Madame de Grionne, las Madame de Charmille, los M. de Phocas; nombres estrafalarios: des Yonis, Damosa, lord Eginard... Las leyendas de la Edad Media, de Gaston Paris, que acaban de aparecer, alimentan el culto ferviente del neogótico: no hay más que Griaules, Isoldas, Damas del unicornio. Pierre Louys escribe: el lironeo; en todas partes se encuentran abysmos, ymágeses, flores en y... Triunfo de la y.» Paul Morand, 1900, París, 1931, pp. 179-181. [S 3, 1]

«Me pareció interesante, en un número de revista [No(ta) Minotaure, 3-4], donde por otro lado se hallaban presentes algunos admirables especímenes del arte *estilo moderno*, reunir cierto número de dibujos medianímicos... No es posible, en efecto, dejar de sentirse afectado por las afinidades de tendencias que ofrecen esos dos modos de expresión: ¿qué es, he intentado preguntarme, el *estilo moderno* sino una tentativa de generalización y de adaptación, en el arte mueble e inmueble, del dibujo, la pintura y la escultura medianímicas? En ellas se encontrarán la misma semejanza en los detalles, la misma imposibilidad de repetirse que precisamente conlleva la verdadera, la castroadora estereotipia; la misma delectación en la curva que ya no acaba como la del helecho naciente, la de la amonita o la del emoscamiento embrionario; la misma minucia cuya comprobación, por lo demás excitante, desvía del disfrute del conjunto... Es posible por tanto sostener que las dos empresas están concebidas bajo el mismo signo, que bien podría ser el del pulpo, «del pulpa», dijo Lautréamont, de la mirada de seda». De una parte a otra es plásticamente, hasta en el trazo, el triunfo del equivoco, es interpretativamente, hasta en lo insignificante, el triunfo de lo complejo. Ni siquiera es el préstamo, prolongado hasta el aburrimiento, de temas accesorios a no del mundo vegetal lo que fuere común a esos dos modos de expresión que teóricamente responden a necesidades de exteriorización tan distintas, tampoco es cierta propiedad que ellos poseen de hacer evocar superficialmente... algunas producciones del antiguo arte asiático o americano que ellos no comparten por igual.» André Breton, *Point de jour* [La aurora], París, (1934), pp. 234-236. [S 3, 2]

La vegetación pintada en los techos de la Biblioteca Nacional. Cuando abajo se hojea, arriba se agita el follaje. [S 3, 3]

«Del mismo modo que los muebles se buscan unos a otros —el perchero sobre el sofá y el perchero del pasillo son el resultado de esas uniones—, parece que es inherente a las paredes, al piso y al techo una peculiar capacidad absorbente. Los muebles son cada vez menos transportables; inmóviles, se adaptan a las paredes y a las esquinas, se asientan en el suelo y echan por decir así raíces... Se rechazan en lo posible obras de arte «exentas», cuadros colgados y

montajes escultóricos, tendencia que ha fomentado decisivamente la pintura mural, los frescos, los gobelinos decorativos y la pintura en vidrio... Todo el contenido permanente de un lugar se ve así sustraído al intercambio, más aún, el morador mismo se ve privado de su libertad de cambiar de domicilio, quedando atado al suelo y a la propiedad.» Dolf Sternberger, *Jugendstil*, *Die neue Rundschau* XLV (9 septiembre 1934), pp. 264-266. [S 3 a, 1]

«Por medio de una silueta exuberante e imponente... la figura del alma deviene ornamento... Maeterlinck... alaba (en *Tesoro de los pobres*) el silencio, ese silencio que no surge de la arbitrariedad de dos seres particulares, sino que por decirlo así brota como un ser propio, un tercero que crece y rodea a los amantes fundando entonces por vez primera su comunidad: este velo de silencio se revela claramente como una forma de silueta, o como una... forma realmente vivida de ornamento.» Dolf Sternberger, *Jugendstil*, *Die neue Rundschau* XLV (9 septiembre 1934), p. 270. [S 3 a, 2]

«Así, cada casa parece ser... un organismo que expresa su interior en su exterior, y en Van de Velde resulta... inequívoco que su modelo de visión procede de la ciudad de los caracteres... "A quien, por contra, replique que esto sería un loco carnaval... se le puede remitir a la impresión armónica y a la alegría interior que produce un jardín en el que han crecido libremente las plantas acuáticas y terrestres". Si la ciudad es un jardín lleno de casas como organismos que han brotado libremente, falta del todo en semejante modelo el lugar que ha de ocupar el hombre, a no ser que permanezca atrapado en el interior de esas plantas, enraizado y atado al suelo —sea campo o agua—, incapaz como por hechizo (metamorfosis) de moverse sino al modo de la planta que como marco le rodea... Un cuerpo astral, por ejemplo, como lo vio y lo vivió Rudolf Steiner... su escuela... ha conferido a muchas de sus producciones... una dignidad ornamental, cuyos signos curvos no son otra cosa que los restos del ornamento *Jugendstil*. Al respecto, lema del ensayo de las *Metamorphosen* (Osen) [Metamorfosis de Ovidio, III, pp. 509-510(1)] «El cuerpo no se encontró en ningún sitio, sino, en vez del cuerpo, una flor, ¡Amarillo como azafrán su centro, rodeado de hojas blancas». Sternberger, *Jugendstil*, loc. cit., pp. 268-269 y 254. [S 3 a, 3]

La siguiente visión del *Jugendstil* es muy problemática, pues ningún fenómeno histórico se puede captar con la sola categoría de la huida; siempre se imprime concretamente sobre esta huida aquello de lo que se huye. «Lo que... queda fuera... es el retumbar de las ciudades, la agitación salvaje no de los elementos, sino de las industrias, el poder omniabarcante de la moderna economía, el mundo de las empresas, del trabajo tecnificado y de las masas, que a los miembros del *Jugendstil* les pareció un ruido general, asfixiante y caótico.» Dolf Sternberger, *Jugendstil*, *Die neue Rundschau* XLV (9 septiembre 1934), p. 260. [S 4, 1]

«La obra más propia del *Jugendstil* es el hogar. Más exactamente: la casa unifamiliar.» Dolf Sternberger, *Jugendstil*, *Die neue Rundschau* XLV (9 septiembre 1934), p. 264. [S 4, 2]

Delvau habla en una ocasión de los «futuros benedictinos que habían de escribir la historia del París del siglo XIX». Alfred Delvau, *Les dessous de Paris* [Los bajos fondos de París], París, 1860, p. 32 («Alexandre Privat d'Anglemon»). [S 4, 3]

Jugendstil y socialismo sedentario. «El arte que viene será más personal que todos los que le precedieron. En ninguna época fue tan fuerte como ahora el deseo del hombre por conocerse a sí mismo, y el lugar donde mejor se puede explayar y despejar la individualidad es la casa, que en consecuencia construirá cada uno de nosotros... según su corazón... En cada uno de nosotros late suficiente inventiva ornamental... como para... no necesitar ayuda ajena a la hora de construir nuestra casa.» Después de esta cita de *Renacimiento de la artesanía moderna*, de Van de Velde, comenta Karski: «A quienquiera que lea esto, le debe quedar absolutamente claro que ese ideal es inalcanzable en esta sociedad, y que su realización queda reservada al socialismo.» J. Karski, «Moderne Kunstströmungen und Sozialismus» [Las modernas corrientes artísticas y el socialismo], *Die Neue Zeit* XX, 1, Stuttgart, pp. 146-147. [S 4, 4]

Entre los momentos estilísticos que, procedentes de la construcción en hierro y de las nuevas técnicas constructivas, pasan al *Jugendstil*, uno de los más importantes es el predominio de lo hueco sobre lo lleno. [S 4, 5]

Igual que Ibsen condena la arquitectura del *Jugendstil* en *El arquitecto Solneff*, condena su tipo de mujer en *Hedda Gabler*. Ella es la hermana dramática de las *diseuses* y de las bailarinas que aparecen en los carteles del *Jugendstil*, desnudas y sin un fondo figurativo, en floral corrupción o inocencia. [S 4, 6]

Cuando debemos levantarnos temprano para salir de viaje, puede ocurrir que, no queriendo espabilarnos, soñemos que nos levantamos y nos vestimos. Un sueño así soñó la burguesía en el *Jugendstil*, quince años antes de que la despertara, retumbando, la historia. [S 4 a, 1]

«Ése es el anhelo: vivir en el ir y venir
y no tener patria en el tiempo.»

Rainer Maria Rilke, *Die frühen Gedichte* [Primeros poemas], Leipzig, 1922, p. 1 (lema). [S 4 a, 2]

La calle de París, en la exposición universal de París de 1900, llevó a cabo, del modo más radical, la idea presente en el *Jugendstil* del hogar propio: «Se han erigido aquí, en una larga fila, edificios de formas muy distintas... El periódico satírico *Le Rire* ha construido un teatro de guñol... La inventora de la danza del serpentín, Loie Fuller, tiene allí su casa. No queda lejos... una casa que parece estar invertida: su tejado penetra en la tierra, sus puertas y dinteles apuntan al cielo; se llama "La torre de los milagros"... La idea es en cualquier caso original». Th. Heine, *Die Straße von Paris* [La calle de París] (en *Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild* [La exposición universal de París en texto e imágenes], Berlín, Dr. Georg Malkowsky ed., 1900, p. 78). [S 4 a, 3]

Sobre la casa al revés: «Esta pequeña casa, que se ha conservado en el antiguo estilo gótico... está literalmente de cabeza; esto es, su techo, con sus chimeneas y torretas, se

inclina a tierra, mientras que sus cimientos se elevan al cielo. Naturalmente, conforme a esto, también todas las ventanas, puertas, balcones, galerías, cornisas, adornos y literas están invertidos; incluso la esfera del gran reloj obedece a esta tendencia a lo inverso. Siendo una idea entretenida... se vuelve aburrida una vez estamos en el interior. Allí está uno mismo... al revés, junto con las cosas dignas de ver que se nos ofrecen... De esta guisa están una mesa de comedor cubierta, un cuarto de estar bastante ricamente amueblado, incluso un cuarto de baño... El gabinete... y otros cuartos más, resultan chocantes por estar cubiertos con espejos cóncavos y convexos. Los empresarios los llaman simplemente gabinetes de la risa». *Le manoir à l'envers* [La casa al revés] (*Die Pariser Weltausstellung in Wien und Bild* [La exposición universal de París en texto e imágenes], Berlín, Dr. Georg Malik, ed., 1900, pp. 474-475).

[S 4 a, 6]

Sobre la exposición universal de Londres de 1851. «Esta exposición no tuvo éxito solamente en cuanto a la técnica y a la maquinaria, sino también en cuanto al desarrollo artístico, éxito de cuyas repercusiones todavía hoy vivimos... ¿Acaso nos preguntamos ahora— el movimiento que... llevó a producir un edificio monumental en hierro y cristal, no se hizo reconocible también en el aspecto de los objetos? En 1851 no se preguntaban por ello. Y, con todo, hubiera habido mucho que observar. En el curso de las primeras décadas del siglo diecinueve, el desarrollo de la industria inglesa de la maquinaria llevó a suprimir los adornos superfluos de los objetos para poder fabricarlos más fácilmente. Surgieron así, en especial para los muebles, una serie de formas muy simples pero enteramente constructivas y extraordinariamente inteligentes, que hoy en día empezamos a valorar de nuevo. Los muebles enteramente modernos de 1900, que se alejan de todo ornamento y ponen su énfasis en la línea pura, conectan directamente con esos muebles de caoba, sólidos y ligeramente combados, de los años 1830-1850. Pero en 1850 no se prestó atención a lo que ya se había conseguido realmente en el camino hacia nuevas formas fundamentales.» (Se cayó más bien en el historicismo, que en primer lugar condujo a la moda renacentista.) Julius Lessing, *Das halbe Jahrhundert der Weltausstellungen* [Medio siglo de exposiciones universales], Berlín, 1900, pp. 11-12.

[S 5, 3]

Hay que comparar el Titorelli de Kafka con el programa de los pintores naturalistas en 1860: «Según ellos, la posición del artista frente a la naturaleza debe ser... impersonal hasta el punto de ser capaz de pintar diez veces seguidas el mismo cuadro sin titubear y sin que las copias posteriores difieran en nada de las copias precedentes». Gisèle Freund, *La photographie au point de vue sociologique* [La fotografía desde el punto de vista sociológico] (M(anu)scr(ito), p. 128).

[S 5, 2]

Quizá habría que intentar llevar esta reflexión hasta el umbral de la guerra, siguiendo el estilo juvenil [Jugendstil] hasta llegar a su repercusión en el movimiento juvenil [Jugendbewegung].

[S 5, 3]

La fachada del edificio del *Information*, calle Réaumur, es un ejemplo de *Jugendstil* que evidencia con particular claridad la reorganización ornamental de las formas sustentantes.

[S 5, 4]

Repercusión de los métodos técnicos de reproducción en la teoría pictórica de los realistas: «Según ellos, la posición del artista frente a la naturaleza debe ser impersonal, impersonal hasta el punto de ser capaz de pintar diez veces seguidas el mismo cuadro sin titubear y sin que las copias posteriores difieran en nada de las copias precedentes». Gisèle Freund, *La fotografía en Francia en el siglo XIX*, París, 1936, p. 106.

[S 5, 5]

Hay que tener en cuenta la relación del simbolismo con el *Jugendstil*, pues el primero apunta al lado esotérico de este último. Escribe Thérive en su reseña de Édouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens* [Mallarmé por uno de los suyos], París, 1936: «M. Jean Cassou, en el astuto prefacio que le ha puesto al libro de M. Edouard Dujardin, explica que el simbolismo era una empresa mística y mágica, que planteaba el eterno problema de la jerga "argot quintaesenciado en donde se significa la voluntad de ausencia y de evasión de la casta artística"... El simbolismo atendería muy expresamente a los juegos del sueño en semiparodia, a las formas ambiguas, y el comentador llegará a decir que la mezcla de esteticismo y de mal gusto *chamoiresco* (café-cantante, mástil jamonero, orquídeas y peinados en *feroné*) fue una combinación exquisita, necesaria». André Thérive, «Les livres» [«Los libros»] (*Le Temps*, 25 junio 1936).

[S 5 a, 1]

Cuatro años le llevó a Denner copiar un retrato del Louvre, porque utilizó la lupa para alcanzar una completa fidelidad al modelo. Esto en una época en que la fotografía ya se había inventado. (?) Tan difícil le es al hombre abandonar el puesto y dejar que el aparato domine en su lugar (cfr. Gisèle Freund, *La fotografía en Francia en el siglo XIX*, París, 1936, p. 112).

[S 5 a, 2]

En una prefiguración del *Jugendstil*, Baudelaire proyecta «Una habitación que parece la de un sueño, una habitación verdaderamente *espiritual*... Los muebles tienen formas alargadas, postradas, languidecientes. Los muebles parecen soñar; se diría que están dotados de una vida sonámbula, como la del vegetal o el mineral». Evoca en ella un ídolo que hace pensar en las «malas madres» de Segantini o en la Hedda Gabler de Ibsen, «el ídolo... (¡Ah! están esos ojos... esos sutiles y terribles mirillas que reconozco por su espantosa malicia)». Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris* [El spleen de París], París, [ed. R. Simon], p. 5 [«La habitación doble»].

[S 5 a, 3]

En el libro *La casa oculta de París*, de Edmund B. d'Auvergne (Londres, s. f., ca. 1910), se observa en p. 56 que sobre la puerta del viejo Gato negro [calle Victor-Massé] se encontraba este letrero: «Transeunte, sé moderno!» (De una carta de Wiesengrund.) — Rollinat en el Gato negro.

[S 5 a, 4]

«¿Qué más lejos de nosotros que la desconcertante ambición de un Leonardo, quien al considerar la Pintura como una meta suprema o una suprema demostración del conocimiento, pensaba que ella exigía la adquisición de la omnisciencia y no retrocedía ante un análisis general cuya profundidad y precisión nos confunden? El tránsito de la antigua grandeza de la Pintura a

su estado actual es muy sensible en la obra y en los escritos de Eugène Delacroix. La inquietud el sentimiento de la impotencia desgarran al moderno lleno de ideas, que en cada momento encuentra los límites de sus medios en los esfuerzos que hace para igualar a los maestros del pasado. Nada me enseña mejor la disminución de no sé qué fuerza de otro tiempo y de no sé qué plenitud, que el ejemplo de tan noble artista, vuelto contra sí mismo y entablado el último combate del gran estilo en el arte.» Paul Valéry, *Pièces sur l'art* [Piezas sobre arte], París, pp. 191-192 [«En torno a Corot»].

[S 6, 1]

«Las victorias del arte parecen haberse obtenido a costa de pérdidas de carácter.» Karl Marx, *Die Revolutionen von 1848 und das Proletariat. Rede bei der Feier des vierjährigen Bestehens des "People's Paper"* [Las revoluciones de 1848 y el proletariado. Discurso con motivo del cuarto aniversario del "People's Paper"], publicado en *The People's Paper*, 19 de abril de 1856 [en *Karl Marx als Denker, Mensch und Revolutionär* (Karl Marx como pensador, hombre y revolucionario), Viena-Berlin, D. Rjazanov ed., (1928), p. 42].

[S 6, 1]

El artículo de Dolf Sternberger «Alta mar y naufragio» (*Die Neue Rundschau* XLVI, 8 agosto 1931) se centra en las «transformaciones de una alegoría». «La alegoría se ha convertido en un género. El naufragio como alegoría significa... la caducidad del mundo en general —el naufragio como género es un ojo de cerradura que da a un más allá del propio mundo, a una vida peligrosa que no es la propia, pero que sin embargo se necesita... Este género heroico constituye el signo bajo el que... comienza la reorganización y la reconciliación de la sociedad», dice en otro lugar refiriéndose especialmente a *Marius vivax* (1877), de Spieshagen (pp. 196 y 199).

[S 6, 1]

«La confortable intimidad era un poco casi desconocida; esos ciudadanos de pequeñas villas que levantaban a su alrededor tantos monumentos públicos, residían en casas más que modestas, en las cuales algunos vasos, obras maestras de la elegancia, es verdad, constituían todo el mobiliario.» Ernest Renan, *Essais de morale et de critique* [Ensayos de moral y de crítica], París, 1859, p. 359 [«La poesía en la Exposición»]. Compararlo con el carácter de las habitaciones de la casa de Goethe. — Cfr. en el extremo opuesto el amor por el confort en la producción de Baudelaire.

[S 6, 1]

«Lejos de que sean paralelos los progresos del arte a los de una nación en el gusto de lo confortable [me veo obligado a usar esta palabra bárbara para expresar una idea francesa], está permitido decir sin paradoja que los tiempos y los países en que lo confortable se ha convertido en el principal atractivo del público han sido los menos dotados con respecto al arte... la comodidad excluye el estilo; un puchero de fabricación inglesa está más adaptado a su destino que todos los vasos griegos de Vulci o de Nola; éstos son obras de arte, mientras que el puchero inglés nunca será sino un utensilio casero... Indiscutible resultado, que el progreso de la industria no es de ninguna manera, en la historia, paralelo al del arte.» Ernest Renan, *Essais de morale et de critique*, París, 1859, pp. 359-361-363 [«La poesía en la Exposición»].

[S 6 a, 1]

«La rápida superpoblación de las capitales tuvo como efecto... la reducción de la superficie de los locales. Ya en el Salón de 1828, escribía Stendhal: "He ido, hace ocho días, a la calle

Godot-de-Mauroy a buscar un apartamento. Me ha sorprendido la exigüidad de las habitaciones: el siglo de la pintura ha pasado, me dije a mí mismo con un suspiro; ya sólo el grabado puede prosperar.» Amédée Ozonant, *La peinture murale* [La pintura mural] (*Encyclopédie française*, XVI. *Arts et littératures dans la société contemporaine* I [Enciclopedia francesa. XVI. Artes y literaturas en la sociedad contemporánea I], pp. 70-72).

[S 6 a, 2]

Baudelaire en la recensión de *Madame Bovary*: «Realismo: repugnante injuria arrojada a la cara de todos los analistas, palabra vaga y elástica que ya no significa para el vulgo un nuevo método de creación, sino la descripción minuciosa de los accesos». Baudelaire, *L'art romantique* [El arte romántico], p. 413.

[S 6 a, 3]

En el capítulo XXIV, «Bellas artes», del *Argument du livre sur la Belgique* [Argumento del libro acerca de Bélgica]: «Especialistas. — Un pintor para el sol, uno para la nieve, uno para los claros de luna, uno para los muebles, uno para las telas, uno para las flores —y subdivisión de los especialidades hasta el infinito— la colaboración necesaria, como en la industria». Baudelaire, *Œuvres* [Obras] II, (París), ed. Y.-G. Le Dantec, (1932), p. 718.

[S 6 a, 4]

«La elección de la vida urbana en calidad de mito significa inmediatamente para los más lúcidos una aguda toma de partido de modernidad. Sabemos el sitio que tiene en Baudelaire este último concepto... Se trata aquí, dice, de la cuestión "principal y esencial", la de saber si su tiempo posee "una belleza particular, inherente a nuevas pasiones". Conocemos su respuesta: es la conclusión misma de su escrito teórico más considerable, por lo menos por su extensión: "lo maravilloso nos envuelve y nos sacia como la atmósfera: pero no lo vemos... Porque los héroes de la Ilíada sólo nos llegan al tobillo, oh Vautin, oh Rastignac, oh Borotneau —y usted, oh Fontanaris, que no ha osado contarle al público sus dolores bajo el frac linebre y convulsionado que todos nos endosamos; —y usted, oh Honoré de Balzac, usted el más heroico, el más singular, el más romántico y el más político entre todos los personajes que ha extraído de su interior". [Baudelaire, *Salón de 1846*, cap. XVII].» Roger Caillois, «Paris, mythe moderne» [«París, mito moderno»] (*Nouvelle Revue Française* XXV, 284, 1 mayo 1937, pp. 690-691).

[S 7, 1]

En el capítulo XXIV, «Bellas artes», del *Argumento del libro acerca de Bélgica*: «Algunas páginas sobre este infame Fullero que se llama Wiertz, pasión de los cockneys ingleses». Baudelaire, *Obras II*, (París), ed. Y.-G. Le Dantec, (1932), pp. 718 y 720. «Pintura independiente. — Wiertz. Charlatán. Idiota. Ladón... Wiertz, el pintor filósofo, literato. Pampinos modernos. El Cristo de las humanitarias... Necedad análoga a la de Victor Hugo, al final de las Contemplaciones. Abolición de la pena de muerte, potencia infinita del hombre. / Las inscripciones en las paredes. Grandes injurias contra los críticos franceses y contra Francia. Sentencias de Wiertz por todas partes... Bruselas capital del mundo. París provincia. Los libros de Wiertz. Plagios. No sabe dibujar. Su tontería es tan grande como sus colosos. En suma, ese charlatán ha sabido hacer sus cosas. Pero ¿qué hará Bruselas con todo eso después de su muerte? / El trompantojo. El fuelle. Napoleón en el infierno. El libro de Waterloo. Wiertz y Victor Hugo quieren salvar a la humanidad».

[S 7, 2]

Ingres, *Réponse au rapport sur l'École des Beaux-Arts* [Respuesta al informe sobre la Escuela de Bellas Artes], París, 1863, defiende las instituciones escolares ante el ministro de bellas artes, al que está dirigida la respuesta, de la

manera más cruda. Al hacerlo, no forma un frente común contra el Romanticismo. Ya desde el principio (p. 4) tiene que ver con la industria: «Ahora se quiere mezclar la industria con el arte. ¡La industrial! ¡No la queremos! ¡Que siga en su sitio y que no venga a establecerse en los grados de nuestra escuela...!». Insiste en que el dibujo sea el único y exclusivo fundamento de la clase de pintura. Se puede aprender a manejar los colores en ocho días. [S 7 a, 1]

Daniel Halévy, hablando de su infancia, menciona a modelos italianas, mujeres en el traje típico de Sorrento que, con una pandereta en las manos, se ponían a charlar alrededor de la fuente de la plaza Pigalle (cfr. Halévy, *Peys parisiens* [Paris parisiens], (Paris, 1932), p. 60). [S 7 a, 2]

La vida de las flores en el *Jugendstil*: hay un arco que va de *las flores del mal*, pasando por las almas florales de Odilon Redon, hasta las orquídeas que Proust hilvana en el erotismo de su Swann. [S 7 a, 3]

Las *Malas madres* de Segantini, como motivo *Jugendstil*, están emparentadas estrechamente con *Las lesbianas*. Lo vicioso se mantiene libre de toda fertilidad, como en el caso del sacerdote. De hecho, el *Jugendstil* describe dos líneas diferentes. La de la perversión conduce de Baudelaire a Wilde y a Beardsley; la hierática pasa por Mallarmé y llega a George. Al final se destaca con más energía una tercera línea, la única que en algún momento sale del terreno artístico. Es la línea de la emancipación que, partiendo de *las flores del mal*, conecta los bajos fondos de los que proviene el *Diario de una perdida* con las alturas del *Zarathustra*. (Éste es el sentido que se puede atribuir a la observación de Capus.) [S 7 a, 4]

Motivo de la esterilidad: los personajes femeninos de Ibsen no duermen con sus maridos; «cogidos de la mano», marchan con ellos al encuentro de algo horrible. [S 7 a, 5]

La perversa mirada floral de Odilon Redon. [S 7 a, 6]

Formulaciones de la emancipación en Ibsen: la exigencia ideal; morir en la belleza; hogares para seres humanos; responsabilidad propia (de la mujer del mar). [S 8, 1]

El *Jugendstil* es el estilo estilizante κατ' ἐξοχήν. [S 8, 2]

La idea del eterno retorno en el *Zarathustra* es, según su verdadera naturaleza, una estilización de la visión del mundo de Blanqui, reconocible aún en sus rasgos infernales. Es una estilización de la existencia hasta en los más mínimos fragmentos de su decurso temporal. Pero: el estilo del *Zarathustra* se desacredita por la doctrina que en él se expone. [S 8, 3]

Los tres «motivos» en los que se expone el *Jugendstil*: el motivo hierático, el motivo de la perversión, el motivo de la emancipación. Todos tienen su

lugar en *las flores del mal*; en representación de cada uno de ellos se puede remitir a un poema característico del libro. Para el primer motivo, «Bendición», para el segundo «Delfina e Hipólito», para el tercero «Los leñeros de Salón». [S 8, 4]

El *Zarathustra* ha hecho suyos en primer lugar los elementos tectónicos del *Jugendstil*, en contraposición a sus motivos orgánicos. Especialmente las pausas, que son características de su rítmica, son (sic) un preciso equivalente del fenómeno tectónico básico de este estilo, a saber, el predominio de la forma hueca sobre la llena. [S 8, 5]

Algunos motivos del *Jugendstil* surgieron a partir de formas técnicas. Aparecen así en las fachadas, como motivo ornamental, perfiles de vigas de hierro. (Cfr. un artículo [de Martin?] en la *Frankfurter Zeitung*, ca. 1926-1929.) [S 8, 6]

«Bendición»:

«¡Y tanto retorceré este miserable árbol,
Que no podrá echar sus apesadados brotes!».

Aparecen aquí el motivo vegetal del *Jugendstil* y su línea; y ciertamente no en el pasaje siguiente. [S 8, 7]

El *Jugendstil* fuera lo aurático. Nunca se había complacido tanto el sol en su corona resplandeciente; nunca fue el ojo del hombre tan resplandeciente como en Fides. Maeterlinck lleva el desarrollo de lo aurático hasta la exasperación. El silencio de los personajes del drama es una de sus formas de expresión. La «Aureola perdida» de Baudelaire se opone firmemente a este motivo del *Jugendstil*. [S 8, 8]

El *Jugendstil* es el segundo intento del arte de enfrentarse a la técnica. El primero fue el Realismo. En éste, el problema se hallaba en mayor o menor grado en la conciencia de los artistas. Les habían inquietado los nuevos procedimientos de reproducción técnica. (La teoría del Realismo lo demuestra, cfr. S 5, 5.) En el *Jugendstil*, el problema en cuanto tal está ya reprimido. El *Jugendstil* no se considera ya amenazado por la competencia de la técnica. Su enfrentamiento con la técnica, que yace oculto en él, resultó por ello tanto más agresivo. Su recurso a motivos técnicos se debe al intento de estilizarlos como ornamentación. (Esto fue, dicho sea de paso, lo que confirió una excepcional importancia política a la lucha de Adolf Loos contra el ornamento.) [S 8 a, 1]

Motivo básico del *Jugendstil* es el ensalzamiento de la esterilidad. El cuerpo se dibuja preferentemente en las formas que preceden a su madurez sexual. [S 8 a, 2]

El amor lésbico lleva la espiritualización al seno femenino. Allí planta el estandarte de lirios del «amor puro», que no conoce embarazo ni familia. [S 8 a, 3]

La conciencia de quien ha caído en el *spleen* proporciona un modelo en miniatura de ese espíritu del siglo al que habría que atribuir la idea del eterno retorno.

[S 8 a, 4]

«El hombre pasa a través de bosques de símbolos
Que lo observan con miradas familiares.»

«Correspondencias». Son las miradas florales del *Jugendstil* las que aquí emergen. El *Jugendstil* reconquista los símbolos. La palabra símbolo no es frecuente en Baudelaire.

[S 8 a, 5]

El desarrollo que llevó a Maeterlinck, en el curso de una larga vida, a una posición extremadamente reaccionaria, es lógico.

[S 8 a, 6]

El intento reaccionario por desligar de su contexto funcional formas técnicamente condicionadas para convertirlas en constantes naturales –esto es, estilizarlas– aparece algo más tarde, de modo semejante al *Jugendstil*, en el futurismo.

[S 8 a, 7]

El duelo que despierta el otoño en Baudelaire. Es la época de la cosecha, la época en que se desprenden las flores. Baudelaire invoca el otoño con especial solemnidad. Le aplica los versos quizá más melancólicos de su poesía. Dice del sol:

«¡Ordena a las cosechas que crezcan y maduren
En el corazón inmortal que siempre quiere florecer!»

En la figura del corazón, que no quiere rendir fruto, sentenció Baudelaire el *Jugendstil*, mucho antes de que surgiera.

[S 9, 1]

«Esta búsqueda de mi hogar... fue mi ahogo... ¿Dónde está mi hogar? Por él pregunto, lo busco y lo busqué, y no lo encontré. ¡Oh eterno por-querer!, ¡oh eterno en-ninguna-parte!» (Cita del *Zarathustra* en Löwith, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkunft* [La filosofía nietzscheana del eterno retorno de lo mismo], (Berlín), ed. Kröner 398, (1935), p. 35.) (Cf. lema de Rilke S 4 a, 2.)

[S 9, 2]

Se puede suponer que en la línea típica del *Jugendstil* no es raro que aparezcan conjuntamente –unidos en un montaje de la fantasía– los nervios y el cable eléctrico (y en particular el sistema nervioso vegetativo como forma límite que media entre el mundo del organismo y el mundo técnico). «El culto a los nervios del fin de siglo... conservó esta imagen telegráfica, y de Strindberg dice su segunda mujer, Frida... que sus nervios eran tan sensibles a la electricidad de la atmósfera, que una tormenta se transmitía por ellos como a través de cables.» Dolf Sternberger, *Panorama*, Hamburgo, 1938, p. 33.

[S 9, 3]

En el *Jugendstil* la burguesía comienza a enfrentarse a las condiciones, no ciertamente aún de su dominio social, pero sí de su dominio sobre la naturaleza. La intuición de estas condiciones comienza a ejercer presión sobre el

umbral de su conciencia. De ahí la mística (Maeterlinck), que busca detener esta presión; pero de ahí también la recepción de las formas técnicas en el *Jugendstil*; p. ej., la del espacio hueco.

[S 9, 4]

Es significativo el capítulo del *Zarathustra* titulado «Entre hijas del desierto»; no sólo porque las muchachas florales –un importante motivo del *Jugendstil*– aparecen en Nietzsche, sino también porque indica la afinidad de Nietzsche con Guys. Ese «profundas, pero sin pensamientos» acierta exactamente con la expresión que tienen las prostitutas en este último.

[S 9 a, 1]

La clave de la organización técnica del mundo está en la eliminación de la fertilidad. El ideal de belleza del *Jugendstil* lo constituye la mujer frígida. (En toda mujer, el *Jugendstil* no ve a Helena, sino a Olimpia.)

[S 9 a, 2]

Individuo particular, grupo, masa; el grupo es el principio del género; es típico del *Jugendstil* el aislamiento del individuo (cf. Ibsen).

[S 9 a, 3]

El *Jugendstil* es un progreso en cuanto que la burguesía se acerca a las bases técnicas de su dominio de la naturaleza; un retroceso en cuanto que deja de tener la fuerza necesaria para no perder de vista la cotidianidad. (Lo que sólo se puede hacer protegido por una mentira sobre la vida.) – La burguesía siente que ya no vivirá mucho tiempo; tanto más se quiere por ello joven. Se engaña así imaginándose una vida más larga, o al menos una muerte en la belleza.

[S 9 a, 4]

Segantini y Munch; Margarete Böhme y Przybyszewski.

[S 9 a, 5]

La filosofía del como-si de Vaihinger es la última campanada del *Jugendstil*.

[S 9 a, 6]

«Con los primeros trabajos de Hennebique y de los hermanos Perret se abre un nuevo capítulo en la historia de la arquitectura. El deseo de evasión, de renovación, se expresaba además en las tentativas de la escuela del estilo moderno, que fracasó lamentablemente. Parece que estos autores torturaron la piedra hasta su agotamiento y facilitaron a partir de este hecho una feroz reacción a favor de la sencillez. El arte de la arquitectura debía revivir en formas serenas gracias a la exploración de nuevos materiales.» Marcel Zahar, *Les tendances actuelles de l'architecture* [Las tendencias actuales de la arquitectura] (*Encyclopédie française* [Enciclopedia francesa] XVII, pp. 17.103/4(1)).

[S 9 a, 7]

En sus *Salones*, Baudelaire se dio a conocer como enemigo irreconciliable del género. Baudelaire se sitúa al comienzo del *Jugendstil*, que representa un intento de eliminar el género. En *Las flores del mal* aparece por primera vez el *Jugendstil* con su característico motivo floral.

[S 10, 1]

El siguiente pasaje de Valéry (*Œuvres complètes* [Obras completas], I, cit. en Thérive, *Le Temps*, 20 abril 1939) se lee como una réplica a Baudelaire: «El

hombre moderno es esclavo de la modernidad... Pronto habrá que construir monasterios rigurosamente aislados... En ellos se despreciará la velocidad, el número, los efectos de masas, de sorpresa, de contraste, de repetición, de novedad y de multitud». (S 10, 3)

Sobre lo sensacional: esta disposición —la novedad y la desvalorización que cae sobre ella como un *shock*— encontró desde mediados del siglo diecinueve una expresión particularmente drástica. La moneda gastada no pierde nada de su valor; el sello matado carece de valor. Es quizá el primer signo-valor cuya validez es inseparable de su carácter novedoso. (El reconocimiento del valor coincide aquí con la desvalorización.) (S 10, 3)

Sobre el motivo de la esterilidad en el *Jugendstil* se tomó la procreación como la manera más indigna de confirmar el lado animal de la creación. (S 10, 4)

Concebir el no como opuesto a lo «conforme a un plan». Sobre el plan, hay que citar el *Lesabêndio* de Scheerhart: si todos estamos tan cansados, es porque no tenemos ningún plan. (S 10, 4)

«Novedad. Voluntad de novedad. Lo nuevo es uno de esos venenos excitantes que acaban por ser más necesarios que ningún alimento; una vez que se adueñan de nosotros, es preciso aumentar su dosis y hacerla mortal. Es extraño dedicarse de esa manera a la parte peligrosa de las cosas, que es exactamente su cualidad de ser nuevas.» Paul Valéry, *Choses lues* [Cosas luevas] (París, 1930), pp. 14-15. (S 10, 4)

Pasaje decisivo de Proust sobre el aura. Habla de su viaje a Balbec, y opina que bien se podría hacer hoy día en automóvil, lo que también tendría sus ventajas. «Pero al fin y al cabo el placer específico del viaje no está en poder apearse en el camino... está en no hacer tan insensible la diferencia entre la partida y la llegada, sino tan profunda que se la pueda sentir... intacta, tal como era en nuestro pensamiento cuando nuestra imaginación nos llevaba desde el lugar en que vivíamos hasta el corazón de un lugar deseado, en un brinco que no nos parecía menos milagroso porque franqueara una distancia, sino porque uniera dos individualidades distintas de la tierra y nos llevara de un nombre a otro nombre; que esquematiza (mejor que un paseo donde, como se desembarca donde se quiere, no hay apenas llegada) la misteriosa operación que se consumaba en aquellos lugares especiales, las estaciones, las cuales, por así decir, no forman parte de la ciudad, sino que contienen la esencia de su personalidad al igual que en un letrero indicador llevan su nombre... Por desgracia, esos lugares maravillosos que son las estaciones, de los que se parte hacia un destino lejano, son también lugares trágicos, porque... hay que abandonar toda esperanza de volver a acostarnos en casa, una vez que se ha decidido penetrar en el antro appestoso por el que se accede al misterio, en unos de esos grandes talleres acristalados, como el de Saint-Lazare, donde yo fui a buscar el tren de Balbec, que desplegaba por encima de la ciudad despoznurada uno de esos inmensos cielos crudos y grávidos de amenazas amontonadas de drama,

semejantes a algunos cielos, de una modernidad casi parisina, de Mantegna o de Veronés, bajo el cual sólo podía realizarse algún acto terrible y solemne, como una partida en tren o la erección de la Cruz.» Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* [A la sombra de las muchachas en flor], II, París, pp. 62-63. (S 10, 4)

Proust sobre el museo: «Nuestro tiempo tiene la manía de querer mostrar las cosas sólo con lo que las rodea en la realidad, suprimiendo así lo esencial, el acto del espíritu, que las aísla de ella. Se "presenta" un cuadro en medio de muebles, de chucherías, de colgaduras de la misma época, insípida decorada... en medio del cual la obra muestra que contemplamos mientras cenamos no nos da el mismo gozo embriagador que debemos pedirle en una sala de museo, la cual simboliza mucho mejor, por su desnudez y su despojamiento de todas las particularidades, los espacios interiores en que el artista se ha abstraído para crear». Marcel Proust, *A la sombra de las muchachas en flor*, II, París, pp. 62-63. (S 11, 1)

¿Cómo la modernidad deviene *Jugendstil*? (S 11, 2)

¿Campo de batalla o jolgorio? «Recordamos que en otro tiempo había, en las letras, un movimiento de actividad generosa y desinteresada. Había, se dice, escuelas, maestros, partidos y jefes de partido, sistemas en lucha, corrientes y contracorrientes de ideas... una vida literaria ardiente, militante... ¡Ahí hacia 1830, lo sé, todos los hombres de letras se ufanaban de ser los soldados de una expedición, y como publicidad sólo reclamaban, a la sombra de una bandera, las sonoras llamadas del campo de batalla... ¿Qué nos queda de esas nobles pompas? Nuestros antecesores combatían, y nosotros, nosotros fabricamos y vendemos. Lo más claro que veo, en el desorden en que estamos, es que en el sitio del campo de batalla hay un millar de tiendas y de talleres donde se venden y se fabrican las nuevas modas y todo lo que en general se llama el artículo-París.» «Sí, MODISTA es la palabra que le conviene a nuestra generación de pensadores y de soñadores.» Hippolyte Babou, *Les payens innocents* [Los paganos inocentes], París, 1858, pp. VII-VIII («Carta a Charles Asselineau»). (S 11, 3)

T

[SISTEMAS DE ILUMINACIÓN]

«et nocturnis facibus illustrata.»

*Medalla de 1667 para conmemorar la
introducción de la iluminación urbana.*

«Napoleón tiene cobertores de algodón, tiene terciopelo, seda, bordados, oro y plata, una cápsula de cristal sobre su sombrero, coronas de siemprevivas y una eterna lámpara de gas.» Karl Gutzkow, *Briefe aus Paris* [*Cartas de París*], I, Leipzig, 1842, p. 270.

[T 1, 1]

Apunte referente a 1824: «París se ha iluminado este año por medio de 11.205 mecheros de faroles... El contratista ha tenido que hacer el alumbrado de todas las partes de la ciudad en cuarenta minutos a lo sumo, es decir, empezando veinte minutos antes de la hora prescrita diariamente y acabando veinte minutos después; no puede conlugar más de veinticinco linternas a cada farolero». Dulaure, *Histoire (physique, civile et morale) de Paris depuis 1821 jusqu'à nos jours* [*Historia física, civil y moral de París desde 1821 hasta nuestros días*], París, (1835), II, pp. 118-119.

[T 1, 2]

«Un ambiente de sueño, donde el amarillo tembloroso del gas casa con la frigidéz lunar del destello eléctrico.» Georges Montorgueil, *Paris au hasard* [*París al azar*], París, 1895, p. 65.

[T 1, 3]

1857: primera iluminación eléctrica urbana (en el Louvre).

[T 1, 4]

Inicialmente, el gas se envía a los establecimientos elegantes en recipientes de uso diario.

[T 1, 5]

«Me declaro atrevidamente amigo de quinqués; éstos, en verdad, se bastan con iluminar y no deslumbran; pero, mucho menos petulante que el gas, su aceite no provoca nunca explosiones; con ello respiramos más libremente y el olfato se olende menos. El algo verdaderamente ininteligible para mí es la existencia de todos esos comerciantes que, radicados en nuestros pasajes,

permanecen constantemente, y con los mayores calores, en sus tiendas, donde, gracias al gas, uno podría creerse en el Ecuador.» ■ Pasajes ■ *Nouveaux tableaux de Paris ou observations sur les mœurs et usages des Parisiens au commencement du XIX^e siècle* [Nuevos cuadros de París u observaciones acerca de los usos y costumbres de los parisinos a comienzos del siglo XIX], París, 1828, p. 39.

[T 1, 8]

«El alumbrado de las calles, durante el mismo lapso de tiempo, fue más que doblado; el gas reemplazó al aceite; nuevos faroles ocuparon el sitio de los antiguos aparatos y el alumbrado permanente se sustituyó por el alumbrado intermitente.» M. Poite, E. Clouzot, G. Henriot, *La transformation de Paris sous le second empire* [La transformación de París bajo el Segundo Imperio] (Exposition de la Bibliothèque et des Travaux historiques de la ville de Paris [Exposición de la Biblioteca y de los Trabajos históricos de la ciudad de París]), (París, 1910), p. 65.

[T 1, 9]

Sobre las cajas: «Durante el día, aparecen en papillotes y albornoz; pero a la puesta de sol, cuando se enciende el gas, lucen trajes de baile. Viéndolas entonces, rodeadas de un mar de fuego, reinar en sus cajas registradoras, recuerda uno la biblioteca azul y el cuento del príncipe azul y la encantadora princesa, comparación por otra parte adecuada, pues las parisinas encantan más de lo que son encantadas». Eduard Krolloff, *Schilderungen aus Paris* [Descripciones de París], II, Hamburgo, 1839, pp. 76-77.

[T 1, 10]

Las repisas metálicas con flores artificiales que se encuentran en los mostradores de las cantinas de las estaciones, etc., son los restos que sobreviven de aquellos adornos florales que antaño rodeaban a la caja.

[T 1, 11]

Dubartas llamaba al sol «El gran duque de las candelas». Cit. por M. Du Camp, *Paris*, París, V, París, 1875, p. 268.

[T 1, 12]

«Los faroleros tendrán linternas de aceite de "seis grandes cabos"; se distribuirán por postas que distan ochocientos pasos entre unas y otras... tendrán pintado un farol encima de su porta en manera de rótulo, y en la faja "un reloj de arena" de un cuarto de hora con las armas de la ciudad... Era todavía un experimento; esas luces ambulantes apenas daban seguridad a la ciudad y sus portadores aponían más de una vez a las personas que acompañaban. No obstante, se los empleaba a falta de algo mejor, y durante tanto tiempo que aún los encontramos a comienzos del siglo diecinueve.» Maxime Du Camp, *Paris*, V, p. 275.

[T 1, 13]

«Ellos [los faroleros] van a buscar coches de punto, acosan a los coches en propiedad, acompañan a los transeúntes tardíos hasta su domicilio, suben a su apartamento y encienden las candelas. Se pretende que den cuenta voluntariamente, por la mañana, al teniente general de la policía de todo lo que habían observado durante la noche.» Du Camp, *Paris*, V, p. 281.

[T 1 a, 1]

«El certificado de importación de Winsor para París está fechado el 1 de diciembre de 1815; en el mes de enero de 1817 fue iluminado el pasaje del Panorama... Los primeros intentos de las compañías no fueron afortunados; la población parecía refractaria a esta clase de alumbrado; se temían sus peligros, se la acusaba de viciar el aire respirable.» Du Camp, *Paris*, V, p. 290.

[T 1 a, 2]

«... ese lugar visitado por la muerte comercial, bajo el gas... como temiendo no ser pagado.» Louis Veuillot, *Les odeurs de Paris* [Los olores de París], París, 1914, p. 182.

[T 1 a, 3]

«El vidrio está destinado a jugar un gran papel en la arquitectura de metal. En lugar de gruesos muros, cuya solidez y seguridad se ve reducida si hay gran número de vanos, nuestras casas estarán atravesadas por tantas aberturas que parecerán diáfanas. Estas amplias aberturas de vidrio grueso, simple o doble, mate o transparente, irradiarán de día un resplandor mágico hacia el interior y, de noche, hacia el exterior.» Gobard, «L'Architecture de l'avenir» [La arquitectura del porvenir], *Revue générale d'architecture*, 1849, p. 30 [Giedion, *Bauen in Frankreich* [La arquitectura en Francia], (Leipzig-Berlin, 1928), p. 18].

[T 1 a, 4]

Forma de jarrón de las lámparas. La flor rara «luz» está puesta en aceite. (La forma, en un grabado de moda de 1866.)

[T 1 a, 5]

Los viejos quemadores de gas que ardían libremente tenían a menudo una flama en forma de mariposa, y por eso se llamaron *papillons*.

[T 1 a, 6]

En la lámpara Carcel, un mecanismo de rejajería hacía subir el aceite por la mecha, mientras que la lámpara Argand (el quinqué) hacía gotear el aceite sobre la mecha desde un recipiente superior, creando así una sombra.

[T 1 a, 7]

Los pasajes lucían en el París del Imperio como grutas de hadas. A quien entraba en 1817 en el pasaje del Panorama, le cantaban por un lado las sirenas de la luz de gas, y enfrente le seducían las odaliscas como llamas de aceite. Con el resplandor de la luz eléctrica, se extinguió en estas galerías la irreprochable llama; de pronto se hicieron difíciles de encontrar, practicaron una magia negra con las puertas, mirando su propio interior desde ventanas ciegas.

[T 1 a, 8]

Cuando el 12 de febrero de 1790 se ejecutó al marqués de Favras por conspiración contrarrevolucionaria, se colgaron farolillos en la plaza des Grèves y en el cadalso.

[T 1 a, 9]

«Dijimos en el primer tomo que todo período histórico está sumergido en una determinada iluminación diurna o nocturna; este mundo tiene por primera vez una iluminación artificial: es la luz de gas, que brillaba ya en Londres cuando la estrella de Napoleón empezaba a declinar, que entró en París casi al mismo tiempo que los Borbones, y que, en lentos y tímidos avances, acabó por conquistar todas las calles y establecimientos públicos. En 1840 lucía por doquier, incluso en Viena. En esta luz pura y turbia, nítida y trémula, prosaica y fantasmal, se mueven los mercachifles como gordos y atareados insectos.» Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit* [Historia de la cultura contemporánea], III, Munich, 1931, p. 86.

[T 1 a, 10]

Sobre el café Mille et une nuits: «Todo era en él de una magnificencia inaudita; nos bastará con decir, para dar una idea de ello, que la bella cafetera tenía como asiento, en su barra... un trono, un verdadero trono de rey, sobre el que se había sentado con toda su majestad uno de los potentados de Europa. ¿Cómo había llegado ahí ese trono? No podemos decirlo: afirma-

mos el hecho sin encargarnos de explicarlo». *Histoire des Cafés de Paris extraite des mémoires d'un viveur* [Historia de los Cafés de París extraída de las memorias de un vividor], París, 1857, p. 31.

[T 1 a, 10]

«El gas ha reemplazado al aceite, el oro ha destonado a la madera, el billar ha frenado al domo y a las tablas reales; donde sólo se oía el vuelo de las moscas, se escuchan las melodías de Verdi o de Aubert». *Historia de los Cafés de París extraída de las memorias de un vividor*, París, 1857, p. 114.

[T 2 a, 1]

Grand Café du XIX^e siècle: inaugurado en 1857, boulevard de Strasbourg. «Numerosos billares muestran en el su verde tapiz, una barra espléndida está iluminada por flores de gas. Toda el frente es una espléndida fuente de mármol blanco, cuyo tema alegórico está coronado por una aureola luminosa». *Historia de los Cafés de París extraída de las memorias de un vividor*, París, 1857, p. 111.

[T 2 a, 2]

«Desde 1801, Lebon había intentado el alumbrado con gas en el hotel Seignelay, calle Saint-Dominique, 47. El sistema fue recuperado el 1 de enero de 1808: trescientos mecheros de gas alumbraron el hospital Saint-Louis con tal éxito que se crearon tres fábricas». Lucien Dubech, Pierre D'Espezel, *Historia de París* [Historia de París], París, 1926, p. 335.

[T 2 a, 3]

«En asuntos de concejalía, las dos grandes obras de la Restauración fueron el alumbrado de gas y la creación de los ómnibus. París fue iluminada, en 1814, por 5.000 faroles, de cuyo servicio se ocupaban 142 faroleros. En 1822, el gobierno decidió que las calles fueran iluminadas con gas a medida que los viejos contratos llegaban a su vencimiento. El 3 de junio de 1825, primer intento, por la Compañía de Gas portátil francés, de iluminación de una plaza: la plaza Vendôme acogió cuatro candelabros en los ángulos de las columnas y dos faroles en los ángulos de la calle de Castiglione. En 1826, había en París 9.000 mecheros de gas, 10.000 en 1828, 1.500 abonados, tres compañías y cuatro fábricas, una de ellas en la orilla izquierda». Dubech, D'Espezel, *Historia de París*, p. 358.

[T 2 a, 4]

Del prospecto «Proyecto luminoso propuesto por suscripción para la decoración del famoso paseo del Boulevard Saint-Antoine» del siglo dieciocho: «El Boulevard estará iluminado por una guirnalda de faroles que reinará desde dos lados entre los árboles. Este alumbrado se realizará dos veces por semana, el jueves y el domingo: en caso de luna, el día siguiente de los susodichos días. Comenzará a alumbrarse a las diez; todo estará iluminado a las once... Como esta especie de Paseo nocturno sólo puede resultarles conveniente a los Señores o a los Hombres ricos que tienen coches, sólo a ellos se les propondrá la suscripción. Se suscribirá para este año mediante 18 libras, por cada Casa; pero los años siguientes sólo costará 12 libras. Las 6 libras de sobra de este año serán para los primeros gastos de este establecimiento». p. 3. «Los Cafés y los Espectáculos que bordean este famoso paseo merecen, con toda la razón, elogios: Si, le diré para su gloria, los elegantes Faroles con los que decoran sus ilustres Barracas me han proporcionado la idea de un Alumbrado universal. El célebre Caballero Servandoni me ha prometido dibujos de Arcadas, de Guimoldas y de Cifras elegantes, dignas de su fecundo genio. ¿Hay alguno de nuestros afortunados Rodadores que no se apresure a contribuir a la ejecución de un Proyecto tan brillante? El Boulevard así decorado se convertirá en una Sala de Baile de gala, de la que los Equipos formarán las Galerías».

[T 2 a, 5]

«Después del teatro fui a un café. Su decoración era completamente nueva, en estilo Renacimiento. El salón tenía todas las paredes cubiertas con espejos, entre columnas doradas. La caja se sienta siempre tras una soberbia mesa de grandes dimensiones que está elevada sobre un podio; ante ella están las cosas de plata, las frutas, las flores, el azúcar y el bote para los camareros. Pues es costumbre al pagar que el cliente deje una pequeña suma para el camarero, que éste echa al bote para repartírselo luego en común». Eduard Devrient, *Briefe aus Paris* [Cartas de París], Berlín, 1840, p. 20.

[T 2 a, 1]

Entre la revolución de febrero y la insurrección de junio: «Cuando terminaban las sesiones del club, la gente iba por las calles despertando a los burgueses que dormían con el grito "¡los lamparillos, los lamparillos!", al que debían responder iluminando sus ventanas, o bien se les arrancaba temblando del sueño con disparos malévolos de armas de fuego... Interminables procesiones recorrían París, iluminadas por antorchas, y una vez llegó incluso a suceder que una muchacha que se desvestía apareció a la luz de las antorchas completamente desnuda ante la multitud, que la vio como un recordatorio de la diosa de la libertad de la primera revolución francesa... El prefecto de policía, Caussidière, publicó en una ocasión un edicto contra estas procesiones de antorchas, lo que sin embargo asustó aún más a la burguesía parisina, porque en él se hablaba de que el pueblo sólo debía tomar las antorchas cuando la República estuviese en peligro». Sigmund Engländer, *Geschichte der französischen Arbeiter-Assoziationen* [Historia de las asociaciones obreras de Francia], II, Hamburgo, 1864, pp. 277-278.

[T 2 a, 2]

«Hay además mujeres que limpian durante el día y por la noche encienden, bañados en aceite, faroles que bajan y suben con una cuerda guardada bajo llave en el pescante durante el día, esperando el gas que, desde hace años, flamea en los últimos barrios ingleses. A ningún precio, los comerciantes de aceite y de quinqués quieren oír hablar de ello, y han encontrado en seguida la protección de dos escritores recomendables, los señores Charles Nodier y Amédée Pichot... para denunciar... en un libro todos los inconvenientes y la perversidad del gas, incluido ahí el peligro de nuestra total subversión, por explosión, si llega a manos de los malhechores». Nodier, *Quand j'étais photographe* [Cuando yo era fotógrafo], París, (1900), pp. 289-290.

[T 2 a, 3]

Durante la Restauración se organizaron ya fuegos artificiales y juegos de luces cuando en la cámara resultaba derrotado un proyecto de ley de los ultrarrealistas.

[T 2 a, 4]

A propósito de una institución para ciegos y locos, el siguiente excursus sobre la luz eléctrica: «Voy a las hechas. La luz chorreante de la electricidad ha servido en primer lugar para alumbrar las galerías subterráneas de las minas; poco después, las plazas públicas, las calles; un poco más tarde, las fábricas, los talleres, los almacenes, los espectáculos, los cuarteles; el día de mañana, el interior del hogar familiar. Los ojos, en presencia de ese resplandeciente enemigo, han mostrado dominio de sí; pero, por grados, ha llegado la admiración, efímera al principio, después intermitente, después, en resumidas cuentas, obstinada. He ahí en lo que toca al primer resultado. - Comprendo; pero ¿y la locura de los grandes señores? - Nuestras gordas barrigas de las finanzas, de la industria, de los grandes negocios, han encontrado bueno... obligar a que su pensamiento dé una vuelta al mundo, permaneciendo ellos en reposo... Para ello, cada uno ha clavado, en su despacho, en un rincón del escritorio, los hilos eléctricos que atan su caja con nuestras colonias de África, de Asia, de América. Cómodamente sentados ante la mesa ha

Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales

hecho que charlen bajo sus dedos los lejanos correspondientes de sus factorías; diseminados sobre la superficie del globo. Uno le contaba, a las diez de la mañana, el naufragio de un navío millonario...; otro, a las diez y cinco, el hundimiento fulminante de la más sólida casa de los dos Américas; un tercero, a las diez y diez, la entrada radiante en el puerto de Marsella de un buque colmado de lo que se recolecta en los alrededores de San Francisco. Todo eso, golpe tras golpe. Estas pobres cabezas, por robustas que fueren, han cedido, como cederían las espaldas de un Alcides de mercado, si se le ocurriera cargar con diez sacos de trigo, en lugar de con uno. He ahí en lo que toca al segundo resultado». Jacques Fabien, *Paris en songe* [Paris en sueños], 1863, pp. 96-98.

[T 3, 1]

Jules Lemer, *Paris au gaz* [Paris a la luz de gas], París, 1861: «Echo la cortina, está bien y definitivamente inclinada; no hablamos de ella; desde entonces no veo otra luz que la del gas» (p. 10). Además de descripciones del ambiente parisino, de las cuales la primera da título a la obra, el libro contiene tres novelas cortas.

[T 3, 2]

En la plaza de l'Hôtel de Ville había —hacia 1848— un Café du Gaz.

[T 3, 3]

Infortunio de Aimé Argand. Sus numerosas mejoras de la vieja lámpara de aceite, como la doble entrada de aire mediante una mecha tejida en forma de cilindro hueco, el cilindro de vidrio, etc., le fueron disputadas en primer lugar por el inglés Lange, con el que se asoció, pero luego se las apropió el parisino Quinquet, que le dio nombre al invento. Acabó así en la miseria: «La misantropía que se había adueñado de él, con la suspensión de su título, lo condujo a buscar en las ciencias ocultas una especie de compensación... "Se le veía, durante los últimos años de su vida, errar por los cementerios para recoger osamentas y el polvo de las tumbas, a los que a continuación sometía a procesos químicos, buscando con ello, en la muerte, el secreto de prolongar la vida". El mismo murió joven. A. Drohojowska, *Les grandes industries de la France. L'éclairage* [las grandes industrias de Francia. El alumbrado], p. 127.

[T 3 a, 1]

Carcel, inventor de lámparas con movimiento de relojería. Se trata de lámparas a las que hay que dar cuerda. Contienen un mecanismo de relojería que bombea aceite a la mecha desde un depósito situado en la base. El progreso frente a los depósitos que se encontraban en la parte superior, de donde cae el aceite, consistía en que eliminaban la sombra que producían esos mismos depósitos al estar en alto. Su invento data de 1800. Su rótulo: «B. G. Carcel, inventor de los Licoenomas o lámparas mecánicas, fábrica de dichas lámparas».

[T 3 a, 2]

«La cerilla química es uno de los más abominables ingenios que la civilización haya producido. Gracias a ella, cada uno de nosotros lleva el incendio en su bolsillo... Detesto esa permanente astilla siempre dispuesta a hacer explosión, siempre lista para quemar a la humanidad a fuego lento y al pormenor. Si usted, M. Alphonse Karr, sigue en la cruzada que se ha predicado contra el tabaco, es necesario al mismo tiempo levantar el estandarte contra la cerilla química... Si no tenemos en los bolsillos la ocasión con la que se hace el fumador, fumaremos menos.» H. de Péne, *Paris intime* [Paris íntimo], París, 1859, pp. 119-120.

[T 3 a, 3]

Según Lurine «los bulevares», en *Paris chez soi* [Paris en casa] (París, 1854), la primera iluminación de gas surge en 1817 en el pasaje des Panoramas.

[T 3 a, 4]

Con motivo de la instalación permanente de farolas en las calles de París (en marzo de 1667): «Que hayan meditado sobre los faroles, entre las gentes de letras, apenas conozco al abate Tenasson... Si se le cree, la decadencia de las letras databa de su establecimiento: "Antes de esta época, decía, cada cual, por temor a ser asesinado, regresaba a tiempo a su casa, lo que contribuía provechosamente al trabajo. Ahora se permanece fuera la tarde y ya no se trabaja". Es ciertamente una verdad, que la invención del gas no ha convertido en mentira». Édouard Fournier, *Les lanternes. Histoire de l'ancien éclairage de Paris* [las farolas. Historia del antiguo alumbrado de París], París, 1854, p. 25.

[T 3 a, 5]

En la segunda mitad de los años sesenta del siglo dieciocho aparecieron muchas octavillas ocupándose en forma poética de las nuevas farolas. Los siguientes versos proceden del poema «Los sultanes nocturnos y ambulantes contra sus Señorías los faroles. A la pequeña virtud», 1769:

«Pobre amante que por amantes
No encuentra sino faroles,
En esta brillante ciudad,
Otra tu segunda Cátera,
Tus niñas echan el pie a tierra;
Tierra madre de volupiosidad,
Se las quiere hoy forzar
A agacharse dentro de un estuche,
De otro modo coche octogenario;
Quien por B., por F., los conduce
Donde los coches no tienen nada que hacer...
Misericordia, cuando la noche
Permite dejar el reducto;
Ya que es tan necesaria la vida;
Ni un rincón, ni una encrucijada,
Que el farol no traspase;
es un vidrio ardiente que atraviesa
Todos nuestros proyectos del día...».

Édouard Fournier, *Las farolas. Historia del antiguo alumbrado de París*, París, 1854, p. 5 (de la paginación separada del poema).

[T 4, 1]

En 1799 un ingeniero instala iluminación de gas en su casa, llevando así a la práctica lo que sólo era un experimento conocido en los laboratorios de física.

[T 4, 2]

«Es posible a veces, se dice, evitar esos reveses
Eligiendo el amparo de los pasajes cubiertos;
Sí, pero en esos corredores donde el ocioso se pavonea,
Fuma con azules torbellinos la hoja de la Habana,

—
Haznos, con tus esfuerzos, más dulce la existencia,
Aparta de nosotros toda ruda conmoción;
Para prevenir a tiempo los destructores volcanes
De los salones de lectura y de los restauradores,

Cuando comience la noche, ordena que se exploren
 Todos los lugares infectados por el gas inodoro,
 Y que se dé la alarma con gritos de terror,
 Tan pronto como se oiga filtrar el inflamable vapor.»

Barthélemy, Paris. *Revue satirique* [Paris, revista satírica], A. M. G. Delessert, París, 1838, p. 16.
 [T 4, 8]

«¿Qué maravilloso invento –exclama Gottfried Semper– es la iluminación de gas! (De qué forma enriquece (aparte de su infinita importancia para las necesidades de la vida) nuestras festividades». Esta notable preeminencia de los fines festivos por encima de los fines diarios, o mejor dicho nocturnarios –la noche urbana se convierte, en virtud de la iluminación generalizada, en una especie de fiesta perpetuamente animada–, evidencia el carácter occidental de esta iluminación... Que en Berlín, en 1846, después de veinte años funcionando la instalación del gas, sólo se utilizara en apenas diez mil hogares privados, es algo... que se ha explicado... del siguiente modo: “En gran parte fue debido, naturalmente, a las relaciones comerciales y sociales predominantes; no había aún verdadera necesidad de mayor actividad durante las horas vespertinas y nocturnas”.» Doll Sternberger, *Petersburg*, Hamburgo, 1938, pp. 201 y 202. (Las citas son de Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst* [Ciencia, industria y arte], Braunschweig, 1852, p. 12; *Handbuch für Stein- und Gasbeleuchtung* [Manual de la iluminación por gas de piedra], Múnich, N. H. Schilling ed., 1879, p. 21.)
 [T 4 a, 1]

Sobre la desaparición del cielo en la gran ciudad debido a la iluminación artificial, una cita de Wladimir Odojewskij, «Das Lächeln des Toten» [La sonrisa de los muertos] (en *Russische Gespenstergeschichten* [Historias risas de fantasmas], Múnich, (1921), p. 53): «En vano esperó una mirada que saliera a su encuentro». Es semejante el motivo de los «los ciegos» de Baudelaire, que nos devuelve a *El mirador del primo*.
 [T 4 a, 8]

Luz de gas y electricidad. «Alcané los Campos Elíseos donde los cafés cantantes parecían focos de incendio en el follaje. Los castaños encendidos con luz amarilla parecían pintados como árboles fosforescentes. Y los globos eléctricos, semejantes a lunas pálidas y resplandecientes, a huevos de luna caídos del cielo, a perlas monstruosas y vivas, hacían palidecer bien su claridad nacarada, misteriosa y real, los hillos de gas, del sucio y villano gas, y los guirnaldas de cristales de color.» Guy de Maupassant, *Clair de lune* [Claro de luna], París, 1909, p. 222 («La pesadilla nocturna».)
 [T 4 a, 8]

Luz de gas en Maupassant: «Todo era claro en el aire ligero, desde los planetas hasta los mecheros de gas. Tantos fuegos brillaban ahí arriba y en la ciudad que las tinieblas parecían luminosas. Las noches relucientes son más gozosas que los grandes días de sol.» Guy de Maupassant, *Claro de luna*, París, 1909, p. 221 («La pesadilla nocturna»). La última frase proporciona la quintaesencia de *La noche italiana*.
 [T 5, 1]

La cojera bajo la luz de gas como imagen viviente, como alegoría de la caja registradora.
 [T 5, 2]

Poe en la filosofía del mobiliario: «El resplandor es la principal herejía de la filosofía americana del mobiliario... Estamos violentamente enloquecidos de gas y de cristal. El gas, en la casa, es completamente inadmisibile. Su luz, vibrante y dura, es ofensiva. Quienquiera que tenga cordura y ojos rechazará hacer uso de él. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes* [Obras completas], *Histoires grotesques et sérieuses par Edgar Poe* [Historias grotescas y serias por Edgar Poe], París, ed. Crépét, 1937, p. 207.
 [T 5, 3]

U

[SAINT-SIMON, FERROCARRILES]

«Es característica de toda esta época que llega hasta 1830 la lentitud con la que se difunden las máquinas... La mentalidad de los empresarios es aún económicamente conservadora, de lo contrario no se hubiera podido elevar al 30 por 100 de su valor el arancel que gravaba la importación de máquinas de vapor cuando apenas existían fábricas francesas que las produjeran. De modo que la Restauración, respecto a la industria francesa, es aún esencialmente afín al régimen prerrevolucionario.» Willy Spühler, *Der Saint-Simonismus Lehre und Leben von Saint-Amand Bazard* [El saintsimonismo. Vida y doctrina de Saint-Amand Bazard], Zürich, 1926, p. 12.

[U 1, 1]

«El laborioso desarrollo de la gran industria se corresponde con el lento proceso formativo del moderno proletariado... La verdadera proletarización... de las masas trabajadoras sólo tiene lugar a finales de los años treinta y en los años cuarenta.» Spühler, *El saintsimonismo*, p. 13.

[U 1, 2]

«Durante todo el periodo de la Restauración... el Parlamento desarrolla una política comercial de extremo proteccionismo... La vieja teoría del equilibrio comercial estaba de nuevo en alza, como en la época del mercantilismo.» Spühler, *El saintsimonismo*, pp. 10-11.

[U 1, 3]

«Sólo en 1841 se acepta una humilde ley, del más mínimo rango, respecto al trabajo infantil, es interesante la réplica del famoso físico Gay-Lussac, que ve en el intervencionismo "un comienzo del saintsimonismo o del folansterismo".» Spühler, *El saintsimonismo*, p. 15.

[U 1, 4]

«Vuelan palomas mensajeras de París a Amsterdam con los valores bursátiles atados a ellas; un telégrafo envía de París a Bruselas cuánto ha subido la deuda al 3 por 100; los mensajeros cruzan veloces los campos sobre caballos jadeantes; los delegados de los verdaderos reyes comercian con los reyes ideales, y Nathan Rothschild en Londres os muestra, cuando le visitáis, una cajita que acaba de llegar de Brasil con diamantes recién pescados para así

cubrir los intereses de la deuda corriente brasileña. ¿No es interesante? Karl Gutzkow, *Öffentliche Charaktere* [Personajes públicos], I, Hamburgo, 1835, p. 280 («Rothschild»).

[U 1, 8]

«la influencia y el desarrollo del sansimonismo hasta el final del siglo XIX casi no han tenido ningún carácter obrero. El sansimonismo provee de un impulso y de un ideal al espíritu de la gran industria y a la ejecución de los grandes trabajos. Los sansimonianos Pereire gobernaron las empresas ferroviarias, bancarias e inmobiliarias de la monarquía de julio y del Segundo Imperio. El canal de Suez, del que Enfautin y Lambert-Bey fueron a estudiar sus planos y a organizar la idea en un momento en que Ferdinand de Lesseps era cónsul en El Cairo, ha quedado como tipo de empresa sansimoniana. Gustosamente habría que oponer la empresa granburguesa del sansimonismo, que es de producción y de acción, a la empresa pequeñoburguesa del lalanterio fourierista, que es de consumo y de disfrute.» Albert Thibaudet, *Les idées politiques de la France* [Las ideas políticas de Francia], París, 1932, pp. 61-62. ■ Sociedades secretas ■

[U 1, 6]

«Girardin... fundaba la *Presse* en 1836, inventaba el periódico barato y la novela folletina. Dubech-D'Espezel, *Histoire de Paris* [Historia de París], París, 1926, p. 391.

[U 1, 7]

«Desde hace algunos años se ha operado una completa revolución en los cafés de París. El cigarro y la pipa lo han invadido todo. En otro tiempo sólo se fumaba en algunos establecimientos especiales, llamados estaminets, y frecuentados solamente por gente de bajo nivel social; hoy se fuma casi en todas partes... Hay algo que no les podemos perdonar a los príncipes de la casa de Orleans es el haber aumentado tan prodigiosamente la moda del tabaco, esa planta hedionda, nauseabunda, que envenena al mismo tiempo el cuerpo y la inteligencia; todos los hijos de Luis Felipe fumaban como suizos, nadie como ellos ha empujado al consumo de este sucio producto. Ello empobreció el tesoro público, sin duda; pero es a costa de la salubridad pública y de la inteligencia humana.» *Histoire des Cafés de Paris extraite des mémoires d'un viveur* [Historia de los Cafés de París extraída de las memorias de un vividor], París, 1857, pp. 91-92.

[U 1, 8]

«El simbolismo, tan profundamente arraigado... y que no se encuentra solamente en los ritos litúrgicos: ¿no hemos visto, en el último siglo, a los discípulos de Enfautin revestidos con un chaleco que se abotonaba en la espalda para llamar la atención sobre la asistencia fraterna que el hombre le debe al hombre? Robert Jacquin, *Nations sur le langage d'après les travaux de P. Marcel Jousse* [Naciones acerca del lenguaje según los trabajos de P. Marcel Jousse], París, 1929, p. 22.

[U 1, 8]

«En 1807 había en París noventa mil cuatrocientos obreros, que ejercían ciento veintiséis oficios. Estaban sometidos a una vigilancia estrecha, las asociaciones estaban prohibidas, las oficinas de colocación controladas, las horas de trabajo fijadas. Los salarios iban de 2 fr. 30 a 4 fr. 20, o sea, una media de 3 fr. 35. El obrero almorzaba sólidamente, cenaba ligeramente y por la noche.» Lucien Dubech, Pierre D'Espezel, *Histoire de Paris*, París, 1926, p. 335.

[U 1, 8]

«El 27 de agosto de 1817 el barco de vapor *Le génie du Commerce*, inventado por el marqués de Jouffroy, navegó por el Sena, entre el Pont Royal y el Pont Louis XVI.» Dubech-D'Espezel, *Histoire de Paris*, p. 359.

[U 1, 8]

Los talleres nacionales «habían sido creados a partir de la propuesta de un moderado, Marie, ya que la Revolución había garantizado la existencia del obrero por medio del trabajo, y que era necesario dar satisfacción a los extremistas... los talleres estaban organizados de manera democrática y militar, brigadas, con jefes elegidos». Dubech-D'Espezel, *loc. cit.*, pp. 398-399.

[U 1, 8]

Los sansimonianos. «En el magnífico desorden de ideas que acompañó al romanticismo, crecieron lo bastante como para abandonar en 1830 su granero de la calle Taranne e ir a instalarse a la calle Tailbout. Daban conferencias ante un auditorio donde los jóvenes iban vestidos de azul y las damas de blanco con bandas violetas. Habían comprado el diario *Le Globe* y preconizaban un programa de reformas... El gobierno... so pretexto de una prédica sobre la emancipación de la mujer, persiguió a los sansimonianos. Se dirigieron a la audiencia en traje de gala, con acompañamiento de cuerno de caza. Enfautin llevaba escritas en grandes letras estas palabras sobre el pecho: "el Padre", y declaró firmemente al presidente que era el padre de la humanidad. Después quiso hipnotizar a los magistrados mirándolos a los ojos. Cosechó un año de prisión, que puso fin a estas locuras.» Dubech-D'Espezel, *Histoire de Paris*, pp. 392-393.

■ Hausmann ■ Sociedades secretas ■

[U 1, 8]

«Girardin publicó... un panfleto titulado: *¿Por qué una constitución?* Quería sustituir toda la constitución francesa por una explicación simple de diez líneas, que se habían de grabar... en las monedas de cinco francos.» S. Engländer, *loc. cit.* (*Geschichte der französischen Arbeiter-Assoziationen* [Historia de las asociaciones obreras de Francia], IV, Hamburgo, 1864), pp. 133-134.

[U 1, 7]

«En el tiempo de la Revolución comienza a aparecer en París un elemento nuevo: la gran industria. Es una consecuencia de la desaparición de las corporaciones, del régimen de libertad sin control que siguió y de las guerras contra Inglaterra, que obligaban a fabricar objetos que antes se obtenían de importación. Al final del Imperio, la evolución será completa. Desde el periodo revolucionario se observa el establecimiento de las fábricas de nitrato, de fusiles, de tejidos de algodón y de lana, de conservas de comida, de pequeñas herramientas. Se desarrollan las hilaturas mecánicas de lino, de algodón, estimuladas por Caronnet desde 1785, las fábricas de bronce fundadas por Luis XVI, las industrias de productos químicos y de materias colorantes, instaladas en Javel por el conde de Artois. Dido-Saint-Léger explota en la calle Sainte-Anne la nueva máquina de fabricar el papel. En 1799 Philippe Lebon patenta un procedimiento de fabricación de gas de alumbrado. Del 22 al 30 de septiembre se mantiene en el Champ-de-Mars la primera "exposición pública de los productos de las manufacturas y de las industrias francesas".» Dubech-D'Espezel, *Histoire de Paris*, París, 1926, p. 324. ■ Exposiciones ■

[U 2, 1]

Sobre los sansimonianos: «Escuela constituida por un verdadero cuerpo de ingenieros y de empresarios industriales, grandes cerveceros sustentados por el poder de los bancos». A. Pinache, *Fourier et le socialisme* [Fourier y el socialismo], París, 1933, p. 47.

[U 2, 2]

«Si bien las asociaciones de trabajadores estuvieron en conjunto dirigidas de forma modélica, honrada y eficiente... la burguesía era unánime, a pesar de todo, en su rechazo. La mayor parte de los burgueses sentían cierta inquietud cuando pasaban por una de las casas

que llevaban... el letrero y el escudo de una de las asociaciones de trabajadores. Aunque los comercios pertenecientes a estas asociaciones sólo se distinguían de otros comercios parecidos por el letrero "Asociación fraternal de obreros. libertad, igualdad, Fraternidad", sabían en el burgués acomodado la impresión de serpientes al acecho que un día cualquiera podrían atacar súbitamente. Para ello, le bastaba pensar a este burgués en la revolución de febrero, que había sido el origen de tales asociaciones... Las asociaciones de trabajadores, por su parte, hicieron todos los esfuerzos posibles para calmar a la burguesía, esperando encontrar su apoyo. Por esta razón, muchos decoraron sus tiendas del modo más llamativo, esperando atraer el máximo número de compradores. Las privaciones que de este modo se autoimpusieron los mismos trabajadores para poder resistir la competencia, resultan increíbles. Mientras que el local de venta, abierto al público, estaba decorado sin reparar en gastos, en los talleres, que a menudo carecían de todo, los trabajadores se sentaban en el suelo.» Sigmund Engländer, *Historia de las asociaciones obreras de Francia*, III, Hamburgo, 1864, pp. 106-108. ■ Asociaciones secretas ■

[U 2 a, 4]

Influencia del folletín en su primera época. «Hay hojas a una perra y hojas a diez céntimos. Un vendedor va pasar a un burgués bien gordo, que, después de haber leído brevemente la *Constitutionnel*, lo pliega descuidadamente y lo mete en su bolsillo. Aborda a ese valiente lector y presentándole o bien *le Peuple* o bien *la Révolution*, que sólo valen un céntimo, le dice: «Señor, si usted quiere, le doy *le Peuple*, por el ciudadano Proudhon, y su suplemento, con un folletín del célebre Ménaud-Senneville, a cambio de ese que usted ha leído. El burgués se deja convencer, ¿qué se puede hacer con un *Constitutionnel* que ya está leído? Le da su periódico y coge el otro, seducido por el todopoderoso nombre de Ménaud-Senneville. A menudo se olvida incluso del precio, con la alegría de haberse desembarazado de lo que tanto le fastidiaba, y todavía le da una perra por encima de su precio.» A. Pivot D'Anglemont, *Paris inconnu* [Paris desconocido], París, 1861, pp. 155-156.

[U 2 a, 1]

El famoso principio de Villemessant «de que un hecho corriente del todo, que pasa en los hogares o en sus alrededores, tiene mucha más importancia desde el punto de vista del periodismo que un acontecimiento considerable en América o en Asia». Jean Morienval, *Les créateurs de la grande presse en France* [los creadores de la gran prensa en Francia], París, (1934), p. 132.

[U 2 a, 2]

«L'Autographe estaba dirigido por Bourdin, porque a Villemessant, como a Napoleón, le gustaba regalar reinos. Ese curioso personaje, de espíritu muy independiente, muy raramente ha actuado solo. Él "colaboraba"» Jean Morienval, *Los creadores de la gran prensa en Francia*, París, p. 142.

[U 2 a, 3]

Poesía del sansimonismo: «En el prólogo al primer tomo del *Producteur*, A. Cerclet apela enérgicamente a los artistas... Y lo mismo hace Buchez, el posterior dirigente del movimiento corporativo... Buchez acuña... la expresión de que el clasicismo y el romanticismo se reparten ese mundo del que ellos —los sansimonianos— se ocupan, del mismo modo que el legitimismo y el liberalismo se reparten el mundo político... En 1825 se erigió un monumento al constructor del canal de Languedoc, Pierre Riquet. Soumet compuso para esta ocasión un exaltado himno... El cronista literario del *Producteur*, Leon Halévy, el hermano del famoso compositor, alabó del modo más vivo esos versos, calificándolos de

"poesía industrial". Con todo, Soumet sólo colmó en parte las esperanzas que los sansimonianos habían depositado en él. Por mucho que sigan sonando más tarde en su *Divino Epopeya* los golpes de martillo y el estrépito de la maquinaria industrial, se manifiesta precisamente en esta obra, una de las más grandes del poeta, su tendencia a las abstracciones metafísicas... Halévy, por lo demás, también era poeta... En 1828 publica Halévy sus *Poesías europeas*... en 1831 publica una oda a Saint-Simon, que había muerto en 1825». H. Thurow, «Aus den Anfängen der sozialistischen Belletristik» [Los comienzos de la literatura socialista], *Die Neue Zeit* XXI, 2 (1903), Stuttgart, pp. 217-219.

[U 2 a, 4]

Sobre una recensión de Sainte-Beuve en la *Revue des deux Mondes* del 15 de febrero de 1833: «Los versos que... reseñó Sainte-Beuve constituían el testamento literario de un poeta que había muerto muy joven, de nombre Bruheille... Sainte-Beuve nos da a conocer además, en la misma crónica, una novela con el significativo título de *la sansimoniste*, que retrataba el triunfo del pensamiento sansimoniano. Que la autora, una tal Madame Le Bassu, logre este triunfo de un modo poco verosímil —por transfusión de la sangre de un joven imbuido en las doctrinas sansimonianas a la amada, de educación religiosa estricta— se puede considerar un recurso en verdad artificioso, pero al mismo tiempo también saca a relucir el lado místico del sansimonismo. El elemento místico de éste había experimentado un fuerte desarrollo un poco antes, durante la estancia de la "familia" en su último refugio de la calle Ménilmontant. Ese último episodio del movimiento produjo también su correspondiente literatura, con poemas, canciones y ejercicios de piedad en verso y prosa cuyo enigmático simbolismo sólo podía estar al alcance de unos pocos iniciados... El sansimonismo, marginado por el poder del desarrollo político y económico, encalló en la metafísica». H. Thurow, «Los comienzos de la literatura socialista», *Die Neue Zeit* XXI, 2 (1903), Stuttgart, pp. 219-220.

[U 3, 1]

Socialismo utópico. «La clase capitalista... consideró a sus adeptos como extraños santos y como exaltados inofensivos... Los adeptos hicieron todo lo humanamente posible, por su parte, para... parecerlo. Llevaban por eso ropa de un corte muy particular (los sansimonianos abotonaban sus chaquetas por detrás para tener que recurrir a la ayuda de un compañero y no perder de vista la necesidad de cooperación), sombreros desacostumbradamente grandes, largas barbas, etc.» Paul Lafargue, «Der Klassenkampf in Frankreich» [La lucha de clases en Francia], *Die Neue Zeit* XII, 2, p. 618.

[U 3, 2]

«Después de la revolución de julio, los sansimonianos se apoderaron incluso del órgano de lucha de los románticos, el *Globe*. Pierre Leroux se convirtió en su editor.» Franz Diederich, «Victor Hugo», *Die Neue Zeit* XX, 1 (1901), Stuttgart, p. 651.

[U 3, 3]

De una reseña sobre el número de noviembre de 1911 de la revista *Der Kampf*, perteneciente a los socialdemócratas austriacos: «Para el 150 aniversario del nacimiento de Saint-Simon... escribió Max Adler... Se le calificó de socialista cuando esta palabra significaba algo completamente distinto a lo que significa hoy día... De la lucha de clases sólo ve la contraposición del industrialismo al Antiguo Régimen; a la burguesía y a los trabajadores los considera parte de una misma clase industrial, de cuyos miembros más ricos reclama que tomen en sus manos la suerte de sus compañeros más pobres. Fourier vio mejor la

necesidad de una nueva forma de sociedad», «Zeitschriftenschau» [Revista de prensa], *Die Neue Zeit* XXIX, 1, pp. 383-384. [U 3, 4]

Engels sobre *La esencia del cristianismo* de Feuerbach: «incluso los fullos del libro como buyerón a su repercusión inmediata. El estilo, literario y en ocasiones incluso pomposo, aseguraba un amplio público, y fue en cualquier caso un alivio después de largos años de abstracto y abstruso hegelianismo. Lo mismo ocurre con la exaltada divinización del amor que, ante la hegemonía ya insoportable del "puro pensar"... encontró justificación. Pero lo que no debemos olvidar es que precisamente en estos dos puntos débiles de Feuerbach se apoyó el "verdadero socialismo" que desde 1844 se extiende como una plaga por la Alemania "cultura", socialismo que en lugar del conocimiento científico impuso la frase literaria, en lugar de la emancipación del proletariado mediante el vuelco económico de la producción, la liberación de la humanidad por medio del "amor", perdiéndose, en suma, en las repugnantes bellas letras y en el sofoco amoroso, cuyo prototipo fue el señor Karl Grün». Friedrich Engels, «Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie» [Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana], *Die Neue Zeit* IV (1886), Stuttgart, p. 150. [Indicación de C. N. Stürcke, *Ludwig Feuerbach*, Stuttgart, 1885.]

[U 3 a, 1]

«Los ferrocarriles... exigían, entre otras cosas imposibles, un cambio en las modalidades de la propiedad... En efecto, hasta entonces un burgués levantaba una industria o un comercio únicamente con su dinero, o a lo sumo con el de uno o dos amigos o conocidos... Administraba el dinero, y era el propietario a todos los efectos de la fábrica o de la casa comercial. Los ferrocarriles, sin embargo, necesitaban capitales tan gigantescos, que era imposible encontrarlos acumulados en las manos de unas pocas personas. Fue así como un gran número de burgueses, que nunca habían perdido de vista su querido dinero, tuvieron que confiárselo a gentes cuyos nombres apenas conocían... Una vez entregado el dinero, perdían todo control sobre su empleo, y tampoco poseían ningún derecho de propiedad sobre las estaciones, los vagones, las locomotoras, etc. Únicamente tenían derechos a los beneficios; en lugar de un objeto... se les entregaba... una simple hoja de papel que representaba la ficción de una partecilla infinitamente pequeña e insalvable de propiedad positiva, cuyo nombre figuraba al pie en grandes letras... Este procedimiento... contrastaba tan violentamente con el proceder habitual del burgués... que sólo lo defendieron aquellos... de los que se rumoreaba que querían derribar el orden social, los socialistas: primero Fourier, y luego Saint-Simon, alabaron la movilización de la propiedad mediante las acciones de papel.» Paul Lafargue, «Marx' historischer Materialismus» [El materialismo histórico de Marx], *Die Neue Zeit* XXII, 1 (1904), Stuttgart, p. 831.

[U 3 a, 2]

«Hay una revuelta diaria. Los estudiantes, hijos de burgueses, confraternizan con los obreros, y los obreros creen que está conseguido. Se dice en serio de los alumnos de la Escuela Politécnica.» Nadar, *Quand j'étais photographe* [Cuando yo era fotógrafo], París, (1900), p. 287.

[U 3 a, 3]

«La idea de fundar bolsas de trabajo... no hay que buscarla en los círculos proletarios, ni siquiera en los democráticos. El señor de Molinari, redactor jefe del *Journal des Économistes*, la difunde en el año 1842. Él mismo fue quien desarrolló la idea en un trabajo

sobre «El porvenir de los ferrocarriles»... Para mostrar cuánto habían cambiado los tiempos, se refirió exclusivamente a Adam Smith, el cual vino a decir que la mercancía trabajo era la de más difícil transporte. De Molinari constató, por contra, que la fuerza laboral se había hecho móvil. Europa, el mundo entero, se le abre como mercado... El punto central del razonamiento que hacía De Molinari en su artículo «El porvenir de los ferrocarriles» a favor de infraestructuras que pudieran servir de bolsas de trabajo, era el siguiente: la causa principal de los bajos salarios es el frecuente desequilibrio entre el número de trabajadores y la demanda de trabajo; se halla además en la acumulación desproporcionada de población trabajadora en determinados centros de producción... Dad a los trabajadores los medios de poder cambiar su lugar de residencia... sin grandes costes; dadles también la posibilidad de saber dónde encontrarán trabajo en las mejores condiciones... Si los trabajadores viajan rápido y sobre todo barato, pronto surgirán bolsas de trabajo.» — En cuanto a la propuesta de crear un boletín de trabajo: «Esta propuesta, publicada por el *Gouffier français*, editado por Xavier Durreau, se dirigía directamente a los trabajadores... "Queremos prestarles... un servicio a los trabajadores publicando en nuestras páginas, frente al índice de cotización bursátil, un índice de cotización del trabajo... ¿Para qué sirve el índice de cotización bursátil? Muestra, como es sabido, la cotización de las acciones y de los valores del Estado... en los distintos mercados del mundo... Sin la existencia del índice de cotización, los capitalistas casi nunca sabrían dónde colocar su dinero; sin él, se encontrarían en el mismo lugar de los trabajadores, que... no saben a dónde se tienen que dirigir para encontrar trabajo... El trabajador es un comprador de trabajo y, en cuanto tal, tiene el máximo interés en conocer los mercados donde colocar su mercancía". Louis Héritier, «Die Arbeitsbörsen» [Las bolsas de trabajo], *Die Neue Zeit*, XIV, 1 (1896), Stuttgart, pp. 645-647.

[U 4, 1]

Notable diferencia entre Saint-Simon y Marx. El primero contempla un número de explotados lo más grande posible, contando entre ellos incluso al empresario, porque paga intereses a quienes le prestan el dinero. Marx, por contra, incluye en la burguesía a todos los que de alguna manera explotan, aunque por su parte sean también víctimas de la explotación. [U 4, 2]

Es significativo que la diferencia entre capital industrial y financiero no sea frecuente en los teóricos del sansimonismo. Todas las antinomias sociales se disolverán en el cuento de hadas que prepara el progreso para un futuro próximo. [U 4 a, 1]

«Penetramos en algunas grandes ciudades manufactureras de Francia... Nunca, tal vez, ejército vencido y dispersado ha presentado un espectáculo más lamentable que el ejército industrial triunfante. Véanse los obreros de Lille, de Reims, de Mulhouse, de Manchester y de Liverpool, y dígame si parecen vencedores.» Eugène Buret, *De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France* [De la miseria de las clases trabajadoras en Inglaterra y en Francia], I, París, 1840, p. 67.

[U 4 a, 2]

Sobre el papel político de los intelectuales. Es importante la «Carta al señor Lamartine» de Émile Barrault, redactor del *Tocsin des travailleurs*. [Die sozialistischen und communistischen Bewegungen seit der dritten französischen

Revolution» («Los movimientos socialistas y comunistas desde la tercera Revolución francesa»), apéndice a Stein, *Socialismus und Communismus des heutigen Frankreichs* (*Socialismo y comunismo en la Francia de hoy*), Leipzig-Viena, 1848, p. 240].

[U 4 a, 10]

Comprobar si en la época preimperialista no se gastó en el consumo una cantidad proporcionalmente mayor de los beneficios del capital, y proporcionalmente menor en nuevas inversiones.

[U 4 a, 10]

1860(?) «Napoleón ultimaba con el gobierno inglés un tratado de comercio... en virtud del cual los derechos de aduana entre los dos países eran rebajados, en Inglaterra, para los productos agrícolas franceses, y en Francia, para los productos manufacturados ingleses. Este tratado era muy favorable para la gran masa. Por el contrario, para resistir a la competencia inglesa, las industrias francesas fueron obligadas a disminuir sus precios de venta: de ahí... su paso a la oposición. Con el fin de contrarrestar la oposición de los... industriales, Napoleón creyó útil buscar el apoyo de los liberales: de ahí la transformación del régimen y el Imperio liberal». A. Malet y P. Gillet, *XIX^e siècle* [Siglo XIX], París, 1919, p. 275. (Relajación de la censura de prensa referente a la publicación de los debates parlamentarios.)

[U 4 a, 11]

Clasificación de la prensa bajo la Restauración. Ultrar(iz): *Gazette de France*, *Quotidien du Drapeau blanc*, *Journal des Débats* (hasta 1824); independientes: *Globe*, *Minerve* y, desde 1830, en el último año de la Restauración, *National*, *Temps*; constitucionales: *Constitutionnel*, *Courrier Français* y, desde 1824, *Journal des Débats*.

[U 4 a, 11]

Debido a la escasez de periódicos, se leían colectivamente en los cafés. Sólo había otro medio de obtenerlos, y era por suscripción, pero costaba cerca de 80 francos al año. En 1824, los 12 periódicos principales tenían en conjunto unos 56.000 suscriptores. Por lo demás, tanto a los liberales como a los realistas les interesaba mantener alejadas de la prensa a las clases más bajas.

[U 4 a, 11]

La ley de justicia y de amor rechazad(a) por la Cámara de los Pares. «Bastó un detalle para demostrar el espíritu del proyecto: cualquier hoja impresa, aunque fuese una sencilla esquela, habría tenido que pagar una tasa de un franco por ejemplar». A. Malet y P. Gillet, *XIX^e siècle* [Siglo XIX], París, 1919, p. 56.

[U 5, 11]

Saint-Simon se demora en la historia de los siglos XV-XVIII, caracterizando a las clases de este periodo con una concreción de índole específicamente económica. De ahí que esta parte del sistema de Saint-Simon sea de la mayor importancia para el desarrollo de la teoría de la lucha de clases, ejerciendo una fuerte influencia en los desarrollos posteriores. Si Saint-Simon emplea en relación con las últimas épocas históricas el momento económico para caracterizar a las clases, junto con las causas de su crecimiento y decadencia... hubiera tenido que buscar también en esta actividad económica, consecuentemente, las verdaderas raíces de las clases sociales. De haber dado este paso, hubiera llegado inevitablemente a una concepción materialista de la historia. Pero Saint-Simon no da este paso, su concepción general sigue siendo idealista... El segundo punto que sorprende en la teoría san-

simoniana de las clases, debido a su discrepancia con las verdaderas relaciones de clase de esta época, es la concepción de los industriales como clase unitaria... Las diferencias, tan considerables a simple vista, que existen entre los proletarios y los empresarios, son para él externas, y su antagonismo se basa en un desentendimiento recíproco. En realidad, los intereses de quienes dirigen las empresas industriales coinciden con los intereses de las masas populares... Esta afirmación, carente por completo de base, resuelve para Saint-Simon la palmaria contradicción social, salva la unidad de la clase industrial y, con ello, la perspectiva de una construcción pacífica del nuevo sistema social. V. Volgin, *Über die historische Stellung St.-Simons* [Sobre el lugar histórico de Saint-Simon] (Archivo Marx-Engels, I, Frankfurt, D. Rjazanov ed., (1928)), pp. 97-99.

[U 5, 21]

Saint-Simon(?) «El sistema industrial no exige en absoluto dirigir a los hombres, pues en un sistema cuya meta inmediata es el bien de la mayoría, no se podría perder energía para mantener el poder sobre la mayoría, que ya no es enemiga del orden reinante... "La función de mantener el orden puede convertirse con facilidad en... una carga común para todos los ciudadanos, bien sea para contener a los perturbadores, bien sea para decidir las protestas". En lugar de dominar a los hombres, el sistema estatal se convierte en sistema de administración de las cosas... Y la tarea principal de este poder administrativo, cuyos portadores serán los sabios, artistas e industriales, será organizar el perfeccionamiento... del globo terráqueo». V. Volgin, *Sobre el lugar histórico de Saint-Simon* (Archivo Marx-Engels, I, Frankfurt, D. Rjazanov ed.), pp. 104-105.

[U 5, 31]

Sobre la idea de obra de arte total, según Saint-Simon: *Œuvres choisies* [Obras escogidas], III, pp. 358-360; «Saint-Simon fantasea acerca del desarrollo del culto mediante los esfuerzos conjuntos de profetas, poetas, músicos, escultores y arquitectos. Todas las artes deben unirse para que sea útil el culto a la sociedad y, mediante él, transformar a la humanidad según el espíritu de la moral cristiana». V. Volgin, *Sobre el lugar histórico de Saint-Simon* (Archivo Marx-Engels, I, Frankfurt), p. 109.

[U 5 a, 11]

Para presentar a Luis Felipe. — Saint-Simon enseña que «el sistema industrial no contradice el poder real. El rey será en él el primer industrial, del mismo modo que antes fue el primer príncipe». V. Volgin, *Sobre el lugar histórico de Saint-Simon* (Archivo Marx-Engels, I, Frankfurt), p. 112.

[U 5 a, 21]

Saint-Simon fue un precursor de los tecnócratas.

[U 5 a, 31]

Dos pasajes del *Globe* (del 31 de octubre y del 25 de noviembre de (1831)) sobre el levantamiento de trabajadores en Lyon: «nosotros, defensores de TODOS los trabajadores, tanto de los directivos como de los obreros de los rangos más humildes» y sobre la clase trabajadora: «Es conmovedor verla marcharse por su brutalidad. Nuestro corazón sangra ante el espectáculo de esas miserias morales de otro modo mucho más repelentes que las físicas... Queríamos... comunicarle... que estamos llenos de sentimientos de orden, de paz y de conciliación». En el mismo lugar, una referencia aprobatoria a los sansimonianos de Lyon, que «han conservado la calma sansimoniana». Cit. en E. Tarré, *Der Lyoner Arbeiteraufstand* [El levantamiento obrero de Lyon] (Archivo Marx-Engels, II, Frankfurt, D. Rjazanov ed., 1928, pp. 108-109 y 111).

[U 5 a, 41]

Importante material para la historia del ferrocarril y especialmente de la locomotora en Karl Kautsky, *Die materialistische Geschichtsauffassung* [La concepción materialista de la historia], I, Berlín, 1927, pp. 654 ss. Se revela la gran importancia de la minería para los ferrocarriles, no sólo porque allí se usan por primera vez las locomotoras, sino también porque de allí proceden los riles de hierro. Con ello se volvió al uso que las vagonetas mineras habían hecho de los riles (originalmente de madera). [U 5 a, 9]

Sobre la idea de progreso en Saint-Simon (politeísmo, monoteísmo, conocimiento de las diversas leyes naturales, conocimiento de la ley natural única): «La gravedad ha de desempeñar el papel de la idea general absoluta, sustituyendo a la idea de Dios». *Obras escogidas*, II, p. 219, cit. por V. Volgin, *Sobre el lugar histórico de Saint-Simon* (Archivo Marx-Engels, I, Frankfurt, p. 106). [U 5 a, 10]

«En el sistema de los sansimonianos, los bancos no sólo desempeñan el papel de fuerza que organizan la industria. Son el único antidoto que ha producido el sistema hoy existente contra la anarquía que le amenaza, son un elemento del sistema futuro... libre del estímulo del enriquecimiento personal, y son una institución social.» V. Volgin, *Sobre el lugar histórico de Saint-Simon* (Archivo Marx-Engels, I, Frankfurt, D. Rjazanov ed., p. 94). [U 6, 11]

«La tarea principal de un sistema industrial ha de ser la elaboración de un... plan de trabajo que la sociedad pueda llevar a cabo... Pero... su ideal se aproxima significativamente más al capitalismo estatal que al socialismo. En Saint-Simon no hay palabra alguna sobre la supresión de la propiedad privada, sobre la expropiación. El Estado sólo somete hasta un cierto punto la actividad de los industriales al plan general... Toda la trayectoria de Saint-Simon se caracteriza siempre por... su tendencia a vastos proyectos, empezando por sus planes del canal de Panamá o de Madrid, y acabando por sus proyectos para transformar el globo terráqueo en un paraíso.» V. Volgin, *Sobre el lugar histórico de Saint-Simon* (Archivo Marx-Engels, I, Frankfurt, pp. 101-102 y 116). [U 6, 12]

«Se "democratizaron" las acciones de la Bolsa para que todo el mundo pudiera participar de las bendiciones de la asociación moderna: pues como "asociación" es como se celebraba ahora la acumulación de capitales en sociedades accionarias, de las que disponían soberanamente los financieros principales a costa de los accionistas.» W. Lexis, *Gewerkschaften und Unternehmerverbände in Frankreich* [Sindicatos y patronales en Francia], Leipzig, 1899, p. 143, cit. por D. Rjazanov, *Zur Geschichte der ersten Internationale* [Para una historia de la primera Internacional] (Archivo Marx-Engels, I, Frankfurt, D. Rjazanov ed., p. 144). [U 6, 13]

Émile Péreire, antiguo sansimoniano, fue el fundador del Crédit Mobilier. — En la *Religion sansimonienne* de Chevalier figura como «antiguo alumno de la Escuela Politécnica». [U 6, 14]

Sobre la historia del periódico. Diferenciación, según clases sociales y tirada, de la literatura que se movilizó en tiempos de Carlos X contra las congregaciones

religiosas. «Voltaire, más o menos abreviado, es apropiado al espíritu y a los ocios de todas las condiciones: está el "Voltaire de la gran propiedad", el "Voltaire de la mediana propiedad", el "Voltaire de las chozas". Hay también ediciones del *Tartufo* a tres perras. Se reeditan... Holbach... Duplais (?)... Volny. Se asegura que... más de 2.700.000 volúmenes han sido arrojados de esta manera a la circulación.» Pierre de la Gorce, *La Restauration* [La Restauración], II, Charles X [Carlos X], París, p. 58. [U 6, 15]

Se espera al revelador que acabará con el bugués y «dará las gracias al padre de familia por haber administrado tranquilamente la herencia del señor». Ésta es seguramente una alusión a Enfantin. Al comienzo de este texto hay una especie de queja del proletariado, a la que el folleto también remite al final: «Como pacífico emancipador, reconstruye el mundo distribuyendo la liberación al proletario y a la MUJER». La queja: «Si han venido ustedes a nuestros talleres, habrán visto esas masas de hierro inflamado que retiramos de los hornos y que arrojamos entre los dientes de los cilindros que giran más rápidamente que el viento. Brota de ellas una leche de fuego que se denomina a borbotones y que se desparama en el aire en gotas centelleantes, mientras el hierro sale de los dientes del cilindro prodigiosamente adelgazado. Verdaderamente estamos comprimidos como esas masas de hierro. Si han venido ustedes a nuestros talleres, habrán visto esos cables de las minas enrollados en una rueda, que van a buscar a doce cientos de pies de profundidad bloques de piedra o montañas de carbón. La rueda chirría sobre su eje, el cable se estira por su enorme carga. Se tira de nosotros como de ese cable; pero no chirriamos como la rueda, porque somos tan pacientes como fuertes. [Por Dios! ¿qué he hecho?, dice el pueblo abismado de dolor como el rey David; ¿qué he hecho para que mis hijos más vigorosos se conviertan en carne de cañón, y para que mis hijas más bellas se conviertan en carne de prostitución?]. *Religion Saint-Simonienne* [Religión sansimoniana], Michel Chevalier, *Le bourgeois* [El burgués]. — *Le révélateur* [El revelador]. (París, 1830, pp. 3-4, 1.) [U 6 a, 11]

Chevalier 1848. Habla de los cuarenta años que pasó Israel en el desierto antes de llegar a la tierra prometida. «Nosotros también tenemos que hacer una pausa antes de someternos al régimen... de... la prosperidad de los trabajadores. Aceptamos ese tiempo de parada... Y si algunas personas se esforzaron en excitar la cólera popular... bajo el pretexto de que se debe producir la mejora... fijaremos carteles con las palabras que Franklin, un obrero que había llegado a ser un gran hombre... les decía a sus conciudadanos: "Si alguien os dice que podéis enriqueceros de otro modo que por el trabajo y la economía, no lo escuchéis; es un envenenador"» Franklin, *Conseils pour faire fortune* [Consejos para hacer fortuna], París, 1848 (pp. I-II del prólogo de Michel Chevalier). [U 6 a, 2]

La prensa bajo Carlos X: «Uno de los personajes de la corte, M. Sosthène de la Rochefoucauld... imaginó un gran proyecto: el de absorber, comprándolos, los periódicos de la oposición; pero de éstos únicamente se dejan comprar los que no tienen ninguna influencia que vender.» Pierre de la Gorce, *La Restauration*, II, Carlos X, París, p. 89. [U 7, 1]

Con la introducción de un folletín en la «Falange», los fourieristas esperaban conversiones masivas del público. (Cfr. Ferrari, «Des idées et de l'école de Fourier» [De las ideas y de la escuela de Fourier], *Année des deux mondes* XIV, 3 (1845), p. 432). [U 7, 2]

«¡Oh poetas! ¡tenéis ojos y no veis! ¡oidos y no oís! ¡Esas grandes cosas pasan en vuestra presencia, y vosotros nos traéis cantos de guerra!» [Sigue una descripción de la inspiración bélica de *La Marsellesa*.] «Este himno de sangre, esas alucinaciones, no son testimonio del peligro de la patria, sino de la impotencia de la poesía liberal; poesía sin inspiración fuera de la guerra, de la lucha o del lamento... ¡Oh pueblo! canta, no obstante, canta *La Marsellesa*, ya que tus poetas permanecen mudos o sólo saben recitar una pálida copia del himno de tus padres. ¡Canta! la armonía de tus acentos prolongará todavía un tiempo la alegría con la que el triunfo había llenado tu alma; ¡los días de felicidad son para ti raros y tan escasos! ¡Canta!... ¡tu gozo es tan dulce para los que simpatizan contigo! ¡hace tanto tiempo que no habían oído salir de tu boca más que lamentos, gemidos y murmullos!» *Religion Saint-Simonienne. La Marseillaise* [Religión sansimoniana: *La Marsellesa*], [Extraído de *l'Organisateur* del 11 de septiembre de 1830.] [El *Aut(ox)*, según el Catálogo de la Biblioteca Nacional, es Michel Chevalier], pp. 3-4. La idea básica de esta rapsodia es confrontar la suave revolución de julio con la sangrienta revolución de 1789. De ahí la consideración introductoria: «Los días de combate bastaron para derrocar el trono de la legitimidad y del derecho divino... Vencedores fueron el pueblo que vive de sus labores, la canalla que oteña los talleres, el populacho que trabaja miserablemente, los proletarios que no tienen otra propiedad que sus brazos: fue esta raza tan despreciada por los dandis de salón y por la gente como es debido, porque suda sangre y agua para tener pan y no va nunca a pavonearse al balcón de los Bouffes. Cuando hubieron forzado el recinto de esos palacios... perdonaron a sus prisioneros... curaron a los heridos... Después dirán: "¡Oh! ¿quién cantará nuestras hazañas, quién dirá nuestra gloria y nuestras esperanzas?"». *La Marsellesa*, loc. cit., p. 1. [U 7, 1]

De una réplica a una recensión poco amable de la obra (poética) de Charles Pradier en la *Revue de Paris*: «Hace tres años que vamos diariamente ante la muchedumbre, sin duda cree usted que hemos acabado por acostumbrarnos... ¡Pues bien! se engaña usted, cada vez que estamos listos para subir a nuestro trípode, vacilamos; tratamos de transigir con nuestra voluntad; encontramos el tiempo demasiado malo, el transeúnte demasiado raro, la calle demasiado ruidosa; no osamos confesar que no osamos... Y ahora comprenda... por qué nos exaltamos a veces con el pensamiento de lo que hemos hecho; ... por qué... viéndolos de esa manera entusiasta... han podido, usted y muchos otros, creer en un orgullo imposible». Ch. Pradier, «Réponse à la *Revue de Paris*» [Respuesta a la *Revista de París*], *Le Bohème*, Charles Pradier, redactor jefe, I, 8, 10 de junio de 1855. El pasaje es harto significativo de la aparición, tan gallarda como insegura, de esta publicación, que no pasó del primer año. En su primer número se separa ya de la bohemia laxa y moralmente emancipada, recordando la fe inquebrantable de la secta de husitas fundada por Michel Bradzac, los *Frères Bobêmes*, a quienes quiere asegurar una descendencia literaria. [U 7 a, 1]

Prueba de estilo del periódico *Le Bohème*. «En las mansardas sufren cruelmente la inteligencia, el arte, la poesía, ¡el alma!... Porque el alma es una cartera que sólo contiene billetes del banco del paraíso, y los tenderos de este mundo clavan esta moneda en su mostrador como

una pieza que hubiera venido de las manos de un falsificador». Alexandre Guerin, «Les Mansardes» [«Las Mansardas»] (*Le Bohème* I, 7, 13 de mayo de 1855). [U 7 a, 2]

De una discusión entre las capas inferiores de la intelectualidad y sus capas rectoras: «Vosotros, príncipes del pensamiento, ornados de inteligencia... pues habéis renegado de nosotros, nosotros hemos abjurado de vuestra paternidad, desdeñado vuestras coronas y recusado vuestras blasones; hemos abandonado los títulos pomposos que en otro tiempo buscabais para vuestras obras; no somos ya más *El impulso*, *La estrella* o *El fuego fatuo*... sino *El cadete Rousseau*, *El sin un cuarto*, *La tierra prometida*, *El enfant terrible*, *La patria dramática* o *El bohemio*, protestamos así... contra vuestra egoísta paternidad». Charles Pradier, «Pères et filles» [«Padres e hijas»] (*Le Bohème* I, 5, 29 de abril de 1855). [U 7 a, 3]

Le Bohème lleva en su primer número el subtítulo: *Journal non politique*. [U 8, 1]

«Hágame el favor de recorrer los garitos y las maniequeras próximas al Panthéon o a la Escuela de Medicina: en ellos encontrará... poetas que sólo están animados por la envidia y por todas las pasiones más bajas, pretendidos mártires de la santa causa del progreso, que... fuman mucho en pipa... sin hacer nada...; mientras que Piconel, de quien habéis citado sus bellos versos, Piconel, el dibujante sobre telas, que gana 4 fr. 50 c. al día para alimentar a ocho personas, ¡está inscrito en la oficina de beneficencia!... No tengo... la pretensión paradójica de exaltar la jactancia del M. Dumas padre o de excusar la indiferencia de algunos amigos suyos para con escritores jóvenes; pero le aseguro que los mayores enemigos de los desheredados literarios no son los escritores de fama, los monopolizadores del folleín diario, sino los falsos desheredados, los que no hacen nada más que injuriar, beber, escandalizar a la gente honesta, y todo ello desde el punto de vista del arte». Eric Isoard, «Les faux bohèmes» [«Los falsos bohemios»] (*Le Bohème* I, 6, 6 de mayo de 1855). [U 8, 2]

Es significativo que *Le Bohème*, que representa los derechos del proletariado literario, simpatizante en alguna medida con el proletariado industrial, fustigue a través de Paul Saulnier en I, 5, bajo el título «De la novela en general y del novelista moderno en particular», el empleo de negros. Monsieur de Santis, como llaman al novelista en boga, vuelve a casa después de una jornada ociosa. «Llegado a su casa, M. de Santis se encierra... se dirige a abrir una pequeña puerta disimulada detrás de su biblioteca. - Se encuentra entonces en una sala bastante sucia y muy mal iluminada. Hay allí, con una larga pluma de ganso en la mano y los cabellos erizados, un hombre de rostro siniestro y dulzón a la vez. - ¡Oh! es para éste para quien siente el novelista de una legua, aunque no sea sino un antiguo empleado del ministerio que ha aprendido el arte de Balzac en el folleín del *Constitutionnel*. ¡Ése es el verdadero autor de la *Habitación de los cráneos*! ¡Es el novelista!» [U 8, 3]

«En 1852, los hermanos Pêreire, dos judíos portugueses, fundaron el primer gran banco moderno, el *Crédit mobilier*, del que se dijo que era el mayor antro de juego de Europa. Especulaba salvajemente con todo: ferrocarriles, hoteles, colonias, canales, minas, teatros y, tras quince años, la bancarrota fue total.» Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit* [Historia de la cultura contemporánea], III, München, 1931, p. 187. [U 8 a, 1]

«Bohemia es una palabra del vocabulario corriente de 1840. En el lenguaje de entonces es término de artista o de estudiante, vividor, alegre, despreocupado por el mañana, perezoso y vicioso». Gabriel Guilleminot, *Le Bohème* [El bohemio], París, 1868, pp. 7-8 (cit. por Gisela Freund, *La photographie au point de vue sociologique* [La fotografía desde el punto de vista sociológico], manuscrito), p. 60).

[U 8 a, 8]

«La novela folletín fue inaugurada en Francia por el *Siècle* en 1836. La benéfica influencia de la novela folletín sobre las recaudaciones del periódico encontró su demostración en el camino que tomaron *Le Constitutionnel* y *La Presse* en 1845 con Alexandre Dumas... Éste recibía un sueldo anual de 63.000 francos durante cinco años por una producción mínima de 18 volúmenes al año». Lavisse, *Histoire de la monarchie de juillet* [Historia de la monarquía de julio], París, 1892 (cit. sin indicación de lugar en Gisela Freund).

[U 8 a, 8]

Una frase de Murger (cit. por Gisela Freund, p. 63): «La bohemia es el periodo de preparación de la vida artística: es el prologo de la Academia, del Hôtel-Dieu o de la Morgue».

[U 8 a, 8]

Gisela Freund subraya (p. 64) el contraste entre la primera generación de la bohemia —Gautier, Nerval, Nanteuil—, de origen sólidamente burgués, y la segunda: «Murger era hijo de un conserje sastre; Champfleury era el hijo de un secretario de ayuntamiento de Laon; Barbant, hijo de un pequeño comerciante de música; Bouvin, hijo de un guardia rural; Delvaux, hijo de un cartero del faubourg St-Marcel, y Courbet era el hijo de un semicampesino». A esta segunda generación pertenecía Nadar, hijo de un editor arruinado. (Fue después, durante mucho tiempo, secretario de Lesseps.)

[U 8 a, 8]

«M. Martignac legó... un virus mortal a los periódicos con su ley de julio de 1828; ley más liberal, pero que, al hacer... las publicaciones cotidianas o periódicas más accesibles para todos, las gravó con algunas condiciones pecuniarias... ¿Qué haríamos para atender a los nuevos gastos? Decidieron los periódicos... ¿Pues bien! hagan anuncios, se les respondió... Las consecuencias del anuncio fueron rápidas e infinitas. Por más que se quiso separar en el periódico lo que seguía siendo ciencia y libre de lo que se convertía en público y vendible, el límite... fue franqueado en seguida. El reclamo sirve de puente. ¿Cómo condenar a dos dedos de distancia... lo que dos dedos más abajo se proclamaba como la maravilla de la época? La atracción de las mayúsculas crecientes del anuncio lo arrebató; una montaña de imán hizo que mintiera la brújula... Este anuncio desechado no tuvo una influencia menos fatal sobre la librería... El anuncio constituye... un redoblamiento del precio... mil francos de anuncios para una obra nueva; también, a partir de aquí, las librerías han exigido despiadadamente los dos volúmenes en lugar de uno, y volúmenes en 8.º en lugar de un formato menor; porque eso no importa a la hora de anunciar... El anuncio... exigirá toda una historia: Swift, con tanta amargura, la habría contado». La siguiente observación sobre la palabra reclamo: «Para los que lo ignoran, decimos que el reclamo es la pequeña nota que se desliza hacia el final, en el interior del periódico, normalmente pagado por la librería, inserto el mismo día que el anuncio o al día siguiente, y ofreciendo en dos palabras un pequeño juicio halagüeño que prepara y prejuzga el del artículo». Sainte-Beuve, «De la littérature industrielle» [De la literatura industrial] (*Revue des deux mondes* IX, 4 [1839], pp. 682-683).

[U 9, 1]

«Cada vez menos será un rasgo distintivo escribir e imprimir. Con nuestros costumbres electorales, industriales, todo el mundo, una vez al mes en su vida, habrá tenido su página, su discurso.

su prospecto, su brindis, será autor. De ahí a hacer un folletín no hay nada más que un paso... En nuestros días, por otra parte, ¿quién no puede decir que no escribe un poco para vivir...? Sainte-Beuve, «De la literatura industrial» (*Revue des deux mondes* IX, 4 [1839], p. 681).

[U 9, 2]

En 1860 y 1868 aparecieron en Marsella y París los dos tomos de las *Revistas parisienses*. Los periódicos, las revistas, los libros, por el barón Gaston de Plote. Su propósito era luchar contra las simplificaciones y la falta de escrúpulos de los datos históricos aparecidos en la prensa y, sobre todo, en los folletines. Las rectificaciones se refieren a las leyendas y a hechos de la historia cultural, literaria y política.

[U 9, 3]

Hubo honorarios de folletín de hasta 2 francos la línea. Algunos autores escribían a ser posible únicamente diálogos, para ganar más con los espacios en blanco que completaban la línea.

[U 9 a, 11]

En su ensayo «De la literatura industrial», Sainte-Beuve escribe, entre otras cosas, sobre los primeros pasos de la recién fundada Société des gens de lettres (originalmente dirigida ante todo contra las ediciones piratas belgas).

[U 9 a, 2]

«Senefelder sólo pensó por lo pronto en una reproducción más fácil de los manuscritos, publicando su nuevo procedimiento en un libro aparecido en 1818, *Manual exhaustivo de la impresión en piedra*. Fueron otros los que aplicaron su idea a la técnica del dibujo en piedra. Permitía una rapidez de ejecución casi comparable a la de la palabra... era un periodismo de dibujantes». Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit* [Historia de la cultura contemporánea], III, Múnich, 1931, p. 95.

[U 9 a, 3]

Panorámica de la prensa revolucionaria parisina en 1848: *Curiosités révolutionnaires. Les journaux rouges. Histoire critique de tous les journaux ultra-républicains par un Girondin* [Curiosidades revolucionarias. Los periódicos rojos. Historia crítica de todos los periódicos ultrarepublicanos por un girondino], París, 1848.

[U 9 a, 4]

«Sólo es una manera de erradicar el cólera, se trata de actuar sobre la moral de las masas. Toda persona cuya situación moral es satisfactoria no tiene nada que temer del fiel de la balanza... Así pues, conviene hoy día provocar en las masas una excitación moral que las eleve... Son precisas... medidas extraordinarias... Es necesario un golpe de Estado, un golpe de Estado industrial... Ese golpe de Estado consistiría en cambiar mediante una disposición la ley de expropiación, de manera que... se reduzcan a muy pocos días las interminables lentitudes que prescribe la legislación actual. Así se podría actuar en París, por ejemplo, sobre treinta puntos desde la calle del Louvre a la Bastilla, lo que sanearía el barrio más sucio... Se podría... comenzar por las bareras de las vías del tren... la apertura de los trabajos... se haría con pompa y se celebraría con fiestas populares. Todos los órganos del Estado vendrían con sus insignias a predicar con el ejemplo. El rey y su familia, los ministros, el consejo de Estado, la corte de casación, la corte real, lo que queda de las dos Cámaras, aparecerían frecuentemente y manejarían la pala y el pico... Los regimientos vendrían a cumplir su servicio con uniforme de gala y acompañados de música... cada poco se escalarían espectáculos, y para los mejores actores sería un honor aparecer en ellos. Las mujeres más brillantes se mezclarían

con los trabajadores para alentarlos. La población, así excitada y ennoblecida, sería con certeza invulnerable al cólera. Se relanzaría la industria; el gobierno... sería muy útil. Michel Chevalier, *Fin du choléra par un coup d'état* [Final del cólera mediante un golpe de Estado]. Religión sansimoniana [Paris, 1832]. Los sansimonianos quieren repartir beneficios gratis.

[U 9 a, 3]

«Quien haga el tren ómnibus tiene un penoso trabajo: él parte de París por la mañana a las 5 y llega a Estrasburgo a la medianoche, eso significa 17 horas de servicio durante las cuales debe descender en todas las estaciones sin excepción, para abrir las puertas de los vehículos. Ahora bien, el empleado que está obligado a descender en todas las estaciones y a caminar en la nieve durante 5 ó 6 minutos cada media hora para abrir y cerrar todas las puertas con una temperatura de 12 grados o incluso menor debe sufrir cruelmente.» A. Grosvonts, *L'ouvrier devant la société* [El obrero ante la sociedad], Paris, 1868, pp. 27-28 («Los empleados y el movimiento del ferrocarril»).

[U 10, 1]

Se encuentra una notable apoteosis del viajero —equivalente en cierto modo a «El viaje» de Baudelaire, pero en el terreno de la pura banalidad— en Benjamin Gastineau, *La vie en chemin de fer* [La vida en ferrocarril], Paris, 1861. La segunda parte del libro, p. 65, se llama «El viajero del siglo XIX». Es una apoteosis del viajero en la que se mezclan del modo más extraño los rasgos del judío errante con el del pionero del progreso. Phantasmas: «En cualquier lugar de su ruta el viajero ha sembrado las riquezas de su concepción y de su imaginación; dando a todas las palabras justas... alentando al trabajador, sacando del agujero al ignorante... y poniendo en pie al humillado» (p. 78). «La mujer que busca el amor divino, [viajera] - El hombre que busca a la mujer fiel, [viajero] - ... Los artistas ávidos de horizontes nuevos, [viajeros] - Los locos que confunden sus alucinaciones con la realidad, [viajeros] - La vida es un viaje, y cualquier ser que sale del seno de la mujer para entrar en el seno de la tierra es un viajero.» (Pp. 79-81.) «Humanidad, eres el eterno viajero.» (P. 84.)

[U 10, 2]

Pasaje de Benjamin Gastineau, *La vida en ferrocarril*, Paris, 1861: «De repente, con el sol sobre el sol, sobre la belleza, sobre los mil cuadros de la naturaleza y de la vida de los que vuestro pensamiento y vuestro corazón han disfrutado mientras pasaban; es la noche, es la muerte, es el cementerio, es el despojo, es el túnel: ¡cuántos seres, sin embargo, no salen de esas tinieblas, no ven nunca el ala blanca de la libertad y de la verdad!... No obstante, habrán que oír los gritos de repulsa y de espanto de los viajeros y viajeras del tren al entrar bajo la oscuridad abovedada, sus exclamaciones de alegría al abandonar el túnel... ¿quién se atrevería a afirmar que la criatura humana no ha sido hecha para la luz y para la libertad?» (pp. 37-38).

[U 10, 3]

Pasajes de Benjamin Gastineau, *La vida en ferrocarril*, Paris, 1861: «¡Salud a vosotros, bellas razas del porvenir nacidas gracias al ferrocarril!» (p. 112). «¡Al vagón! ¡al vagón! el toque de silbato ha sonado agudo bajo las bóvedas sonoras de la estación.» (P. 18.) «Antes de la creación de los ferrocarriles, la naturaleza no palpitaba aún; era una Bella durmiente del bosque... los cielos mismos parecían inmutables. El ferrocarril lo ha animado todo... El cielo se ha con-

tido en un infinito activo, la naturaleza en una belleza en acción. Cristo se ha soltado de su cruz, ha caminado y ha dejado bien atrás, en el camino, el viejo Ahasverus.» (P. 50.) [U 10 a, 1]

«A los alumnos [de la Escuela Politécnica] les gustaba Michel Chevalier por encima de todo cuando trazaba las grandes épocas históricas, volviendo con frecuencia a Alejandro, César, Carlomagno, Napoleón, para marcar el sitio de los inventores y de los conquistadores y organizadores.» G. Pinet, *Histoire de l'École polytechnique* [Historia de la Escuela Politécnica], Paris, 1887, p. 205.

[U 10 a, 2]

«Los discípulos de Saint-Simon... reclutados la mayoría en la Escuela de minas, es decir, entre los mejores alumnos de la Escuela Politécnica... ejercieron sin duda una considerable influencia sobre sus jóvenes camaradas... Con todo, el sansimonismo no tuvo tiempo de hacer muchos prosélitos en la Escuela Politécnica. El cisma de 1831 le había proporcionado un golpe fatal, las locuras de Ménilmontant, las costumbres extrañas, las denominaciones ridículas lo habían matado.» G. Pinet, *Histoire de la Escuela Politécnica*, Paris, 1887, pp. 204-205.

[U 10 a, 3]

La idea del canal de Suez se remonta a Enfantin, que intentó obtener una concesión del virrey de Egipto, Mehemed Ali, pretendiendo viajar a ese país junto con 40 discípulos. Inglaterra hizo que se le negara la concesión.

[U 10 a, 4]

«Saint-Simon pretendía fundar una asociación para aprovechar las facilidades otorgadas por el decreto... del 2 de noviembre de 1789, para la adquisición de las propiedades nacionales, cuyo precio se podía pagar en doce cuotas anuales mediante asignados, lo que permitía, con modestos capitales, adquirir una masa importante de bienes rurales... «Toda especulación financiera está fundada en una industria y en unos fondos. Los beneficios de una especulación financiera deben repartirse de manera que la industria y los capitales tengan una parte proporcional a la influencia que han ejercido; en la especulación que yo he realizado con M. de Redem los capitales no han desempeñado sino un papel secundario.» El pasaje citado se encuentra en una carta de Saint-Simon a Boissy-d'Anglas de 2 de noviembre de 1807; en ella aparece esbozada su teoría de la relación entre capital, trabajo y talento. Maxime Leroy, *Les spéculations foncières de Saint-Simon et ses querelles d'affaires avec son associé, le comte de Redem* [Las especulaciones hipotecarias de Saint-Simon y sus pleitos con su asociado, el conde de Redem], Paris, (1925), pp. 2 y 23.

[U 11, 1]

«Saint-Simon cree en la ciencia... Pero mientras que al comienzo de sus investigaciones las ciencias matemáticas y físicas... habían retenido casi exclusivamente su atención, el secreto de las certidumbres sociales se lo va a solicitar a las ciencias de la naturaleza, por las que se preocupó. «Me alejé en 1801 de la Escuela Politécnica, escribo, y me establecí en la de Medicina: me puse en relación con los fisiólogos.» Maxime Leroy, *La vie véritable du comte Henri de Saint-Simon* [La verdadera vida del conde Henri de Saint-Simon], Paris, 1925, pp. 192-193. - Por la época en que Saint-Simon vivía cerca de la Escuela Politécnica, ésta estaba en el Palacio Bourbon.

[U 11, 2]

La nave del Grand Café Parisien se titula un grabado de 1856. En efecto, la vista que se le ofrece al público parece la de una nave de iglesia o la de un pasaje. La mayoría de los visitantes están de pie o pasean alrededor de las mesas de billar distribuidas por la nave.

[U 11, 8]

Refiriéndose a las lágrimas de Saint-Simon en la despedida de su mujer, con motivo de su separación, comenta —discutiblemente— Hubbard: «Perpetua inmolación del ser afectuoso y sensible al ser inteligente y pensante». Maxime Leroy, *la verdadera vida del conde Henri de Saint-Simon*, París, 1925, p. 211.

[U 11, 4]

«¡Basta de honrar a los Alejandro; vivan los Arquimedes!» Saint-Simon, cit. Leroy, (loc. cit.), p. 220.

[U 11, 9]

Conte trabajó cuatro años con Saint-Simon.

[U 11, 10]

Publicación del *Judío errante* de Eugène Sue en el *Constitutionnel* en lugar de la publicación, originalmente prevista por Véron, de la *Historia del Consulado y del Imperio de Thiers*.

[U 11, 7]

Saint-Simon: Consideración sobre las medidas que hay que tomar para terminar la Revolución — Introducción a los trabajos científicos del siglo XIX.

[U 11 a, 1]

Saint-Simon inventa una baraja revolucionaria: como reyes, 4 genios (guerra, paz, arte y comercio); como damas, 4 libertades (religión, matrimonio, prensa y profesión); como sotas, 4 igualdades (deberes, derechos, dignidades y colores). Leroy, *la verdadera vida del conde Henri de Saint-Simon*, París, 1925, p. 174.

[U 11 a, 2]

Saint-Simon muere en mayo de 1825. Sus últimas palabras: «Tenemos lo nuestro», Leroy, (loc. cit.), p. 238.

[U 11 a, 3]

Sobre Saint-Simon: «Mientras nos osombra con todas estas previsiones obreras y sociales, nada sin embargo la impresión de que le faltó algo: — un medio, su medio, el medio que prolongaba el siglo XVIII en su línea de optimismo. Hombre de futuro, debió pensar casi solo dentro de una sociedad decapitada por la Revolución de sus iguales... ¿Dónde está Lavoisier, fundador de la ciencia experimental moderna? ¿Dónde está Condorcet, su filósofo, y Chenier, su poeta? Tal vez vivirían si Robespierre no les hubiera mandado guillotinar. Saint-Simon debió asegurar, sin ayuda, el duro trabajo de organización que ellos habían comenzado; y en adelante sufrir solo en esta inmensa tarea... Se vio obligado a emprender demasiadas tareas, a ser a la vez el poeta, el experimentador y el filósofo de los nuevos tiempos». Maxime Leroy, *la verdadera vida del conde Henri de Saint-Simon*, París, 1925, pp. 321-322.

[U 11 a, 4]

Una litografía de Pattel representa *El grabado en conflicto con la litografía*. Esta última parece la vencedora. S(ola) d(e las) E(stampas).

[U 11 a, 5]

Una litografía de 1842 representa el *Diván de los argelinos en París* del «Café des Mauresques». Al fondo de un café, en el que junto a europeos se mueven gentes exóticas, se sien-

tan apretujadas en un minúsculo diván tres odaliscas bajo un espejo, fumando en pipas de agua. S(ola) d(e las) E(stampas).

[U 11 a, 6]

Las ilustraciones de 1830 gustan de representar, a menudo alegóricamente, la lucha de los periódicos entre sí. Les encanta representar, en esa misma época, la lectura colectiva del periódico. Representan también la lucha que surge, ya sea por apoderarse de él, ya sea por las opiniones vertidas en él. S(ola) d(e las) E(stampas), lámina de 1817: *El amor de las cosas nuevas o la Polícomanía*.

[U 11 a, 7]

«En la Bolsa, un sansimoniano equivale a dos judíos.» Paris-Boursier («Les Petits-Paris par les auteurs des mémoires de Bilboquet» («Los Petits-Paris por los autores de las memorias de Bilboquet»)) [Taxile Delord], París, 1854, p. 54.

[U 12, 1]

Unas palabras que caracterizan perfectamente la época dorada del periodismo de boulevard. «¿Qué entiende usted por la palabra espíritu? — Entiendo algo que corre, se dice, por las calles, pero que muy raramente entra en las casas.» Louis Lurine, *Le treizième arrondissement de Paris* [*El distrito trece de París*], París, 1850, p. 192.

[U 12, 2]

La idea de utilizar anuncios en la prensa no sólo para promocionar libros, sino también artículos industriales, procede del doctor Véron, el cual hizo de este modo tan buen negocio con su *pâte de Regnaud*, un anticatarral, que de una inversión de 17.000 francos obtuvo un beneficio de 100.000. «Así pues, es posible decir... que si es un médico, Théophraste Renaudot, quien creó el periodismo en Francia... el doctor Véron es quien ha creado la publicidad de la cuarta página de los diarios.» Joseph D'Arçay, *La salle à manger du docteur Véron* [*El comedor del doctor Véron*], París, 1868, p. 104.

[U 12, 3]

Hay que comparar la tesis de «la emancipación de la carne», de Enfantin, con las tesis de Feuerbach y las intuiciones de Georg Büchner. El materialismo dialéctico incluye el antropológico.

[U 12, 4]

Villemessant(?) «Al principio emprendió un negocio de mercería. De este negocio... pasó el... joven a fundar una revista de moda... Villemessant... pasó de allí pronto a la política, uniéndose al partido legitimista y convirtiéndose, tras la revolución de 1848, en un articulista satírico. Fundó sucesivamente tres gacetas distintas, entre ellas la *Crónica de París*, que en 1852 fue censurada por el emperador. Dos años después fundó el *Figaro*. Egon Caesar Conte Corti, *Der Zauberer von Homburg und Monte Carlo* [*El mago de Homburg y Monte Carlo*], Leipzig, (1932), pp. 238-239.

[U 12, 5]

François Blanc fue uno de los primeros grandes anunciantes. Por medio de agentes de prensa, llegó a insertar anuncios del casino Homburg en el *Siècle* y en la *Assemblée nationale*. «Colocó también, personalmente, series enteras de dieciocho e incluso cincuenta anuncios en periódicos... como la *Presse*, el *National*, la *Patrie* y el *Galignani*.» Egon Caesar Conte Corti, *El mago de Homburg y Monte Carlo*, p. 97.

[U 12, 6]

Sobre la época de Saint-Simon: «Independientemente de la Nueva Jerusalén, de Emmanuel Swedenborg, profesada por el barón Portal... existía el falanstero de Charles Fourier; también existía la pretendida Iglesia francesa del abad Châtel, primado de los Galios; existía la restauración de la orden de los templarios, organizada por M. Fabié-Paloprat; existía el culto de la danismos, inventado por el Mapah». Philibert Audebrand, *Michel Chevalier*, (Paris, 1861), p. 4. [U 12, 3]

Propaganda sansimoniana. «Uno de los adeptos de la doctrina a quien un día se le preguntó cuáles eran sus funciones, respondió: - Soy hombre de salón, orador mundano. Me visten con elegancia para que pueda presentarme en todas partes; me llenan el bolsillo de oro para que sea capaz de pagar a whist. ¿Cómo no tendría éxito?» Philibert Audebrand, *Michel Chevalier*, p. 4. [U 12, 3]

La disensión de los sansimonianos forzó a los seguidores de la doctrina a elegir entre Bazard y Enfantin. [U 12, 3]

En Ménilmontant, los adeptos a la secta sansimoniana se hicieron cargo de las distintas secciones de la economía doméstica: cocina (Simon y Rochette), vajilla (Talebot), limpieza (d'Eichetel, Lambert), limpieza de zapatos (Barrault). [U 12, 3]

Los sansimonianos en Ménilmontant: «Un gran músico del futuro, Félicien David, el autor de *Desierto*, de *la Perla del Brasil* y de *Hércules*, tenía la dirección de su orquesta; compuso las melodías que ellos cantaban... especialmente las que precedían y las que seguían a la comida». Philibert Audebrand, *Michel Chevalier*, (Paris, 1861), p. 11. [U 12, 3]

El celibato generalizado, a no ser que se casara Enfantin, fue una de las leyes de Ménilmontant. [U 12, 3]

Chevalier, tras la disolución de Ménilmontant y después de haber sido condenado a un año de cárcel, fue enviado por Thiers a América. También en Thiers quien más tarde le envía a Inglaterra. Después de la revolución de febrero, que le arrebató su posición, se hace reaccionario. Bajo Napoleón III se convierte en senador. [U 12, 3]

A finales de los años cincuenta, *Le siècle*, con 36.000 ejemplares, tiene la mayor tirada. - Milland funda el *Petit Journal*, que vende por cinco céntimos. [U 12, 3]

Balzac sobre *Aux artistes. Du passé et de l'avenir des beaux-arts (Doctrina de Saint-Simon)*. La los artistas. Del pasado y del futuro de las bellas artes (*Doctrina de Saint-Simon*). Paris, Mesnier: «El apostolado es una misión de artista y el autor de la encuadernación no se ha merecido digno de este carácter imponente. El somero pensamiento de su trabajo es vasto, el resultado es pequeño... Saint-Simon era un hombre notable, que no ha sido comprendido aún; por consiguiente es importante para los jefes de escuela entrar en la vía del proselitismo hablando, como Cristo, un lenguaje apropiado a los tiempos y a los hombres, por lo menos hacer entrar en razón y emocionar a partir de ahí». Respecto a Saint-Simon, *ibid.*: «La verdad acaso esté ahí». Honoré de Balzac, *Critique littéraire* [Crítica literaria], Paris, ed. Louis Lumet, 1912, pp. 58 y 60 («El folletín de los periódicos políticos»). [U 12, 3]

El motivo del cisma de los sansimonianos fue la doctrina de la emancipación de la carne de Enfantin. A esto se añadía que otros, como Pierre Leroux, habían rechazado ya antes la confesión pública. [U 13, 1]

Los sansimonianos no simpatizaban demasiado con la democracia. [U 13, 2]

La prensa bajo Carlos X: «Los periódicos no se vendían en cantidad; sólo eran leídos por los abonados y el abono costaba caro; era un lujo de hecho reservado a la nobleza y a la alta burguesía. El total de ejemplares no se elevaba en 1824 más que a cincuenta y seis mil (de los cuales cuarenta y un mil para los periódicos de oposición). Charles Seignobos, *Histoire sincère de la nation française [Historia sincera de la nación francesa]*, Paris, 1933, pp. 411-412. Además, los periódicos tenían que depositar elevadas fianzas. [U 13, 3]

Siendo editor del *Presse*, Girardin introduce la venta de números sueltos, los anuncios y el folletín. [U 13, 4]

«A los vendedores de periódicos les costaba mucho procurárselos; para tener la vez, estaban obligados a hacer cola durante una parte de la noche en plena calle.» Paris sous la République de 1848. Exposition de la Bibliothèque et des Travaux historiques de la Ville de Paris [Paris bajo la República de 1848. Exposición de la Biblioteca y de los Trabajos históricos de la Ciudad de Paris], 1909, p. 43. [U 13, 5]

En 1848 aparece el café cantante; lo fundó Morel. [U 13, 6]

Pliegos de estampas: Ocupaciones de las damas sansimonianas según su capacidad (Imagerie populaire [Imaginería popular], 1832(?)). Impresiones a color en las que predomina el rojo, el verde y el amarillo: «Dama sansimoniana predicando la doctrina», «Ese bocado no puede ser demasiado sabroso para nuestro hermano», «Sansimoniana soñando con la cacería», etc. Ilustraciones en Henry-René d'Allemagne, *Les Saint-Simoniens 1827-1837 [Los sansimonianos 1827-1837]*, Paris, 1930, frente a la p. 228. Complemento a esto: *Fonction des apôtres de Menil-Montant selon leur capacité [Funciones de los apóstoles de Menil-Montant según su capacidad]* (ilustración en la obra citada, frente a la p. 392). Cfr. al respecto (*loc. cit.* frente a la p. 296): Etiqueta para el lanzamiento de un producto alimenticio: «Licor de los sansimonianos»; un grupo de discípulos de Enfantin; en medio, Enfantin y la República agitando una bandera tricolor. Todos alzan sus copas. [U 13, 7]

En 1831, Bazard, Chevalier y algunos otros se niegan a prestar servicio en la Guardia Nacional alegando su pertenencia al «clero» de la iglesia sansimoniana. 24 horas de cárcel. [U 13, 8]

El *Globe* (31 de octubre de 1831) con motivo del levantamiento de Lyon, cuya industria, cree, puede quedar en entredicho por una subida salarial: «¿No ve entonces usted mismo que una intervención directa en los asuntos de la industria... se le impone... que usted no puede calmar pasajeramente los sufrimientos de una de las clases de la sociedad sin tal vez oprimir a las demás clases? Que se ensalcen ahora los beneficios de la competencia, el dejar hacer... que los oradores liberales vengán aún a proclamar». H. R. d'Allemagne, *Los sansimonianos*, Paris, 1930, p. 140. [U 13, 9]

Los sansimonianos: un ejército de salvación dentro de la burguesía.

[U 13 a, 6]

Chevalier a Hoar et Bruneau, 5 de noviembre de 1832: «Escuchad esta voz de Lyon que os llama, nos llama mugiendo. Lyon cruje, Lyon tiembla. ¡Qué energía en los proletarios! ¡Qué hermandad de Espartaco!». Henry-René d'Allemagne, *Los sansimonianos 1827-1832* (París, 1830), p. 325.

[U 13 a, 6]

Delator:

«A ese pueblo, del que se temen cabeza y brazo,

¡Hazlo que ande sin cesar!

Cuando sus pasos delengües

Se dará cuenta de la herida de su zapato».

Leon Halévy, *Fables nouvelles. Le chaussure* [Nuevas fábulas. El calzado], París, 1855, p. 133 [cit. de Iefede, *Le Saint-Simonisme dans la poésie française* [El sansimonismo en la poesía francesa], (Haarlem, 1927), p. 70].

[U 13 a, 6]

«Los zapadores del ejército pacífico»: una expresión sansimoniana para el conjunto de los trabajadores.

[U 13 a, 6]

«El humo», una composición de las *Fables et poésies diverses* [Fábulas y poesías diversas], París, 1851, de Pierre Lachambeaudie: el humo de los altos hornos y el humo del incienso se mezclan en el aire y se juntan por orden de Dios. Esta poesía se prolonga hasta el poema de Du Camp sobre la locomotora y su humo santo.

[U 13 a, 6]

El *Globe* se distribuyó gratis —al menos de vez en cuando— en París.

[U 13 a, 6]

«El elemento femenino y masculino que encontramos en Dios y que también queremos que viva en la pareja de sacerdotes no ha sido cantado en la poesía de la secta. No hemos encontrado más que una sola alusión a esos dogmas...:

Dios bueno y bueno. Este mundo carece de fe;

Aún duda: ¡el Padre es prisionero!

La Madre, ¡oh Dios!, será la providencia

Que en su felicidad él no podrá negar.»

Jules Mercier, *Dieu nous le rendra dans La loi nouvelle* [Dios nos lo devolverá en la nueva ley], p. 15] C. L. de Iefede, *El sansimonismo en la poesía francesa*, (Haarlem, 1927), pp. 146-147.

[U 13 a, 6]

George Sand, que ve realizada la unidad de las clases mediante el amor, lo entiende en este sentido: «Un muchacho de baja condición, pero bello y genial, se une a una bella, noble y perfecta muchacha: y ahí tenemos fundidas las clases... Léonor, del *Meunier d'Angibault*, ante sano heroico, rehúsa la mano de una viuda patricia porque es rica... y la viuda se alegra del incendio que la arruina y hace que caiga el último obstáculo que había entre ella y su amante». Charles Brun, *Le roman social en France au XIX^e siècle* [La novela social en Francia en el siglo XIX], París, 1910, pp. 96-97.

[U 13 a, 6]

Enfantein presupone una constitución corporal completamente distinta (y distintas enfermedades) en los sacerdotes, los artistas, los comerciantes, etc.

[U 13 a, 9]

El estilo de Girardin: «El punto y aparte en cada frase, siendo cada frase una palabra; la antítesis de las ideas desarrollada en la similitud de las palabras; la rima en prosa...; la mayúscula en todos los sustantivos, la enumeración que recuerda a Rabelais, la definición que no suele recordar nada en absoluto». Édouard Drumont, *Les héros et les pires* [Los héroes y los payasos], París, (1900), p. 131 [«Émile de Girardin»].

[U 14, 1]

Drumont sobre Girardin: «Para llegar a ese resultado de ser olvidado ocho horas después de su muerte, se ha levantado toda su vida a las cinco de la mañana». Édouard Drumont, *Los héroes y los payasos*, París, pp. 134-135 [«Émile de Girardin»].

[U 14, 2]

Se ha calculado que los sansimonianos, de 1830 a 1832, distribuyeron 18.000.000 de hojas impresas entre la gente (cfr. Ch. Benoist, «L'homme de 1848» [«El hombre de 1848»], *Revue des deux mondes*, 1 julio 1913).

[U 14, 3]

Con su didáctica comparación entre abejas obreras y zánganos, los sansimonianos se remontaron a la fábula de las abejas de Mandeville.

[U 14, 4]

Sobre el movimiento en el sansimonismo: de las cartas que dejaron Claire Démar y Perret Désessarts a Lambert antes de su suicidio conjunto. Claire Démar: «Pero si su voz no me ha oído, si no ha sido él quien ha venido a convidarme a esta última fiesta, por lo menos no he de adelantar su viaje: desde hace mucho tiempo él estaba listo». Désessarts: «La función y el funcionario se extinguen al mismo tiempo, lo hemos repetido a menudo; (porque a uno no le puede faltar la otra) ¡Pues bien! yo, que siempre fui el hombre de la lucha y de la soledad, yo que siempre he ido solo al aislamiento... vivo protesta contra el orden y la unión; qué habría de sorprendente en que me retire, acaso en el instante en que los pueblos van a unirse con un vínculo religioso, cuando sus manos van a acercarse para formar esta augusta cadena... Lambert, no dudo de la humanidad... tampoco dudo de la Providencia... pero en el tiempo en que vivimos todo es santo, ¡incluso el suicidio!... ¡Maldición para quien no se descubriese ante nuestros cadáveres, porque eso es impiol! Adiós, 3 de agosto de 1833, diez de la tarde». Claire Démar, *Ma loi d'avenir* [Mi ley de futuro], Obra póstuma publicada por Suzanne, París, Bureau de la tribune des femmes et chez tous les marchands de nouveautés, 1834, pp. 8, 10-11.

[U 14, 5]

Estadística anual de la prensa diaria, mensual y quincenal referida únicamente a nuevas publicaciones:

1833 - 251 periódicos.	1838 - 184 periódicos.
1834 - 180 *	1840 - 146 *
1835 - 165 *	1841 - 166 *
1836 - 151 *	1842 - 214 *
1837 - 158 *	1845 - 185 *

Charles Lavandré, «Statistique littéraire. De la production intellectuelle en France depuis quinze ans» [«Estadística literaria. De la producción literaria intelectual en Francia desde hace quince años»] (*Revue des deux mondes*, 1 noviembre 1847, p. 442()).

[U 14, 6]

Toussenel cuenta que Enfantin, para recuperarse de la condena del tribunal y consolar el fracaso de su poder de fascinación en ese lance(,) se dedicó a especular. Ofreció además esta descripción suya: «Hubo un hombre semejante a los inmortales llamado Enfantin, o, al menos célebre por la potencia de sus efectos de taco en el noble juego del billar, que por la frecuencia y la distinción de sus párrafos en la caza, el cual, a fe de algunas encantadoras figuras... se presentó como poseedor sin tacha de la física del empleo pivotal, e hizo que la imitásemos como Padre... Y ya que estábamos en el día que sigue a los gloriosos... este hombre tuvo adeptos». A. Toussenel, *Les juifs rois de l'époque [Los judíos, reyes de la época]* (Tercera edición), I, París, ed. Gabriel de Gonet, (1886), p. 127.

[U 14 a, 1]

Durante las epidemias de cólera, la gente echó la culpa de la infección a los comerciantes de licores.

[U 14 a, 2]

El *Journal des Débats* introduce la figura del corresponsal en el extranjero: «Desde que M. Berlín le encargó a M. Michel Chevalier una misión gubernamental en Estados Unidos la cual le valió a su periódico la publicación de las famosas *Cartas sobre América del Norte* le cogió gusto a esas misiones que el gobierno sufrogó... Tras las *Cartas sobre América del Norte* llegaron las *Cartas sobre España*... después debían venir las *Cartas sobre China*». A. Toussenel, *Los judíos, reyes de la época*, II, París, pp. 12-13.

[U 14 a, 3]

Los sansimonianos esperaban un mesías femenino (la Madre), que se habría de unir con el sumo sacerdote, el Padre.

[U 14 a, 4]

«El padre Olinde: "... Si es usted sansimoniano, sepa que no es la República lo que nosotros queremos...» Firmin Maillard, *La légende de la femme émancipée [La leyenda de la mujer emancipada]*, París, p. 111.

[U 14 a, 5]

Heine dedicó *Alemania* a Enfantin. Éste le contestó con una carta que fue publicada en 1835 por Duguet en una separata: *Heine à Prosper Enfantin, en Egypte*, con el título en la cubierta *De l'Allemagne*, n.º M. Pièce. 3319 (signatura de la Biblioteca Nacional). La carta exhorta a Heine a moderar su sarcasmo, sobre todo en los asuntos religiosos. Heine no debía escribir un libro sobre el pensamiento alemán, sino sobre el corazón de Alemania, sobre la realidad alemana —considerada en lo esencial por Enfantin como idílica—.

[U 14 a, 6]

La conversión de Julie Fanfrenot al sansimonismo —se pasó luego al fourierismo— fue trabajada en un drama por los sansimonianos. Firmin Maillard (*La leyenda de la mujer emancipada*, París, pp. 115 ss.) ofrece extractos de esta publicación, que apareció en el periódico del grupo.

[U 15, 1]

Saint-Simon en la calle Vivienne: «Cenas y veladas libres se sucedían sin interrupción... a ellas se les añadían al anochecer escenas de esbozos amorosos en donde algunos invitados, se dice... se dejaban llevar a transportes anacrónicos que desde el fondo de su sillón, tranquilos, imposible, ni siquiera tomando parte en la conversación, Saint-Simon miraba... tomando buena nota de todo y preparándose para transformar el género humano». Firmin Maillard, *La leyenda de la mujer emancipada*, París, p. 27.

[U 15, 2]

En cuanto a la mujer-mesías, que según Duveyrier lo mismo podría venir de la prostitución como de cualquier otro estamento, muchos creían que tenía que venir de Oriente (de Constantinopla). De ahí que Barrault, junto con doce compañeros, partiera a Constantinopla para buscar a «la madre».

[U 15, 3]

Sobre el cisma de los sansimonianos: «Bazard... había sido golpeado mortalmente después de la famosa confesión general en que aprendió de su propia mujer que, a pesar de toda la simpatía... que ella sentía por él, no le había visto nunca acercarse a ella sin sentir una repugnancia instintiva. Es Hércules encadenado, había dicho alguien viéndole fulminado por la apoplejía». Firmin Maillard, *La leyenda de la mujer emancipada*, París, p. 35.

[U 15, 4]

«Conocemos el retrato de Mérimontant... vivían célibes para demostrar que sus ideas acerca del matrimonio y acerca de la emancipación de las mujeres no eran el resultado de un cálculo epicúreo». Firmin Maillard, *La leyenda de la mujer emancipada*, París, p. 40.

[U 15, 5]

Proudhon fue un vehemente adversario de los sansimonianos; habla de la «podredumbre sansimoniana».

[U 15, 6]

«Las artes sólo pueden florecer a condición de una época orgánica, y la inspiración sólo es potente y saludable cuando es social y religiosa». Así arremete E. Barrault (*Aux artistes. Du passé et de l'avenir des beaux-arts [A los artistas. Del pasado y del futuro de las bellas artes]*, París, 1830, p. 73) contra las estériles «épocas críticas».

[U 15, 7]

Último eco de las ideas originarias del sansimonismo: «Puede compararse el celo y el ardor que despliegan en la actualidad las naciones civilizadas para establecer el ferrocarril con lo que ocurría hace siglos para la erección de las iglesias... Si, como se asegura, la palabra religión viene de religare... los ferrocarriles tienen más relaciones de las que se piensan con el espíritu religioso. Nunca existió un instrumento de tanta potencia... para unir los pueblos separados». Michel Chevalier, «Chemins de fer» [*Ferrocarriles*]. *Extrait du Dictionnaire de l'économie politique* [Extracto del Diccionario de economía política], París, 1852, p. 20.

[U 15 a, 1]

«El propio gobierno quería construir los ferrocarriles; ese sistema ofrecía ciertamente inconvenientes... pero era finalmente una solución gracias a la cual tuvimos ferrocarril. A esta propuesta, gran explosión; las rivalidades políticas se mezclaron con ella, la misma ciencia... Llegó a otorgar su apoyo al espíritu de oposición sistemática. Un sabio ilustre tuvo la debilidad de prestar la autoridad de su nombre a ese complot urdido contra el ferrocarril. La ejecución por parte del Estado fue rechazada por una inmensa mayoría. Esto sucedía en 1838. Por bien compuesto que estuviera, el gobierno se volvió hacia la industria privada. Tomar, dice, esas vías maravillosas, les ofrezco la concesión. Ante estas palabras, nueva tormenta. ¡Qué! (los banqueros, los capitalistas, van a enriquecerse con estas empresas!)... La feudalidad renace de sus cenizas... los proyectos de concesión a compañías fueron desechados... o erizados de cláusulas que hacían imposible su aceptación para los accionistas serios. Llegamos así a 1844.» Michel Chevalier, «Ferrocarriles». *Extrait du Dictionnaire de économie politique*, París, 1852, p. 100.

[U 15 a, 2]

Chevalier ya establece la siguiente equivalencia en cuanto al transporte bélico en vagones de ferrocarril: 40 hombres igual a 6 caballos (cfr. Michel Chevalier, «Ferrocarriles». Extracto del *Diccionario de economía política*, París, 1852, pp. 47-48(3)). [U 15 a, II]

Teoría del arte del sansimonismo. Se basa en la división de la historia «en épocas Orgánicas o religiosas, y en épocas Críticas o irreligiosas... La serie histórica que este trabajo abarca presenta dos épocas orgánicas: la primera construida bajo el imperio del politeísmo, la segunda bajo el cristianismo; y, a continuación de estas épocas orgánicas, dos épocas críticas, una de las cuales se extiende tras la era filosófica de los griegos hasta el advenimiento del cristianismo y la otra tras el final del siglo quince hasta nuestros días». [E. Barrault], *A los artistas. Del pasado y del futuro de las bellas artes*, París, 1830, p. 6. [U 15 a, II]

La historia universal se le aparece al sansimoniano Barrault como la nueva obra de arte. «¡Atévese por tanto a comparar a los autores trágicos o cómicos de Roma con los oradores cristianos a comienzos de sus elocuentes predicaciones! No, Corneille, Racine, Voltaire, Molière, no renacerán; el genio dramático ha cumplido su misión... Por fin el romano perecerá igualmente en lo que tiene en común con esos dos géneros y en sus relaciones con la historia, de la que es mentirosa falsificación... la historia, en efecto, recuperará un encanto potente...; la historia sagrada ya no será solamente la historia de un pequeño pueblo de Oriente; la del mundo entero merecerá ese nombre, y se convertirá en una verdadera epopeya, de la cual la historia de cada nación formará un canto, la de cada gran hombre un episodio.» [E. Barrault], *A los artistas. Del pasado y del futuro de las bellas artes*, París, 1830, pp. 81-82. La epopeya es propia de la época orgánica; la novela y el drama, de la crítica. [U 16, I]

Barrault tiene ya una vaga idea de la importancia para el arte de los elementos cúltricos secularizados, si bien pone el acento en las épocas propiamente cúltricas. «Aunque en Grecia no haya existido una organización de culto religioso como la de Oriente, su epopeya no constituye menos una primera separación del culto y de la poesía... si la ortodoxia se prolonga en las épocas críticas, el curso de esas épocas asciende sordamente hasta el seno de la ortodoxia.» [E. Barrault], *A los artistas. Del pasado y del futuro de las bellas artes*, París, 1830, pp. 25-26. [U 16, II]

Saint-Simon señala con satisfacción que precisamente los hombres que han impulsado de un modo decisivo a la humanidad —Lutero, Bacon, Descartes— tuvieron pasiones. Lutero, la buena mesa; Bacon, el dinero; Descartes, las mujeres y el juego. Cfr. E. R. Curtius, *Bacon*, (Bonn, 1923), p. 117. [U 16, II]

Con relación a Guizot, que en su escrito *Du gouvernement de la France et du ministère actuel* [Del gobierno de Francia y del ministerio actual], París, 1820, presenta el ascenso de la burguesía como resultado de la lucha secular de una clase (su escrito *De la démocratie* [De la democracia], París, 1849, sólo ve sin embargo miseria en la lucha de clases, que entretanto se ha convertido en la de la burguesía con el proletariado), afirma Plechanow que las concepción(en)

de los socialistas utópicos representan «un gran paso atrás, tanto desde el punto de vista teórico como práctico». «La causa de esto estriba en el débil desarrollo del proletariado de aquel tiempo.» Georg Plechanow, «Über die Anfänge der Lehre vom Klassenkampf» [Los comienzos de la doctrina de la lucha de clases], [Die Neue Zeit XXI, 1 (1903), Stuttgart, p. 296(1)]. [U 16, II]

Augustin Thierry, un «pupilo» de Saint-Simon. Según Marx, «expuso muy bien... cómo desde el principio, al menos desde el auge de las ciudades, la burguesía francesa adquiere mucha influencia al constituirse como parlamento, burocracia, etc., y no como en Inglaterra, que no sale del comercio y de la industria». Karl Marx a Friedrich Engels, Londres, 27 de julio de 1854. [Karl Marx/Friedrich Engels, *Ausgewählte Briefe* [Cartas escogidas], Moscú-Leningrado, V. Adoratskij ed., 1934, p. 60.] [U 16 a, I]

Efectos del sansimonismo: «Pierre Leroux, a quien los grabados de la época representan con las manos juntas y aire extático, quiere absolutamente hacer que se publique en la *Revue des Deux-Mondes* un artículo sobre Dios... Recordamos que Louis Blanc, ofreció a Ruge el león de una conferencia contra el ateísmo. Guinet, con Michelet, luchó a brazo partido contra los jesuitas, pero conserva el secreto deseo de reconciliar a sus compatriotas con el Evangelio». C. Bouglé, *Chez les prophètes socialistes* [En casa de los profetas socialistas], París, 1918, pp. 161-162. [U 16 a, II]

La Alemania de Heine está dedicada a Enfantin.

[U 16 a, III]

Cuenta Schlabrendorf que Saint-Simon quiso hacer de la física, y sólo de ella, la verdadera religión. «En las iglesias, los profesores de religión debían dar conferencias sobre los misterios y milagros de la naturaleza. Se colocarían, eso creo, máquinas eléctricas sobre el altar, y a los creyentes se les tocaría con pilas galvánicas.» «Graf Gustav von Schlabrendorf in Paris über Ereignisse und Personen seiner Zeit» [El conde Gustav von Schlabrendorf en París sobre sucesos y personajes de su tiempo], en Carl Gustav Jochmann, *Reliquien Aus seinen nachgelassenen Papieren Gesammelt von Heinrich Zschokke* [Reliquias. De su legado póstumo. Reunidas por Heinrich Zschokke], I, Hechingen, 1836, p. 146. [U 16 a, III]

Enfantin saluda el golpe de Estado de Luis-Napoleón como obra de la providencia.

[U 16 a, III]

En 1856 entusiasta acogida de *El desierto*, de Félicien David, en su estreno. El proyecto del canal de Suez estaba entonces a la orden del día. «Un poeta idealista ensalza el desierto como metáfora de la eternidad, y acusa a los habitantes de las ciudades, en sus tumbas de piedra.» S. Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [Jacques Offenbach y el París de su tiempo], Amsterdam, 1937, p. 133. Offenbach hizo una parodia de *El desierto*.

[U 16 a, III]

«Los proyectos de Ledoux ocupan un lugar especial dentro de la arquitectura onírica de la revolución... El cubo de su «casa de la paz» le parecía estar legitimado, ya que es el símbolo de la justicia y de la permanencia; del mismo modo, todas las formas elementales eran para él signos llenos de referencias a una claridad interior. La *ville naissante*, la ciudad en

la que una vida elevada... debía encontrar su hogar, está rodeada por el perfil puro de la elipse... Sobre el edificio del nuevo derecho, el *Pacifique*, dice en su *Arquitectura*: "El edificio que ha ideado mi fantasía ha de ser sencillo como el derecho que en él se practica". Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier [De Ledoux a Le Corbusier]*, Viena-Leipzig, 1933, p. 32. [U 17, 1]

El *Templo de memoria* (Casa de las mujeres) de Ledoux: «Los relieves narrativos de cuantas columnas triunfales situadas en las esquinas de una casa de campo, debían proclamar la fama de las donantes de vida, las madres, en lugar de los habituales monumentos que se levantan a las sangrientas victorias de los generales. Con esta obra singular, el artista quiso dar las gracias a las mujeres que había conocido en su vida». Emil Kaufmann, *De Ledoux a Le Corbusier*, Viena-Leipzig, 1933, p. 38. [U 17, 2]

Sobre Ledoux: «Dado que se están derrumbando todas las diferencias de rango en la arquitectura, todas las tareas constructivas tendrán el mismo valor... El nuevo universalismo arquitectónico desplaza al antiguo eclecticismo temático, que se ocupaba casi exclusivamente de iglesias, castillos, viviendas "privilegiadas" y, en todo caso, de construcciones defensivas... El proceso revolucionario del aburguesamiento en la construcción de viviendas discurre paralelo al fin de la articulación barroca como forma de arte... Un complejo mayor, concebido como asentamiento extraurbano, se compone de un cierto número de viviendas de dos a cuatro habitaciones situadas en torno a un patio cuadrado, cada una con su necesario trastero, mientras que la cocina, la despensa y los demás espacios de trabajo se encuentran en un edificio situado en el centro del patio. Se muestra así quizá por primera vez el tipo de vivienda que se difunde actualmente con el nombre de casa con cocina compartida». Emil Kaufmann, *De Ledoux a Le Corbusier*, Viena-Leipzig, 1933, p. 38. [U 17, 3]

«Hobíamos descubierto Oriente, algunos partían para buscar en él a la Madre - La Madre, verdadera figura de este siglo lleno de ubres como la Diana de Éfeso». Adrienne Monnier, «La Gazette des Amis des livres» [«La Gaceta de los Amigos de los Libros»], p. 14 (16) *Gazette des Amis des livres* (de los Amigos de los Libros), 1, 1 enero 1938, París. [U 17, 4]

«El Hombre se acuerda del Pasado; la Mujer presenta el Futuro; la Pareja ve el Presente». Fórmula sansimonista por Du Camp, *Souvenirs littéraires [Recuerdos literarios]*, II, París, p. 93. [U 17 a, 1]

«La Madre»: «Así debía ser la mujer libre... la mujer libre debería ser una mujer de reflexión y de razonamiento que... habiendo profundizado en las aptitudes femeninas... haría confesión de su sexo... La búsqueda de... La Madre no era una innovación de Enfantin; mucho antes que él, Saint-Simon, cuando Augustin Thierry era su secretario, había intentado encontrar... esta maravilla... y creía efectivamente haberla descubierto en Mme. de Staël. Ésta rechazó la propuesta de ayudar a la humanidad, junto con Saint-Simon, a encontrar un mesías (pp. 91-93). - «La misión de la Madre se formó y partió. Doce era el número de peregrinos, comprendido Barault, jefe de la expedición. Había que ir hasta Constantinopla... sin dinero. Vestidos de blanco, como signo del voto de castidad que habían pronunciado en el momento en que dejaron París, con el bastón en la mano, mendigaban a lo largo de los caminos, en el nombre de la Madre. En Bol-

goña, se "arrendaron" para recoger la cosecha; en Lyon llegaron la víspera de una ejecución capital y, por la mañana, ante el cadalso, protestaron contra la pena de muerte. Embarcaban en Marsella y trabajaron de marineros a bordo de un barco mercante donde Garibaldi era el segundo... Dormían en el gran cementerio, resguardados por los cipreses del rocío de la mañana, vagando por las tiendas, a veces deteniéndose y predicando la fe de Saint-Simon, hablando francés con los turcos que no les comprendían.» (Pp. 94-95.) Se les detiene, se les deja libres, deciden buscar a la madre en Rotouma, en el Océano Pacífico, pero sólo llegan hasta Odesa, de donde son devueltos a Turquía. Según Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires [Recuerdos literarios]*, II, París, 1906. [U 17 a, 2]

«Gaudissart reclamó una indemnización de quinientos francos por las ocho horas durante las que debía ponerse al corriente de la doctrina de Saint-Simon, objetando los prodigiosos esfuerzos de memoria y de inteligencia que eran necesarios para estudiar a fondo este artículo.» Gaudissart viaja para el *Globe* (y el *Journal des enfants*). H. de Balzac, *L'illustre Gaudissart [El ilustre Gaudissart]*, París, ed. Colman-Lévy, p. 11. [U 18, 1]

El bloqueo continental fue, por así decirlo, el primer ensayo práctico del sansimonismo. Heine (*Sämtliche Werke [Obras completas]*, I, Hamburgo, 1876, p. 155: *Französische Zustände [Asuntos franceses]*) califica a Napoleón I de emperador sansimoniano. [U 18, 2]

En el traje que se abotona por la espalda de los sansimonianos se podrá reconocer una alusión al ideal andrógino de la escuela. Hay que admitir, sin embargo, que fue algo inconsciente incluso para Enfantin. [U 18, 3]

Constantin Pecqueur, adversario de los sansimonistas responde «a la pregunta planteada en 1838 por la Academia de Ciencias morales: "¿Cuál puede ser sobre el estado social... la influencia de los... medios de transporte que se propagan actualmente...?"». «El desarrollo del ferrocarril, al mismo tiempo que conducirá a los pasajeros a contraer la enfermedad en los vagones, sobreexcitará... la actividad productiva de los hombres.» Pierre-Maxime Schuhl, *Machinisme et philosophie [Maquinismo y filosofía]*, París, 1938, p. 67. [U 18, 4]

El índice histórico del ferrocarril consiste en que representa el primer y, hasta la aparición del gran vapor transatlántico, también el último medio de transporte que forma masas. El coche postal, el auto o el avión sólo llevan a los viajeros en pequeños grupos. [U 18, 5]

«La pálida vida de nuestra civilización, lisa como el canal de una vía férrea», dice Balzac, *Le peau de chagrin [La piel de zapa]*, París, ed. Flammarion, p. 45. [U 18, 6]

V

[CONSPIRACIONES, CAMARADERÍA]

«Bajo el Segundo Imperio, a los agentes provocadores que solían mezclarse en las revueltas los llamaban "batas blancas".» Daniel Halévy, *Décadence de la liberté* [Decadencia de la libertad], París, (1931), p. 152. [V 1, 1]

«En 1848, Luis Felipe tenía en París, en lugar de los novecientos cincuenta gendarmes que tenía Carlos X, una guardia de tres mil hombres, y quinientos agentes en lugar de cuatrocientos. El Segundo Imperio le tuvo afecto a la Policía, y la instaló magníficamente. Le concedió ese vasto edificio, cuartel, fortaleza y oficina, que ocupa el centro de la Ciudad entre el Palacio de Justicia y Notre-Dame, y recuerda, aunque menos bello y más grande, esos palacios de las ciudades toscanas en que residían los Podestà.» Daniel Halévy, *Décadence de la liberté*, París, p. 150. [V 1, 2]

«Los expedientes de la Prefectura de Policía son reputados y temidos. Cuando un nuevo prefecto toma posesión de su cargo, se le lleva su expediente personal. Así sólo él está preservado; ni los ministros, ni siquiera el Presidente de la República, leen nunca sus expedientes, clasificados y conservados en archivos que nadie tiene derecho a explorar.» Daniel Halévy, *Décadence de la liberté*, París, pp. 171-172. [V 1, 3]

«Volviendo al Barrio latino, el bosque virgen de la calle d'Enfer se extendía entre la calle du Val-de-Grâce y la calle de l'Abbé-de-l'Épée. Era el jardín de un viejo hotel abandonado y ruinoso donde crecían desordenadamente entrelazados plátanos, sicomoros, castaños y acacias. En medio, un pozo daba acceso a las Catacumbas. Se decía que el lugar estaba poblado de fantasmas: en realidad, el pozo servía para las reuniones románticas de los Carbonari y de la sociedad secreta *Aide-toi, le ciel t'aidera*.» Dubouché-D'Espèzel, *Histoire de Paris* [Historia de París], París, 1926, p. 367. ■ Jardines y Sena ■ [V 1, 4]

«La guardia nacional no era en absoluto una broma. Entre la tropa del rey y el pueblo insurrecto, la burguesía de París armada era la gran potencia mediadora, la cordura de la nación... De 1830 a 1839, los burgueses de la guardia nacional perdieron dos mil de ellos ante las barri-

cados, y a ellos más que al ejército les debió Luis Felipe haber permanecido en su trono... Por que los jóvenes se habían hecho viejos y porque no hay nada de lo que uno no se cansa, los burgueses se cansaron de esta vida extravagante, que exigía que los boneteros y los ebonistas se amaran y se fusilaran cada seis meses. Los boneteros, gentes de paz, se cansaron antes que los ebonistas. Esta observación bastaría para explicar la revolución de febrero.» Dubouché, *Historia de París*, París, 1926, pp. 389-391.

[V 1, 1]

Insurrección de junio. «Bastaba parecer pobre para ser tratado como un criminal. Se inventó en aquellos días lo que se llamó "un aspecto de insurgente", y se arrestó a todo el que tuviera ese aspecto... A la misma Guardia Nacional, que había hecho la revolución de febrero, no se le ocurrió llamar insurgentes a aquellos que luchaban contra un rey. Sólo se llamaban insurgentes aquellos que se habían... levantado contra la propiedad. Puesto que la Guardia Nacional... "había salvado a la sociedad", podía hacer en aquellos días lo que quisiera, y ningún médico hubiera osado negarle el acceso al hospital... La ciega cólera de la Guardia Nacional llegó incluso al punto de gritar "¡silencio!" a los enfermos sumidos en la fiebre que hablaban en su delirio, y los hubieran matado de no habérselo impedido los estudiantes.» Engländer, *Geschichte der französischen Arbeiter-Assoziationen [Historia de las asociaciones obreras de Francia]*, II, Hamburgo, 1864, pp. 320, 327-328, 327.

[V 1, 6]

«Es evidente que las asociaciones de trabajadores perdieron mucho terreno con el golpe de Estado del 2 de diciembre de 1851... Todas las asociaciones de trabajadores, tanto las que recibían ayudas del Estado como las restantes, comenzaron a retirar rápidamente sus letreros, en los que figuraban los símbolos de la igualdad junto con las palabras "libertad, fraternidad e igualdad", como si se hubieran asustado por la sangre derramada en el golpe de Estado. Sigue habiendo asociaciones de trabajadores en París desde el golpe de Estado, pero los trabajadores ya no se atreven a llevar esos nombres... Sería difícil localizar las asociaciones de trabajadores que aún quedan, porque el nombre "asociación de trabajadores" ya no consta ni en el libro de direcciones de la ciudad, ni en los letreros. Desde el golpe de Estado, las asociaciones de trabajadores existen sólo como compañías comerciales ordinarias. Así, la antigua asociación fraternal de los aparejadores se conoce únicamente con el nombre de la firma "Bouyer Cohadon & Co."; la asociación de doradores, que también sigue existiendo, tiene ahora el nombre de la firma "Drevelle, Thibout & Co.", y sucede así que en las asociaciones de trabajadores que aún quedan en pie son los gerentes los que dan el nombre a la firma... Desde el golpe de Estado, ni una sola de ellas admitió un nuevo afiliado. Cualquier nuevo miembro hubiera sido contemplado con la mayor de las desconfianzas. Incluso la visita de un cliente se recibía con desconfianza, creyendo que la policía estaba en todos lados, lo que tenía tanta mayor justificación cuanto que a menudo la policía se presentaba oficialmente bajo cualquier pretexto.» Sigmund Engländer, *Historia de las asociaciones obreras de Francia*, IV, Hamburgo, 1864, pp. 195, 197-198, 200.

[V 1 a, 1]

Sobre Cabet. «Después de la revolución de febrero... se encontró en los archivos de la prefectura de Toulouse una carta de Gouhenant, delegado o presidente de la primera Avin-Garde, quien en el año 1843, durante el proceso de Toulouse, se ofreció al policía L. Philipps como confidente. Se sabía que en Francia el veneno del espionaje había penetrado en todos los poros de la vida familiar, pero que un confidente, el engendro más repug-

nante de la antigua sociedad, hubiera llegado a la cima de la vanguardia de los icarianos para llevarla a la ruina aun a riesgo de perecer en el intento, causó pánico. ¡Y es que ya se habían visto en París a espías de la policía en las barricadas, luchando contra el gobierno a cuyo sueldo estaban, e incluso muriendo! Sigmund Engländer, *Historia de las asociaciones obreras de Francia*, II, pp. 159-160. ■ Utópicos ■

[V 1 a, 2]

«Con la organización de las conspiraciones proletarias, se planteó la necesidad de dividir el trabajo; sus miembros se dividieron en dos grupos: conspiradores ocasionales, *conspireurs d'occasion*, esto es, trabajadores que sólo colaboraban en la conspiración junto a sus demás ocupaciones, acudiendo únicamente a las reuniones, y estando preparados para juntarse, a una orden del jefe, en la plaza designada; y conspiradores de profesión, que le dedicaban toda su actividad y vivían de ella... La situación vital de esta clase condiciona ya por anticipado todo su carácter. La conspiración proletaria sólo les ofrece, naturalmente, unos medios de subsistencia muy limitados e inseguros. Se ven por tanto continuamente forzados a echar mano de las cajas de la conspiración. Algunos de ellos entran directamente en conflictos con la sociedad burguesa en general, y comparecen tarde o temprano ante los tribunales del orden. Su existencia dependiente, que depende en particular más del azar que de su actividad, su vida sin normas, cuyas únicas estaciones fijas son las tabernas de los bodegueros —las casas de cita de los conjurados—, sus inevitables contactos con toda clase de gente ambigua, los colocan en aquel estrato vital que se llama en París *la bohème*. Estos bohemios aristócratas de origen proletario... son por tanto, o bien trabajadores que han renunciado a su trabajo, entregándose así a la disipación, o bien sujetos procedentes del infraproletariado, que trasladan todas las costumbres disipadas de esta clase a su nueva existencia... La vida entera de estos conjurados de profesión está marcada profundamente por la *Bohème*. Sargentos reclutadores de la conspiración, van de taberna en taberna tomando el pulso a los trabajadores, escogen a su gente, la enredan en la conspiración, haciendo pagar el inevitable gasto en vino, bien a la caja de la sociedad, bien al nuevo amigo. El tabernero es en general su auténtico posadero. La mayoría de las veces se hospeda en su local; aquí se encuentra con sus colegas, con la gente de su sección, entre los que ha de difundir su propaganda; aquí, al fin, tienen lugar las reuniones secretas de las secciones (grupos) y de los jefes de sección. El conspirador, sin embargo, como todos los proletarios parisinos, es de natural muy alegre, y se convierte pronto, en este ininterrumpido ambiente tabernario, en el más completo *Bambocheur*. El lóbrego conspirador que muestra en las sesiones secretas una rigidez moral espartana, se deshíela súbitamente, transformándose en el parroquiano de todos conocido, que tan bien sabe apreciar el vino y las mujeres. Este humor tabernario se acrecienta aún más por los continuos peligros a los que el conspirador está expuesto; en todo momento le pueden llamar a la barricada, y allí puede caer, a cada paso la policía le pone trampas que le pueden llevar a prisión o a galeras... Al mismo tiempo, la costumbre del peligro le vuelve indiferente en grado sumo a la vida y a la libertad. En la cárcel está como en su casa, como en el local del tabernero. Todos los días espera la orden de hacer estallar el asunto. La audacia desesperada que se manifiesta en toda insurrección parisina viene precisamente de la mano de estos viejos conspiradores de profesión, los *hommes de coups de main*. Son los que levantan y dirigen las primeras barricadas, los que organizan la resistencia y el saqueo de las armerías, los que dirigen el robo de armas y de munición en las casas, y los que en mitad de la revuelta llevan a cabo esos audaces ataques sorpresa que

tan a menudo hacen tambalear al partido que gobierna. En una palabra, son los oficiales de la insurrección. Se entiende que estos conspiradores no se limitan a organizar en general al proletariado revolucionario. Su tarea consiste en anticiparse a la dinámica revolucionaria, llevándola artificialmente a su crisis; una revolución improvisada, sin crear las condiciones de una revolución. La única condición de la revolución es para ellos la organización suficiente de su conspiración. Son los alquimistas de la revolución, y comparten la degeneración de ideas y el empecinamiento en nociones fijas de los antiguos alquimistas. Se echan en brazos de invenciones que habrían de producir el milagro revolucionario; bombas incendiarias, máquinas de destrucción con efectos mágicos, tumultos de supuestos efectos tanto más prodigiosos y sorprendentes cuanto menos base racional tienen. Ocupados con tales proyectos, carecen de otro objetivo que no sea la caída inmediata del gobierno existente, despreciando al máximo ilustrar a los trabajadores sobre sus intereses de clase, algo mucho más teórico. De ahí su enfado, nada proletario sino plebeyo, hacia los *habits noirs*, las gentes más o menos cultas que representan este aspecto del movimiento, de las que sin embargo nunca pueden independizarse por completo, puesto que son los representantes oficiales del partido. También los *habits noirs* les sirven de cuando en cuando como fuente de dinero. Asimismo está claro que los conspiradores, quieran o no, tienen que seguir el desarrollo revolucionario del partido. El rasgo principal de la vida de los conspiradores es su lucha con la policía, con la que tienen la misma relación que la de los ladrones y prostitutas. En otro pasaje del mismo ensayo, se dice con respecto a las siguientes palabras de Chenu sobre Lucien de la Hodde: «Venid, al prostituido político del tipo más vulgar, que acecha en la calle, en un día de lluvia, a que el primer policía que pase le dé la propina». «En una de mis caminatas, cuenta Chenu, observé cómo recorría De la Hodde el muelle Voltaire, de arriba abajo. La lluvia caía torrencialmente, y esta circunstancia me hizo pensar: ¿Acaso también este querido De la Hodde echaba mano del fondo común secreto?». «Buenas tardes, De la Hodde, ¿qué diablos haces a esta hora y con este tiempo horrible?». «Estoy esperando a un tenorio que me debe dinero, y, como pasa por aquí todas las tardes, o me paga o...» -y golpeó con fuerza su bastón sobre el pretil del muelle-. De la Hodde quiere irse... Chenu se aleja. Un cuarto de hora después, veo un coche con dos pequeños faros verdes... Se apea un hombre, De la Hodde va directamente hacia él; conversan un instante, y veo a De la Hodde hacer el gesto de quien guarda dinero en la bolsa...» Marx y Engels, *Besprechung von Chenu: Les conspirateurs* [Recensión de Chenu: Los conspiradores], París, 1850, y De la Hodde: *La naissance de la République* [El nacimiento de la República], París, 1850, traducción de la *Neue Rheinische Zeitung*, en (*Die Neue Zeit*), IV (1886), Stuttgart, pp. 555-556, 552, 551.

[V 2; V 2 a]

Los trabajadores de 1848 y la gran Revolución: «Aunque sufrieron bajo las circunstancias creadas por la Revolución, no la culpaban de su miseria; se imaginaron que la Revolución no había derivado en felicidad para las masas populares porque hubo intrigantes que falsearon el principio fundamental que la sustentaba. Pensaban que la gran Revolución había sido en sí misma buena, y la miseria humana sólo podría evitarse si la gente se decidía a un nuevo 1793. Por eso se apartaron con desconfianza de los socialistas, sintiéndose atraídos por los republicanos burgueses que, con el fin de crear una república, conspiraban con métodos revolucionarios. Las sociedades secretas en la época del gobierno de Luis Felipe reclutaron entre la clase trabajadora a muchos de sus más activos colaboradores». Paul

Lafargue, «Der Klassenkampf in Frankreich» [La lucha de clases en Francia], *Die Neue Zeit* XII, 2 (1894), p. 615.

[V 3, 1]

Marx sobre la «Liga de los comunistas»: «(*)En lo que... atañe a la doctrina secreta... de la Liga, recorrió todas las fases tanto del socialismo y del comunismo francés e inglés, como de sus variantes alemanas... La fórmula de la sociedad secreta procede de París... Durante mi primera estancia en París (desde fines de 1843 hasta principios de 1845) me cuidé de contactar personalmente con los dirigentes de la Liga, y también con la mayoría de las asociaciones secretas francesas de trabajadores, sin llegar a ingresar, con todo, en ninguna. La oficina central londinense... contactó con nosotros en Bruselas, y nos mandó... al relojero Josef Moll... para animarnos a entrar en la Liga. Moll rebatió nuestros reparos... con la promesa de que la oficina central quería convocar un congreso federal en Londres... Por eso ingresamos. Se celebró... el congreso, y, después de violentos debates que duraron varias semanas, se aceptó el Manifiesto del partido comunista que Engels y yo habíamos redactado». Cuando Marx escribió estas líneas, dijo que trataban sobre «historias medio olvidadas y desde hace mucho dadas por muertas»... En 1860 no había ningún lugar de Europa en el que hubiera resurgido el movimiento obrero derrotado por la contrarrevolución de los años cincuenta... Mal se entiende la historia del *Manifiesto comunista* cuando se fecha con su aparición la del movimiento obrero europeo. El *Manifiesto* fue más bien la conclusión de su primer período, que abarcó de la revolución de julio a la de febrero... Lo máximo a lo que pudieron llegar fue a la claridad teórica... Una Liga obrera secreta que supo acompañar a través de los años, participando intelectualmente, al socialismo anglo-francés y a la filosofía alemana de entonces, desplegó una energía de pensamiento que sólo puede producir el mayor de los respetos. «Un aniversario del comunismo», *Die Neue Zeit* XVI, 1 (1898), Stuttgart, pp. 354-355. La cita de Marx procede del panfleto contra Vogt.

[V 3, 2]

«Los programas prácticos de los conspiradores comunistas de entonces... se distinguen muy ventajosamente de los socialistas utópicos... por la profunda certeza de que la liberación de la clase trabajadora («el pueblo») es impensable sin la lucha contra las clases superiores («la aristocracia»). Desde luego que la lucha de un puñado de hombres que forjan una conspiración en nombre de los intereses del pueblo no se puede calificar en ningún caso de lucha de clases. Pero cuando la mayor parte de los conjurados procede de los trabajadores, la conspiración ofrece el germen de una lucha revolucionaria de la clase trabajadora. Y la concepción de la sociedad de las «Estaciones» sobre la «aristocracia» es testimonio de la estrecha relación genética de las ideas de los comunistas revolucionarios en la Francia de entonces con las ideas de los revolucionarios burgueses del siglo dieciocho y de la oposición liberal de la época de la Restauración... Igual que Augustin Thierry, los revolucionarios franceses parten de la idea de que la lucha contra la aristocracia es necesaria en interés de todo el resto de la sociedad. Pero señalan con razón que en el lugar de la aristocracia de nacimiento ha aparecido la aristocracia del dinero, y que por tanto la lucha... ha de dirigirse contra la burguesía.» Georg Plechanow, «Über die Anfänge der Lehre vom Klassenkampf» [Los comienzos de la doctrina de la lucha de clases] (De la introducción a una edición rusa del *Manifiesto comunista*), III, *Die Anschauungen des vormaligen Sozialismus vom Klassenkampf* [Las concepciones del socialismo premarxista acerca de la lucha de clases], *Die Neue Zeit* XXI, 1 (1903), Stuttgart, p. 297.

[V 3 a, 1]

1851(1) «Un decreto dictado el 8 de diciembre autorizó la deportación sin juicio... de toda persona que pertenezca o haya pertenecido a una sociedad secreta: se entendió con ello cualquier sociedad, aunque fuese una sociedad de seguros mutuos o una asociación literaria, no incluida incluso a plena luz del día, pero sin haber hecho una declaración al prefecto.» A. Malet y P. Grillet, *19^e siècle* [Siglo XIX], París, 1919, p. 264.

[V 3 a, 8]

«Tras el atentado de Orsini... el gobierno imperial hizo que se votara inmediatamente una ley llamada "de seguridad general" que le otorgaba el poder de detener y de deportar sin juicio a cualquier persona castigada anteriormente con ocasión de los días de junio de 1848, y de los acontecimientos de diciembre de 1851... En cada departamento, había tenido que, por orden, designar urgentemente un número determinado de víctimas.» A. Malet y P. Grillet, *Siglo XIX*, París, 1919, p. 273.

[V 3 a, 8]

«Los Independientes tuvieron su sociedad secreta, la *Charbonnerie*, organizada a comienzos de 1821 según el modelo de la *Charbonnerie* italiana. Los organizadores fueron un viajante de vinos, Dugied, que había residido en Nápoles, y un estudiante de medicina, Bazard... Cada afiliado abonaba un franco al mes, debía tener un fusil y cincuenta cartuchos, y juraba ejecutar ciegamente las órdenes de sus jefes. La *Charbonnerie* se reclutaba sobre todo entre los estudiantes y en el ejército: acabó contando con 2.000 ventos y 40.000 partidarios. Los *Charbonniers* querían derrocar a los Borbones "traídos por el extranjero" y "devolver a la nación el libre ejercicio que ella tiene de escoger el gobierno que le conviene". Organizaron nueve complotes en los seis primeros meses de 1822: todos fracasaron.» A. Malet y P. Grillet, *Siglo XIX*, París, 1919, p. 29. Los levantamientos de los carbonarios fueron revueltas militares. Quizá tuvieron cierta analogía con la de los decembristas.

[V 4, 1]

El 29 de abril de 1827 Villèle disuelve la Guardia Nacional porque se manifiesta contra él.

[V 4, 1]

Contra sesenta alumnos de la Escuela Politécnica a la cabeza de la insurrección de julio.

[V 4, 1]

El 25 de marzo de 1831 se reintroduce la Guardia Nacional. «Ella misma nombraba a sus oficiales, excepto los jefes de legión... La guardia nacional formaba... un verdadero ejército que contaba con alrededor de 24.000 hombres... este ejército era... una fuerza de policía... Además, se cuidaron de apartar de él a los obreros... Se llegó a ello imponiendo que la guardia nacional tuviera uniforme y que se equipara a su costa... Esta guardia burguesa por otra parte en cualquier circunstancia cumplió con su deber. Cuando sonaban los tambores con el toque de llamada, todos dejaban sus ocupaciones, los tenderos cerraban sus almacenes y, endosado al uniforme, iban a reunirse con el batallón en el lugar de formación.» A. Malet y P. Grillet, *Siglo XIX*, París, 1919, pp. 77 y 79.

[V 4, 1]

«La mayor parte de los republicanos habían pertenecido a la *Charbonnerie*; ellos multiplicaron contra Luis Felipe la creación de sociedades secretas. La más importante... fue la de los Derechos del hombre. Creada en París, donde llegó a contar en poco tiempo con casi 4.000 élites.

dos, calçada de la *Charbonnerie*, tuvo ramificaciones en la mayoría de las ciudades importantes. Ella fue la que organizó las grandes insurrecciones de París y de Lyon, en junio de 1832 y en abril de 1834. Los principales periódicos republicanos eran la *Tribune* y el *National*, dirigidos el primero por Armand Morast y el segundo por Armand Carrel.» A. Malet y P. Grillet, *Siglo XIX*, París, 1919, p. 81.

[V 4, 5]

Nota explicativa de los alumnos de la Escuela Politécnica entregada a la redacción del *Constitutionnel* el 19 de diciembre de 1830: «Si entre los agitadores, dijeron, se ha encontrado un hombre que llevase el uniforme de la Escuela, ese hombre es un mentiroso... "Y ellos hicieron que se acomodara en todas partes a los hombres que se presentaban en los suburbios vestidos con el hábito politécnico para intentar usurpar su influencia. El medio que tenían para reconocerlos, dice Bosquet, era preguntarles la diferencial del seno de x o del log de x ". Si respondían, eran antiguos alumnos, si no se les encarcelaba.» G. Pinet, *Histoire de l'École polytechnique* [Historia de la Escuela Politécnica], París, 1887, p. 187. Los disturbios se originaron con motivo del proceso judicial contra los ministros de Carlos X. Pinet (p. 187) añade: «Al sostener los intereses de la burguesía, los que tenían convicciones republicanas parecían temer que se les acusara de desertar de la causa del pueblo». En cualquier caso, la Escuela apoyó decididamente, en otra declaración pública, el sufragio igualitario y universal.

[V 4 a, 1]

«Aliados a sociedades ostensibles o secretamente organizadas, los alumnos van a recoger a diario la consigna... Son instruidos acerca de los movimientos que se preparan... La Escuela Politécnica acabó por crearse una cuarta potencia dentro del Estado... Es el momento en que el partido republicano, que cuenta entre sus filas con toda la artillería de la guardia nacional, con el estudiante, el proletario, el obrero, el condecorado de julio, ha recobrado... su actividad; en que las sociedades populares, la de los Amigos del pueblo, la de los Derechos del hombre, la *Gauche*, reclutan numerosos afiliados; en que la guardia nacional no basta para mantener la tranquilidad pública; en que los sansimonianos amenazan con quebrantar el orden social...; en que... el *National* y la *Tribune* mantienen contra el poder una lucha diaria.» G. Pinet, *Histoire de la Escuela Politécnica*, París, 1887, pp. 192-193.

[V 4 a, 2]

Durante la epidemia de cólera, se acusó al gobierno de haber envenenado los pozos. Así en el *faubourg St. Antoine*.

[V 4 a, 3]

«La juventud de las escuelas había adoptado la bota roja; y en las sociedades secretas se prometía a la próxima hacer que volviera a posar la navaja nacional.» Charles Louandre, *Les idées subversives de notre temps* [Las ideas subversivas de nuestro tiempo], París, 1872, p. 85.

[V 4 a, 4]

Las sociedades secretas de los demócratas eran chovinistas. Querían una propaganda internacional de la República mediante la guerra.

[V 5, 1]

«Respuesta dada más tarde por un acusado ante la Corte de los Pares: - ¿Quién era vuestro jefe? - Yo no lo conocía y yo no lo reconocía.» Victor Hugo, *Œuvres complètes* [Obras completas], Novela 8, París, 1818, p. 47 [*Les Misérables* [Las miserables]; hechos que se salen de la historia y que la historia ignora].

[V 5, 2]

«De vez en cuando venían hombres "con bonitos vestidos burgueses", "produciendo atascos" teniendo el aire "de mandar", daban palmadas a los más importantes y se iban. Nunca permanecían más de diez minutos.» Victor Hugo, *Obras completas*, Novela 8, París, 1818, pp. 41-43 [*Los miserables* hechos que se salen de la historia y que la historia ignora]. [V 5, 8]

La *Société des droits de l'homme* emplea en sus circulares el calendario de la gran Revolución. En el mes pluvioso del año 42 de la era republicana cuenta con 300 sedes en Francia, de ellas 163 en París, cada una con su propio nombre. Lo bueno de la propaganda de los burgueses entre el proletariado era «que en lugar de atraerlos, humillándolos, mediante servicios materiales, primas o cantidades de dinero, la manera en que los dirigentes burgueses bajaron para que se les unieran fue mediante atenciones y consideraciones, mediante bailes y fiestas en común». Charles Benoist, «l'homme de 1848» [*El hombre de 1848*], I (*Revue des deux mondes*, [1 julio 1913], pp. 148-149). [V 5, 8]

La Sociedad de propaganda: «Se le debió en parte la gran huelga de finales de 1833, que se extendió a los tipógrafos, mecánicos, canteros, condeñeros, cocheros de punto, arqueros, guanteros, aserradores, obreros empapeladores, boneteros, cerrajeros, y no afectó a menos de "8.000 sastres, 6.000 zapateros, 5.000 carpinteros, 4.000 joyeros, 3.000 panaderos"». Charles Benoist, «l'homme de 1848» [*El hombre de 1848*], I (*Revue des deux mondes*, [1 julio 1913], p. 151[]). [V 5, 8]

El comité invisible: nombre de una sociedad secreta de Lyon.

[V 5, 8]

Sólo después de 1832, pero sobre todo en 1834 y 1835, se consolidó la propaganda revolucionaria entre el proletariado.

[V 5, 8]

En la organización de las sociedades secretas, acentuada tras 1835, creció el elemento mistagógico. Los nombres de los días de la semana y de los meses se convirtieron en nombres clave de tropas de asalto y de comandos. Se introdujo una ceremonia de ingreso con influjos masones y resonancias de los tribunales secretos medievales. Según De la Hodde, entre las preguntas empleadas en la ceremonia figuraba ésta: ¿Hay que hacer una revolución política o una revolución social? (Ch. Benoist, «El hombre de 1848», I (*Revue des deux mondes*, [1 julio 1913], pp. 1959-1961). [V 5, 8]

«Se acabaron, en 1840, los Jacobinos, los Montañeses, las Sociedades secretas, las conspiraciones, las revistas, las tomas de armas y los golpes de Estado. Se va a preferir a los "comunistas". Los obreros participarán en el banquete de Belleville, donde el relojero Simard tomó la palabra. La gran huelga de 1840, que solamente en París puso en pie a 30.000 hombres, opuso a su federación... Henri Heine ha grabado con su estilete, en diez pasajes de su *Lutèce*... la potente captura por el comunismo del obrero de los suburbios parisinos. Él se concede el honor a través de sus cartas a la *Gazette d'Augsbourg*, de haber revelado el comunismo a los propios comunistas... Pero... hay comunistas y comunistas. Transcribo del *Almanach icarien* de 1843 esta advertencia... "Actualmente los Comunistas pueden dividirse en dos categorías principales: los simples Comunistas que quieren la abolición del Matrimonio y de la familia, y los Comunistas icarios... cuyo carácter distintivo es querer la familia y el Matrimonio, rechazar las sociedades

secretas, la violencia, la revuelta y el atentado.» Charles Benoist, «El hombre de 1848», II (*Revue des deux mondes*, [1 febrero 1914], pp. 638-641). [V 5 a, 1]

A mediados de los años treinta se desató una crisis en el seno de las tradiciones asociativas de oficiales y aprendices artesanos. Se tambalearon las jerarquías heredadas del tiempo de los gremios medievales, y muchas de las canciones gremiales se consideraron pasadas de moda; se intentó elevar el nivel moral e intelectual de las asociaciones. Agricol Perdiguier compuso una especie de cartillas básicas para oficiales artesanos con canciones y textos instructivos o edificantes. Permite descubrir que los usos agonizantes de los gremios constituyeron el caldo de cultivo de las sociedades secretas.

[V 5 a, 2]

Cenáculos después de 1839: La Cuchufleta de los hijos del diablo, los comunistas materialistas.

[V 5 a, 3]

Régimen de los comerciantes de vino: «La ley actual le concede la libertad, y, en efecto, el Imperio le había privado de ella. Napoleón III veía en las tabernas "lugares de afiliación para las sociedades secretas", y el Código anotado [Parlieta: Julien Goujon, *Code annoté des limonadiers* [Código anotado de los botelleros]] le acusa de haber querido "terrorizar" para "transformar en celadores oficiales, en agentes electorales a trescientos mil habitantes y a sus familias". [Trescientos mil cafetines, y cafetines políticos, esos que Balzac llama "parlamento del pueblo", extendían ya su red... bajo el régimen de julio y el gobierno de 1848]. Maurice Talmeyr, «Le marchand de vins» [*El comerciante de vinos*] (*Revue des deux mondes*, [15 agosto 1898], pp. 877-878). [V 5 a, 4]

Extractos de Agricol Perdiguier: *Le livre du compagnonnage* [*El libro del gremio*], París, 1840, ed. por el propio autor: «En 1830, los Aspirantes carpinteros y los Aspirantes cerrajeros se rebelaron en Burdeos contra sus Compañeros y formaron entre ellos el núcleo de una nueva Sociedad. Después, en Lyon, en Marsella, en Nantes, otros Aspirantes también se han rebelado y formado sociedades... Estas diversas Sociedades se han correspondido entre sí, y ha quedado construida la Sociedad de la Unión o de los Independientes... No hay en ellas ningún misterio, ninguna iniciación, ninguna distinción... Todos los miembros de la Sociedad son iguales» (pp. 179-180). Usos y costumbres: «Cuando un Compañero va a la casa donde la sociedad habita, come y tiene sus asambleas, dice: "Voy a casa de la madre". Nombres: «La Rosa de Carcassonne, el Decidido de Tournus, etc.» [pp. 180-181]. *Tôpaze*, idea de un encuentro entre aprendices que discute según las formas prescritas: «Ellos se preguntan de qué lado o de qué Deber. Si son del mismo, es una fiesta, beben de la misma botella... En el caso contrario, primero son las injurias, y después los golpes» (p. 187). Cintas de varios colores y llevadas de distintos modos son el signo distintivo de los diferentes oficios artesanales. Son habituales además los pendientes, de cuyos aros colgaban herraduras, martillos, escuadras, etc., que sólo podían llevar los que pertenecían al oficio correspondiente. «El cartabón y el compás son los atributos de todo el gremio, porque se piensa... que la palabra *compagnon* deriva de *compás*... Los cerrajeros y los panaderos a veces han pagado cara la gloria de llevar el compás; todos los *Compagnons du Devoir* de los otros estamentos han caído sobre ellos.» (p. 189.) «En las sociedades gremiales la palabra señor no se usa... Los franceses, los españoles, los italianos, los suizos,

cuando están reunidos, se denominan recíprocamente país español, país italiano, país suizo, etc. Por otra parte habitan bajo el mismo techo, caminan sobre el mismo globo, son y se denominan país; ¡ya que el mundo no es para ellos sino un gran país! (p. 41.) Los *compagnons* se llaman a sí mismos hijos de Salomón. - Perdiguer trabajaba en el taller fundado por Buchez (1840-1850). Cerró en 1850, al no poder hacer frente a una fianza de 18.000 francos. [IV 6, 1]

Las jornadas de julio provocaron el auge de las sociedades secretas debido al acercamiento entre la burguesía republicana y el proletariado. [IV 6, 1]

La sociedad del 10 de diciembre. «Con el pretexto de fundar una sociedad de beneficencia, Luis Napoleón, tras ser elegido presidente, dividió el infraproletariado de París en numerosas secciones secretas encabezadas por agentes bonapartistas.» Eduard Fuchs, *Die Karikatur der europäischen Völker* [La caricatura de los pueblos europeos], II, Múnich, (1921), p. 102. [IV 6, 1]

La taberna de la calle Belhomme. «Bajo Luis Felipe, se le tenía por un individuo unido a la patria. Su clientela en gran parte estaba compuesta por los conspiradores de la época, que tenían dos reuniones a la semana, los lunes y los jueves. Los jueves se presentaban los cardenales; los lunes se les recibía. A. Lepage, *les cafés politiques et littéraires de Paris* [Los cafés políticos y literarios de París], París, (1874), p. 99. [IV 6, 1]

De un informe secreto, citado por Pokrowski, del informador ruso Jakow Tolstói sobre su conversación con el director del Banco colonial inglés, Campbell, comisionado del príncipe Luis Napoleón: «El príncipe le ha revelado las dificultades de su situación, dado que tiene que luchar tanto contra el *National* (es decir, contra Cavaignac -M. P.)... como contra los republicanos rojos (Ledru-Rollin -M. P.), que disponen de enormes sumas de dinero (D)... Después... me preguntó si acaso el gobierno ruso no se sentiría inclinado a prestarle al príncipe esa suma -la saber, la que necesita para la campaña electoral, imposible de conseguir en Inglaterra... después de esto, tuve claro que el señor Campbell era una especie de emisario del príncipe Luis y, para desviar su atención y dar por terminada la conversación, hice como si todo eso fuera una broma. Le pregunté qué podía ofrecer a Rusia Luis Bonaparte como compensación por el millón que pedía. -"Toda clase de concesiones", contestó con vehemencia el señor Campbell. -"¿Así es que Rusia puede comprar la cabeza de la República? -le pregunté- y sólo por un millón de francos, que, repartidos en los cuatro años de mandato, representan 250.000 francos anuales? Admita usted que no es caro." -"Yo le garantizo a usted que por ese precio la tendrá a su completa disposición." -"¿Empleará él al menos toda su autoridad para limpiar Francia de emigrantes polacos y rusos?" -"Le digo a usted que aceptará comprometerse formalmente a ello, porque se encuentra en una de las situaciones más difíciles en que puede encontrarse un hombre!" M. N. Pokrowski, *Historische Aufsätze* [Escritos históricos], Viena, Berlín, (1928), p. 120 («Lamartine, Cavaignac und Nikolaus I» -Lamartine, Cavaignac y Nicolás I-). [IV 6, 1]

«La antigua sociedad artesana de los "Compagnons", cuyo origen se remonta al siglo XIV o incluso... al siglo XII... (algunos historiadores hacen proceder de ella el movimiento carbonario)... tuvo que interesarle especialmente a Balzac... Los *Compagnons*... databan su fun-

dación en los tiempos de la construcción del Templo de Salomón... En el prólogo a *Historia de los trece*, Balzac alude repetidamente a los *Compagnons*, sugiriendo que aún cuentan con seguidores entre el pueblo francés.» Ernst Robert Curtius, *Balzac*, Bonn, 1923, p. 34. [IV 7, 1]

«En Francia fue sobre todo la sociedad secreta conocida con el nombre de *La Congrégation* la que brindó al público material para todo tipo de historias macabras y excitantes. Los literatos de la Restauración, en especial, le atribuyeron las más oscuras intrigas. El conde de Artois, el futuro Carlos X, estaba próximo a ella... Con una *Historia de las sociedades secretas en el ejército*, Charles Nodier fascinaba por entonces a sus lectores. El mismo pertenecía a la "*Société des Philadelphes*", fundada en 1797... También era inofensiva la "*Société du Cheval rouge*", que fundaron Balzac, Gautier y otros más con la firme convicción de que sus miembros se procurarían mutuamente poder y gloria... ejerciendo su influencia en los salones... La sociedad de los "*Grands Financiers*" era una liga secreta de presidiarios, cuya organización constituye la base para... Vautrin.» Ernst Robert Curtius, *Balzac*, pp. 32-34. [IV 7, 2]

El *faubourg Saint-Antoine* y el *encenite du temple* deben su importancia para los artesanos a la circunstancia de que allí no rigieron las leyes que prohibían establecerse a los *compagnons* antes de que transcurrieran los años prescritos para el *compagnon(n)age*. El *tour de France* requería de 3 a 4 años. [IV 7, 3]

Junto a muchas otras indicaciones sobre los *compagnons*, Chaptal menciona los clanes enemigos: «Los útiles de trabajo eran constantemente sus armas de guerra.» Chaptal, *De l'industrie française* [De la industria francesa], II, París, 1819, p. 314. [IV 7, 4]

«Por aquellos años, excepto en el caso... de reuniones vespertinas más íntimas, a los artesanos alemanes en París les gustaba reunirse los domingos, con toda la familia, en un restaurante de las afueras. En enero de 1845, Adalbert von Bornstedt, antiguo oficial de la guardia que por entonces espiaba para el gobierno prusiano a los escritores y artesanos radicales en París, describió en una denuncia contra Marx y Heß una de estas reuniones en la overna de Vincennes. En ella se manifestó públicamente el deseo de matar al rey, el odio a los ricos y la abolición de los privilegios.» Gustav Mayer, *Friedrich Engels, I. Friedrich Engels in seiner Frühzeit* [Friedrich Engels en su primera época], Berlín, (1933), p. 252. [IV 7, 5]

«Adalbert von Bornstedt... era un espía... del gobierno prusiano. Engels y Marx se sirvieron de él, pero sabían bastante bien a qué atenerse al respecto.» Gustav Mayer, *Friedrich Engels, I. Friedrich Engels en su primera época* (segunda edición), Berlín, p. 386. [IV 7 a, 1]

Flora Tristán intentó liberar a los trabajadores de los límites del *compagnonnage*. [IV 7 a, 2]

Schlabrendorf da noticia del cómico popular Bobèche, que actuaba en el bulevar du Temple. «Su teatrillo es tan estrecho que no puede gesticular cuando su cuñado, que actúa con él, está también en escena. Se ve forzado entonces a meterse las manos en los bolsillos. Con razón no tardó en exclamar: ¡Necesito una plaza, necesito absolutamente

una plaza - ¿Pero sabes bien que hay que llenar la plaza? - ¿Llenar? Llenamos una parte y el resto lo llenan otros. - Pero ¿qué plaza quieres? - La plaza Vendôme. - ¡La plaza Vendôme! Te costará tenerla. - Nada más fácil. Denunciaré a la columna.» *Graf Gustav von Schlabrendorf in Paris über Ereignisse und Personen seiner Zeit* [El conde Gustav von Schlabrendorf en París sobre sucesos y personajes de su tiempo] (en Carl Gustav Jochmann, *Reliquien Aus seinen nachgelassenen Papieren Gesammelt von Heinrich Zschokke* [Reliquias. De su legado póstumo. Reunidas por Heinrich Zschokke], I, Hechingen, 1838, pp. 248-249).

[V 7 a, 8]

Los carbonarios consideraban a Cristo como la primera víctima de la aristocracia. [V 7 a, 8]

«En París, los confidentes de la policía se reconocen entre sí por una medalla con el llamado ojo de la Providencia.» Carl Gustav Jochmann, *Reliquien* [Reliquias], III, Hechingen, Heinrich Zschokke ed., 1838, p. 220.

[V 7 a, 8]

«Para que la obra de un Balzac... parezca auténticamente milica, bastará recordar que, en vida misma del autor, se habían constituido en Venecia y en Rusia círculos de hombres y de mujeres que se distribuían los papeles de los personajes de la *Comédie Humaine* [Comedia Humana] y que se aplicaban a vivir a semejanza de ellos.» Roger Caillois, «Paris, mythe moderne» [«París, mito moderno»] (*Nouvelle Revue Française* XXV, 284 (1 mayo 1937), p. 698).

[V 7 a, 8]

«En cuanto a Balzac, bastará con... acordarse de que el hombre cuya primera obra o casi fue una *Histoire impartiale des Jésuites* [Historia imparcial de los Jesuitas], que él consideraba como un homenaje «a la más bella sociedad que nunca haya sido formada», y que es al mismo tiempo el creador de Vautrin y el autor de la *Histoire de los trece*.» Roger Caillois, «Paris, mito moderno» (*Nouvelle Revue Française* XXV, 284 (1 mayo 1937), pp. 695-696). Los jesuitas, como también los asesinos, desempeñan un papel en el mundo imaginario de Balzac, y asimismo en el de Baudelaire.

[V 8, 8]

«Aunque hubieran descendido diez regimientos franceses a las Catacumbas, no hubieran podido echar mano a un solo carbonario, por cuanto los mil senderos de los kinebres subterráneos conducían a recovecos inaccesibles. Además, en cinco o seis partes las Catacumbas estaban admirablemente minadas y bastaba con una chispa... para hacer que saltara toda la villa izquierda.» A. Dumas, *Les Mohicans de Paris* [Los mohicanos de París], III, París, 1863, p. 11.

[V 8, 8]

Los conspiradores de 1830 tenían una mentalidad de un clasicismo estricto, y eran enemigos acérrimos del romanticismo. Blanqui permaneció fiel a este tipo durante toda su vida.

[V 8, 8]

Heine sobre una reunión de los Amigos del pueblo, en la que 1.500 personas escucharon un discurso de Blanqui: «La reunión tenía el olor de un viejo ejemplar, releído, gustado y usado del *Moniteur* de 1793» (cit. Geffroy, *L'enfermé* [El encerrado], I, (ed. 1926), p. 99).

[V 8, 8]

Sociedades secretas después de la revolución de julio: Orden y Progreso, Unión de los condenados políticos, Reclamantes de julio, Francos regenerados, Sociedad de los Amigos del pueblo, Sociedad de las Familias.

[V 8, 5]

Organigrama de la Sociedad de las Estaciones, sucesora de la Sociedad de las Familias: en la cúspide, cuatro estaciones, dirigidas por Primavera; la estación tiene tres meses, al frente de ellos, julio; el mes tiene cuatro semanas, a la cabeza, Domingo. - Los dirigentes no asisten a las asambleas (o no son reconocibles). Cfr. Geffroy, *El encerrado*, (ed. 1926), I, p. 79.

[V 8, 6]

Las secciones de los carbonarios se llamaban Ventos (el nombre de carbonarios se remonta a la conspiración de un comerciante de carbón en la época de las luchas entre gibelinos y gibelinos). Venta suprema, Ventos de distrito, Ventos de cantón. Entre los fundadores de la sección francesa estaba Bazard.

[V 8, 7]

J.-J. Weiss sobre el *Club des Halles*: «El club se mantenía en una pequeña sala del primer piso, encima de un café, club poco numeroso, grave y recogido. Piense en el aspecto de la Comedia Francesa en los días en que se representaba a Racine o a Corneille, compare el auditorio de aquellas días con la muchedumbre que llena un circo donde los acróbatas ejecutan saltos peligrosos: tendrá la impresión exacta que se experimentaba entrando en el club revolucionario de Blanqui, comparada con aquella que daban los dos clubs de moda del partido del orden, el del Folies-Bergère y el de la sala Valentino. Era como una capilla consagrada al culto ortodoxo de la conspiración clásica, donde las puertas estaban abiertas a todo el mundo, pero donde sólo se sentían ganas de regresar si se era adepto. Después del desagradable desfile de los oprimidos que se presentaban cada tarde en la tribuna, para denunciar invariablemente, éste la conspiración de los banqueros contra el pueblo, aquél a su jefe de oficina, aquel otro a un administrador de los ferrocarriles, el oficiante del lugar se levantaba y, so pretexto de resumir las quejas de su cliente, el pueblo, representado por la media docena de imbéciles pretenciosos y furiosos que se había acabado de oír, exponía la situación. El exterior era distinguido, el traje impecable, la fisonomía delicada, fina y tranquila, con un destello cruel y siniestro que a veces atravesaba los ojos delgados, pequeños, penetrantes, y, en su estado habitual, más acogedores que duros; el habla mesurada, familiar y precisa, la menos declamatoria que nunca se haya escuchado aparte de la de M. Thiers. En cuanto al fondo del discurso, casi todo era justo... ¿Dónde ha aprendido Corneille el arte de la guerra? exclamaba el gran Condé en la primera representación del *Sertorius*. Blanqui no había aprendido, supongo, el arte de la guerra más que Corneille. Pero, como pasaba en un grado eminente la facultad política, dio... incluso en materia militar, todas las advertencias que, escuchadas, hubieran podido preparar la salvación». Cfr. Gustave Geffroy, *El encerrado*, París, 1897, pp. 346-348.

[V 8 a]

Enero de 1870, tras el asesinato de Victor Noir: Blanqui deja que los blanquistas, presentados por Granger, desfilen ante él, sin que se descubra el suceso. «Parlé, amado, dijo adiós a sus hermanas, ocupó su puesto en los Campos Elíseos. Ahí fue donde Granger le había anunciado que ante él desfilaría el ejército del que él era el misterioso general. Conoció a los jefes, les vería aparecer, y detrás de cada uno de ellos, los hombres, agrupados regularmente, marcando el paso, como regimientos. Se hizo como había sido dicho. Blanqui pasó su revista, sin que nadie pudiera sospechar del extraño espectáculo. Apoyado sobre un árbol, en pie en la

multitud, entre las que miraban como él, el anciano atento vio surgir a sus amigos, regulares en el empuje del pueblo, silenciosos en los murmullos abultados en todo instante como diamantes. Gustave Geoffroy, *El encerrado*, París, 1897, pp. 276-277. [V 9 a, 4]

Sobre el influjo de Maquiavelo que experimenta Blanqui en Sainte-Pélagie: «Contro el Bismarck francés, tan lúcido, tan maravilloso por su inteligencia y su ironía, sale de vez en cuando este Blanqui italiano, de Florencia o de Venecia, que creía en los planes tenebrosos y en el triunfo posible de un golpe de Estado». Gustave Geoffroy, *El encerrado*, París, 1897, pp. 245-246. [V 9 a, 4]

Un modelo de conspirador típico de los años cuarenta: Daniel Borme, un oficial artesano medio loco, pero ante todo ambiguo; trabajaba por cuenta de Vidocq, que por su parte recibía órdenes tanto de Caussidière como de Luis Napoleón. Borme creó el regimiento de las Vesubianas; en 1848, junto con otras Vesubianas, consiguió audiencia de Mme. de Lamartine. Lamartine mismo se negó a tratar con las Vesubianas. Parece que se tenía previsto crear talleres para ellas. En un cartel fechado el 28 de febrero de 1848, Borme apela a las ciudadanas: «¡A las patriotas ciudadanas, hermanas mías en la República... Le he pedido al Gobierno Provisional que os aliste bajo el título de Vesubianas. El compromiso será de un año; para ser recibida, hay que tener de quince a treinta años y no estar casada. Presentarse desde el mediodía a las cuatro en la calle Sainte-Appoline, 14». Cit. Roger Devigne, «Des "Miliciennes" de 1937 aux "Vesuviennes" de 1848» [«De las "Milicianas" de 1937 a las "Vesubianas" de 1848»] (*Vendredi*, 21 de mayo de 1937). [V 9 a, 4]

Baudelaire en la recensión de *Los mártires ridículos* de Léon Cladel: «El hombre de espíritu malvado al pueblo, y el visionario crea la realidad. He conocido algunos infelices a quienes hubiese embriagado Ferragus XIII, y que proyectaban seriamente formar una coalición secreta para repartirse, como una horda se reparte un imperio conquistado, todas las funciones y los riquezas de la sociedad moderna». Baudelaire, *L'art romantique* [*El arte romántico*], París, p. 434. [V 9 a, 4]

Ch. Prolet en *Les hommes de la révolution de 1871* [*Los hombres de la revolución de 1871*] (París, 1898), p. 9, acerca de Raoul Rigault, blanquista, prefecto de policía bajo la Comuna: «Tenía en todas las cosas... incluso en su fanatismo, con una singular sangre fría, cierto aire de sofisticador siniestro e impenetrable» (cit. Georges Lanson, *Histoire de la Commune de 1871* [*Historia de la Comuna de 1871*], París, 1928, p. 45(1)). Y en la misma obra (p. 38) acerca de la especialidad de Rigault, el desenmascaramiento de los espías: «Bajo el Imperio había prosperado igualmente... manteniendo su carne al día, denunciando desde su llegada a los agentes comunistas. "Pues bien, ¿cómo va el patrón?" Y, riendo burlescamente, los nombraba. Blanqui vio en semejante peripécia el índice de una vocación utilizable. De su boca vino un día este elogio, de forma inesperada: "Sólo es un chiquillo, pero es un policía de primera categoría"». [V 9 a, 4]

Doctrina de los blanquistas durante la Comuna: «Promulgar, para la nación, decretos, era reaccionar contra la utopía del federalismo y... desde París, que seguía siendo capital, parece gobernar Francia». Georges Lanson, *Historia de la Comuna de 1871*, París, 1928, p. 120. [V 9 a, 4]

Los blanquistas honraban la memoria de Hébert. [V 9 a, 4]

«Muchas salas de redacción y los cafés de los bulevares, en particular el café de Suède, eran los centros... de los conspiradores. Desde ahí se extendía la red. Ella escondía en sus mallas toda la Comuna, menos terrible por los resultados obtenidos, porque los múltiples conspiraciones se aniquilaban, que por la atmósfera... de sospecha que emanaba de ella. En el Ayuntamiento se observaban incesantes fugas. No había deliberación, decisión secreta que no fuera inmediatamente conocida por Thiers». Georges Lanson, *Historia de la Comuna de 1871*, París, 1928, p. 120. [V 9 a, 5]

Marx resume una descripción detallada de la Sociedad del 10 de diciembre, que considera una organización del infraproletariado, con estas palabras: «en suma, toda esa masa completamente indeterminada, deslavazada, movida de un lado para otro, que los franceses llaman *la bohème*». Karl Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* [*El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*], Viena-Berlín, Rjazanov ed., 1927, p. 73. [V 10, 1]

Sobre Balzac: «Sainte-Beuve... cuenta una anécdota más extraña... que todas las demás. En cierto momento, a toda una sociedad reunida en Venecia, y de los más aristocráticos, se le ocurrió distribuir entre sus miembros diferentes papeles sacados de *la comedia humana*, y algunos de estos papeles, añade misteriosamente la crítica, fueron bordados... Esto sucedió hacia 1840». Anatole Cerfbert y Jules Christophe, *Répertoire de la comédie humaine de H. de Balzac* [*Repertorio de la comedia humana de H. de Balzac*], París, 1887. Introducción de Paul Bourget, p. V. [V 10, 2]

En 1828 aparece en Bruselas *La conjura de los iguales*, de Buonarroti. «Muy rápidamente su libro se convirtió en el breviario de los conspiradores». Título: *Conspiration pour la égalité* (60.000 ejemplares vendidos en unos pocos días. En 1837 asisten 15.000 personas al entierro de Buonarroti. El padre de Michelet estaba relacionado con Babeuf durante los primeros tiempos de éste, y Michelet con Buonarroti. Cfr. André Monglond, *Le préromantisme français* [*El prerromanticismo francés*], II. *Le maître des âmes sensibles* [*El señor de las almas sensibles*], Grenoble, 1930, pp. 154-155. [V 10, 3]

W

[FOURIER]

«¡Mares que sondeamos! ¡cielos que revelamos!
Cada uno de estos buscadores de Dios
Carga en su ala con un infinito,
Fulton el verde, Herschell el azul,
Magellan parte, Fourier alza el vuelo;
La multitud irónica y frívola
Ignora lo que ellos han soñado.»

Victor Hugo, *L'année terrible. Les précurseurs* [El año terrible. Los precursores] (Epigrafe del folleto de Pellarin, 104^e anniversaire natal de Fourier [104 aniversario del nacimiento de Fourier], París, 1876), cit. por A. Pinloche, *Fourier et le socialisme* [Fourier y el socialismo], París, 1933, suplemento.

«Las palabras de Jean Paul que acabo de citar en la cabecera de la biografía de Fourier: "De entre todas las fibras que vibran en el alma humana, él no seccionaba ninguna, sino que las aliaba todas" - estas palabras se aplican admirablemente a ese socialista y enteramente podrían aplicársele sólo a él. Sería imposible caracterizar mejor que con ellos la filosofía fourieriana.» Ch. Pellarin, *Notice bibliographique* [Noticia bibliográfica], 1839, p. 60, cit. por A. Pinloche, *Fourier y el socialismo*, París, 1933, pp. 17-18. [W 1, 1]

Fourier sobre su actividad comercial: «He perdido mis mejores años en los talleres de la mentira, oyendo en todas partes resonar en mis oídos ese siniestro augurio: "[Muy honrado muchacho! No vale en absoluto para el comercio". En efecto, he sido estafado, desvalijado en todo lo que he emprendido. Pero si no valgo en absoluto para practicar el comercio, valdría para desmentarlo». Charles Fourier, 1820, *Publication des manuscrits* [Publicación de los manuscritos], I, p. 17, cit. por A. Pinloche, *Fourier y el socialismo*, París, 1933, p. 15. [W 1, 2]

Fourier quería «que toda mujer tuviera en primer lugar un hombre del que pudiera tener dos hijos, en segundo lugar un procreador (*gentieur*) del que sólo le estaba permitido tener un hijo, en tercer lugar un amante (*favorit*) que hubiera vivido con ella y, finalmente, en cuarto lugar, meros poseedores (*possesseurs*), que no son nada ante la ley... Un hombre que escribe expresamente que una muchacha de dieciocho años, que aún no ha encontrado marido, está autorizada a practicar la prostitución —un hombre que exige dividir a todas las muchachas en dos clases: las *jouvenelles*, menores de 18 años, y las *emancipées* mayores de 18, teniendo estas últimas el derecho de tomar amantes y parir niños legítimos—, un hombre, que... afirma que las muchachas solteras que se entregan al placer por sus cualidades más elevadas que las mujeres casadas... que describe con todo detalle como un ejército entero, bajo la vigilancia de matronas, se ha de entregar a la prostitución, se comprende los fundamentos eternos de la humanidad». Sigmund Engländer, *Geschichte der französischen Arbeiter-Assoziationen* [Historia de las asociaciones obreras de Francia], I, Hamburgo, 1864, pp. 245 y 261-262. — En el mismo sentido: «¿Qué decir de un sistema en el que las muchachas públicas se denominan *bacantinas*, y en el que se afirma que son tan necesarias como las *vestalinas*, y que... practican la virtud de la fraternidad? Es un sistema en el que se describe de qué modo la gente joven e inocente debe perder su inocencia». Engländer, *loc. cit.*, pp. 245-246.

[W 1, 8]

«Hacia mil ochocientos tres o mil ochocientos cuatro, Fourier, que desempeñaba la profesión de empleado de comercio, de "sargento bolicario", según expresión suya, se encontró en París teniendo que esperar cuatro meses por una plaza que le habían prometido. Se preguntó en qué iba a emplear su tiempo, y resolvió ocuparse de la búsqueda de un medio para hacer a todos los hombres felices. No se propuso semejante trabajo con la esperanza de llegar a un resultado serio, sino como un simple pasatiempo espiritual.» Charles-M. Limousin, *Le fouriérisme* [El fourierismo], París, 1898, p. 3.

[W 1, 4]

«Fourier presenta tal riqueza de inventiva y de fantásticas descripciones, que Lermier los compara, no sin razón, con Swedenborg... También Fourier estaba como en su casa en cualquier cielo y en cualquier planeta. Llegó a calcular matemáticamente la transigración de las almas, demostrando que el alma humana tenía que adoptar 810 formas distintas hasta acabar el curso planetario y poder regresar a la Tierra, y que de estas existencias (720 años eran de felicidad, 45 favorables y 45 desfavorables o infelices). Describió también lo que sucedería con las almas después del fin de nuestro planeta, y profetizó que las almas escogidas irían hacia el Sol. Calculó, yendo más allá, que nuestras almas tendrían que habitar en todos los demás planetas y mundos después de haber pasado 80.000 años en nuestro planeta. Calculó también que este caso del género humano comenzaría una vez que hubiera gozado durante 70.000 años de la luz boreal. Demostró que no sería por la luz boreal, sino por la fuerza de atracción del trabajo... que el clima en el Senegal sería tan templado como ahora es el verano en Francia. Describió cómo los hombres, en cuanto el mar se hubiera transformado en limonada, llevarían los peces del gran océano al mar Caspio, al mar de Anil y al mar Negro, porque la luz boreal afecta menos a esos mares salados, y que de esta manera los peces se irían acostumbrando poco a poco a la limonada, hasta que al final se los pudiera devolver al océano. También dice Fourier que, en el octavo período, los hombres adquirirán la capacidad de vivir como peces en el agua y volar como pájaros en el cielo, y que entonces alcanzarán la altura de 7 pies y al menos una edad de

144 años. Cualquier hombre se podrá convertir en un anfibio, adquiriendo la capacidad de abrir o cerrar voluntariamente el orificio que conecta las dos partes del corazón, llevando la sangre directamente al corazón sin pasar por los pulmones... La naturaleza, afirma, se desarrollará hasta el punto de que vendrá un tiempo en el que las naranjas florecerán en Siberia, y los animales más peligrosos serán sustituidos por sus contrarios. Antileones y antiburones prestarán entonces sus servicios al hombre, y un mar en bonanza impulsará sus naves. De este modo, según Fourier, el león se empleará como el mejor caballo, y el tiburón será tan útil para la pesca como lo es ahora el perro para la caza. Nacerán nuevas estrellas, sustituyendo a la Luna, que ya ahora está a punto de descomponerse. Sigmund Engländer, *Historia de las asociaciones obreras de Francia*, I, Hamburgo, 1864, pp. 240-244.

[W 1, a]

«Fourier... quiso... fundar en sus últimos años de vida un falansterio para niños exclusivamente de 3 a 14 años, de los que quería albergar a 12.000, sin que a su anuncio siguiera la realización de su plan. En sus escritos dejó un cuadro detallado que explica con precisión cómo hay que educar a los niños en la idea de asociación. Desde el momento en que el niño pueda andar, hay que averiguar su gusto y sus pasiones para descubrir de este modo su vocación. A los niños que aman la vida callejera, hacen mucho ruido y no pueden mantenerse limpios, los agrupa Fourier en pequeñas bandas encargadas de realizar los trabajos más desagradables de la asociación. Hay niños, por otra parte, cuyo gusto por la elegancia y el lujo es innato; a éstos los reúne Fourier en un grupo dedicado a mantener el lujo en la falange... Los niños se convertirán... en grandes artistas del canto. Cada falange tendrá, como dice Fourier, entre 700 y 800 actores, músicos y bailarinas, y el más pobre cantón de los Alpes o de los Pirineos tendrá una ópera que será al menos tan buena como la gran Ópera de París, si es que no mucho mejor. Para producir este sentido general de armonía, Fourier hace cantar ya a los niños dúos y tríos en la sala de las nodrizas. Sigmund Engländer, *Historia de las asociaciones obreras de Francia*, I, Hamburgo, 1864, pp. 242-243.

[W 2, 1]

«Entre los discípulos de Fourier, uno de los más divertidos fue Alphonse Toussenel, que publicó, en 1847 y 1852, estas obras, populares durante un tiempo: *El espíritu de las bestias* y *El mundo de los pájaros*... Lo mismo que Fourier... sólo ve en la naturaleza seres animados: "los plantas, alima... tienen deberes inmensos que cumplir, en primer lugar, en cuanto ciudadanos de un torbellino, a continuación, en cuanto madres de familia". Describe voluptuosamente los amores de la Tierra y del Sol: "Al igual que el amante que se adorna con sus vestidos más bellos, y alisa sus cabellos, y perfuma su lenguaje para la visita de amor, así cada mañana la Tierra reviste sus más ricos atavíos para correr ante los rayos del astro amado. ¡Sea tres veces feliz la Tierra porque un concilio sideral no haya lanzado todavía el anatema contra la inmoralidad de los besos del Sol!" "Señores, los profesores de física oficial no se atreven a decir los dos sexos de la electricidad; ellos encuentran muy raro llamar a eso sus dos polos... Tales absurdos me encuentro... Si el fuego amoroso no abrazara a todos los seres, tanto a los metales como a los minerales, así como a los demás, ¿dónde estaría, pregunto, la razón de esas ardientes afinidades del potasio para con el oxígeno, del gas hidrógeno para con el agua?" (Toussenel.) *L'esprit des bêtes* [El espíritu de las bestias], (6.ª ed.), París, 1862, pp. 9, 2-3, 102-106, cit. por René de Planhol, *Les utopistes de l'amour* [Los utopistas del amor], París, 1921, pp. 219-220.

[W 2, 2]

«Nuestro planeta entra en declive material, por el retraso en la escala social de sus habitantes. Ésta es semejante a un árbol cuyas hojas se dejaron devorar durante algunos años por los insectos, el árbol languidecerá y perecerá.» Cit. en Fourier, *Théorie en abrégé ou négative* [Teoría en abstracción o negativa], p. 325. «Nuestro torbellino es joven, y una colonia de 102 personas está en camino para implantarse en nuestro universo, que se dispone a pasar de la 3.^a a la 4.^a potencia.» Cit. en Fourier, *Teoría de los cuatro movimientos*, 1808, pp. 75, 462, y *Théorie mixte ou spéculative et Synthèse routinière de l'association* [Teoría mixta o especulativa y Síntesis rutinaria de la asociación], pp. 260, 263, E. Silberling, *Dictionnaire de sociologie phalanstérienne* [Diccionario de sociología falansteriana], París, 1911, pp. 339, 338.

[W 2 a, 1]

El periódico *Le Communiste*, de Gay: «Típico suyo era defender la opinión de que el comunismo resultaba imposible de llevar a la práctica de no implicar una completa reorganización de las relaciones sexuales... «En la sociedad comunista... todas las personas de distinto sexo no sólo tendrán numerosas relaciones íntimas, sino que al primer encuentro comenzará ya a surgir entre ellas una verdadera simpatía.» Engländer, *Historia de las asociaciones obreras de Francia*, II, Hamburgo, 1864, pp. 93-94.

[W 2 a, 1]

Sobre Cabet: «No se trataba de que emigráramos a América para fundar, con grandes esfuerzos, una colonia en terreno salvaje... sino que Cabet decía: «¡Vayamos a Icaria!» [Metámonos dentro de esta novela, demos vida a Icaria, librémonos de todas las privaciones...]. Desde entonces, todas las noticias de su periódico se orientaron a Icaria, hasta el punto de que, p. ej., describió los daños que produjo en algunos trabajadores el estallido de una máquina de vapor en La Villette, concluyendo su relato con estas palabras: «¡Vayamos a Icaria!» Engländer, *loc. cit.*, II, pp. 120-121.

[W 2 a, 1]

Sobre Cabet: «La mayoría de los corresponsales hablan como si mediante su viaje a América hubieran escapado al destino común de los hombres.» [Referido a los corresponsales del *Populaire*] Engländer, *loc. cit.*, II, p. 128.

[W 2 a, 1]

«Cabet, que fue atacado por el partido radical y republicano al considerarle un soñador pasivo», tuvo que «marchar a St. Quentin... para defenderse de la acusación de actividades revolucionarias. La acusación llegó incluso a afirmar que aunque los icarianos, junto con Cabet, tuvieran que embarcarse, atracarían de nuevo en otro punto de la costa francesa para comenzar la revolución.» Engländer, *loc. cit.*, II, p. 142. ■ Sociedades secretas ■

[W 2 a, 1]

«Mercurio nos enseñó a leer. Nos transmitió el alfabeto, las declinaciones, finalmente toda la gramática de la lengua armónica unitaria, hablada en el sol y en los planetas armonizados.» Maurice Harmel, *Charles Fourier* [Portraits d'Hier [Retratos de ayer] II, 36], París, 1910, p. 184.

[W 2 a, 1]

«De entre todos los contemporáneos de Hegel, Ch. Fourier fue el único que captó tan claramente como él las relaciones burguesas.» G. Plechanow, «Zu Hegels sechzigstem Todestag.» [En el 60 aniversario de la muerte de Hegel], *Die Neue Zeit* X, 1 (1892), Stuttgart, p. 243.

[W 2 a, 1]

Fourier habla «de la hegemonía del principio de la «pasión industrial» (*fougue industrielle*), del entusiasmo general, que está regulado por las leyes... por lo *composito* o *coincidente*. En una mirada superficial, podría parecer que hoy en día hemos entrado en esta fase. La pasión industrial está representada por la furia especuladora y el ansia acumuladora de capital; la *passion coincidente* (impulso de síntesis), por la fusión de capitales, por su creciente concentración. Pero aunque los factores descubiertos por Fourier existan en estas relaciones, no están ordenados ni regulados de la manera que él soñó e intuyó.» Charles Bonnier, «Das Fourier'sche Prinzip der Anziehung» [El principio fourierista de la atracción], *Die Neue Zeit* X, 2 (1892), Stuttgart, p. 648.

[W 3, 1]

«De sus obras se deduce que Fourier pretendía llevar a la práctica su teoría a partir del año mismo de su publicación. En sus *Observaciones preliminares* (*Prolegómenos*) señala... el año 1822 como la fecha de los preparativos para establecer el ámbito experimental de la asociación armónica; en 1823 debería quedar efectivamente fundada y asegurada, mientras que en 1824 se seguiría su imitación general en todo el mundo civilizado.» Charles Bonnier, «El principio fourierista de la atracción», *Die Neue Zeit* X, 2 (1892), Stuttgart, p. 642.

[W 3, 2]

Influencia póstuma: «En la enorme novela de Zola titulada *El trabajo*, el gran utópico debería celebrar su resurrección... Leconte de Lisle, luego famoso líder de la escuela parnasiana, fue en su época de arrebatos juveniles un cantor del socialismo fourierista. Un colaborador de la *Revue Socialiste*... [cfr. número de noviembre de 1901] nos informa de que el poeta, invitado por la redacción de la *Democratie Pacifique*... colaboró en primer lugar con este periódico, pero luego sobre todo con el *Phalange*. H. Thurow, «Aus den Anfängen der sozialistischen Belletristik» [Los comienzos de la literatura socialista], *Die Neue Zeit* XXI, 2 (1903), Stuttgart, p. 221.

[W 3, 3]

«Los políticos y economistas, seguidos por los socialistas en el periodo anterior a 1848, estuvieron siempre en contra de las huelgas. Les explicaban a los trabajadores que un paro, incluso en el caso de que triunfara, no les reportaría ventaja alguna, y que el dinero debían gastarlo, antes que en propósitos huelguísticos, en fundar cooperativas de producción y consumo.» Proudhon «tuvo... la genial idea de exhortar a la huelga a los trabajadores, no para subir sus salarios, sino para bajarlos... De este modo el trabajador, como consumidor, gana el doble o el triple que como productor.» Lafargue, «Der Klassenkampf in Frankreich» [La lucha de clases en Francia], *Die Neue Zeit* XII, 2 (1894), pp. 644 y 616.

[W 3, 4]

«Fourier, Saint-Simon y los demás reformadores reclutaban a sus partidarios casi exclusivamente entre la clase de los artesanos... y entre la élite intelectual burguesa. Al margen de unas pocas excepciones, se agrupaban en torno a ellos personas instruidas que opinaban que la sociedad no había sabido valorar debidamente... sus méritos. Eran desclaudados que se transformaron en... audaces empresarios, en astutos hombres de negocios y especuladores... El señor Godin, p. ej.,... fundó en Guise (departamento de Aisne) un *famillatère* según principios fourieristas. En magníficos edificios que se sucedían en torno a un amplio patio cuadrangular cubierto de cristal, dio alojamiento a los numerosos trabajadores de su fábrica de recipientes de hojalata esmaltada; los trabajadores encontraban allí, además de un hogar, todo tipo de artículos de consumo... diversiones teatrales, con-

ciertos, escuelas para sus hijos, etc. En suma, el señor Godin cubría todas sus necesidades físicas y espirituales, con la intención, además... de obtener enormes beneficios. Adquirió fama de ser un benefactor de la humanidad, y murió multimillonario.» Paul Lafargue, «La lucha de clases en Francia», *Die Neue Zeit* XII, 2 (1894), Stuttgart, p. 617.

[W 3 a, 1]

Fourier sobre la acción bursátil: «En su *Tratado de la unidad universal*, Fourier enumera... las ventajas que ofrece para el capitalista esta forma de propiedad: "No corre el peligro de que le roben o de que el fuego o incluso los terremotos le inflijan daño alguno... Un menor de edad jamás se arriesga a quedar perjudicado a resultas de la administración de su patrimonio, dado que para él la administración es la misma que para todos los accionistas... un capitalista, aunque posea cien millones, puede vender su patrimonio en un instante", etc. Por otra parte, "el pobre, aunque posea un solo tálero, puede participar de alguna de las acciones populares, que están divididas en partes muy pequeñas... y puede así... hablar de nuestros palacios, de nuestros almacenes, de nuestros tesoros". Napoleón III y sus colaboradores en el golpe de Estado se hallaban muy interesados en estas ideas;... democratisaron la deuda del Estado, como dijo uno de ellos, al introducir el derecho de poder comprar deuda por 5 francos e incluso por 1. Creyeron que de esta manera interesarían a las masas por la solidez del crédito público, evitando las revoluciones políticas». Paul Lafargue, «Marx' historischer Materialismus» [El materialismo histórico de Marx], *Die Neue Zeit* XXXI, 1 (1904), Stuttgart, p. 831.

[W 3 a, 2]

«Fourier no es sólo un crítico; su naturaleza eternamente alegre lo convierte en un satírico, y ciertamente en uno de los más grandes satíricos de todos los tiempos.» Engels cit. por Rudolf Franz: (recensión de) E. Silberling, *Dictionnaire de sociologie phalanstérienne* [Diccionario de sociología falansteriana], París, 1911, *Die Neue Zeit* XXX, 1 (1912), Stuttgart, p. 333.

[W 3 a, 3]

La difusión del falansterio se produce por una «explosión». Fourier habla de una «explosión del falansterio».

[W 3 a, 4]

En Inglaterra, la influencia de Fourier se sumó a la de Swedenborg. [W 3 a, 5]

«Heine conocía muy bien el socialismo. Todavía alcanzó a ver personalmente a Fourier. En sus relaciones de los *Asuntos franceses* escribe en una ocasión (15 de junio de 1844): "Si, Pierre Leroux es pobre, como lo fueron Saint Simon y Fourier, y fue mediante la pobreza providencial de estos grandes socialistas que el mundo se enriqueció... También Fourier tuvo que recurrir a las limosnas de sus amigos, y cuántas veces le vi pasar rápidamente con su traje gris, desgastado, junto a las columnas del Palais Royal, los bolsillos tan cargados, que de uno se veía salir el cuello de una botella, de otro una barra de pan. Uno de mis amigos, que me lo mostró por primera vez, me hizo notar la menesterosidad de ese hombre, que tenía que recoger el mismo su bebida en la bodega y su pan en la panadería". Cit. en «Heine an Marx» [Heine a Marx], *Die Neue Zeit* XIV 1 (1896), Stuttgart, p. 16. (Pasaje original: *Sämtliche Werke* [Obras completas, V, Leipzig, Börsche ed., p. 34] [Kommunismus, Philosophie und Klerikalismus] [Comunismo, filosofía y clericalismo], I(1)).

[W 4, 1]

«En las glosas dedicadas a los recuerdos de Annenkov, escribió Marx: "... Fourier fue el primero en ridiculizar la idealización de la pequeña burguesía".» (Transmitido por P. Anski, «Zur Charakteristik von Marx» [Para una caracterización de Marx], *Russkaja Mysl* (agosto 1903), p. 63). N. Rjasanoff, «Marx und seine russischen Bekannten in den vierziger Jahren» [Marx y sus conocidos rusos de los años cuarenta], *Die Neue Zeit* XXXI, 1 (1913), Stuttgart, p. 764.

[W 4, 2]

«El señor Grün puede criticar muy fácilmente el tratamiento del amor en Fourier porque compara las relaciones amorosas de hoy con las fantasías en las que Fourier buscó expresar su idea del amor libre. Como auténtico filisteo alemán, el señor Grün toma estas fantasías en serio. Si quiso analizar este aspecto del sistema, no se ve por qué no acudió a las explicaciones de Fourier sobre la educación, que son con mucho lo mejor que a este tenor existe, y que contienen las más geniales observaciones... "Fourier es precisamente la más enojosa expresión del egoísmo civilizado", p. 208. Lo demuestra enseguida contándonos cómo, en la ordenación fourierista del mundo, el más pobre prueba todos los días 40 platos distintos, se toman diariamente 5 comidas, la gente alcanza una edad de 144 años, etc. La colosal visión de los hombres que Fourier contraponía con humor ingenuo a la discreta medianía de los hombres de la Restauración [incluida en el *Dampfboot*: los infinitamente pequeños, Béranger], da pie al señor Grün para extraer el aspecto más inocente, y hacer sobre él glosas de filisteo.» «Karl Marx über Karl Grün als Geschichtsschreiber des Sozialismus» [Karl Marx sobre Karl Grün como historiador del socialismo] (reimpresión de un artículo del número de agosto-septiembre de 1847 del *Westphälischen Dampfboot*, *Die Neue Zeit* XVIII, 1 (1900), Stuttgart, pp. 137-138.

[W 4, 3]

Al falansterio se le puede llamar una maquinaria humana. Esto no es ningún reproche, ni tampoco supone una acusación de mecanicismo, sino que indica lo enormemente complicado de su construcción. Es una máquina hecha de hombres.

[W 4, 4]

Punto de partida de Fourier: la reflexión sobre el comercio minorista. Cfr. al respecto lo siguiente: «Cuando se examina en París el número de agentes que viven a expensas del pequeño consumo, el número de este ejército formidable, exclusivamente ocupado en medir, en pesar, en empaquetar, en transportar género de la mano derecha a la mano izquierda, nos horrorizamos con razón... Habría que contar que, en nuestras ciudades industriales, una tienda está a cargo de tres o cuatro familias... "Sordidi etiam qui mercantur a mercatoribus quod statim vendant; nihil enim proficiunt nisi admodum mentiantur. Nec vero quicquam est turpius vanitate." (De officiis)... El actual presidente de la Cámara de Comercio volvía a solicitar formalmente, el último año, como remedio para la anarquía comercial, el restablecimiento de las corporaciones». Eugène Buret, *De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France* [De la miseria de las clases trabajadoras en Inglaterra y en Francia], II, París, 1840, pp. 216-218.

[W 4 a, 1]

«La falta de historia del proletariado moderno, el desarraigo de la primera generación de trabajadores fabriles respecto de toda tradición histórica profesional y de clase, y la diversidad de su origen, desde el pequeño artesano, el pequeño campesinado, hasta

los jornaleros y todo tipo de trabajadores domésticos, hizo que esta categoría humana económica fuera sensible a una concepción del mundo que debía improvisar es un nuevo Estado, una nueva economía y una nueva moral. La novedad de las propuestas correspondía lógicamente a la novedad de la situación en la que ellos, los nuevos, se encontraban.» Robert Michels, *Psychologie der antikapitalistischen Massenbewegungen* [Psicología de los movimientos de masas anticapitalistas], p. 313. [Grünwald der Sozialökonomie] [Bosquejo de economía social], IX, 1. Die gesellschaftliche Schichtung im Kapitalismus [La estratificación social en el capitalismo], Tübingen, 1926].

[W 4 a, 8]

«La vida de Grandville es bastante mediocre; tranquilo, alejado de cualquier exceso, al margen de los entusiasmos peligrosos... Su existencia juvenil es la de un hombre empleado en una tienda de hecho suya, donde se le colocan, no sin malicia, con rayos immaculados, las diferentes imágenes que corresponden a la necesidad de crítica que un "francés medio" puede desear en 1827.» Mac-Orlan, «Grandville le précurseur» [«Grandville, el precursor»] [Arts et métiers graphiques] [Artes y oficios gráficos] 44, 15 diciembre 1934, (p. 20).

[W 4 a, 8]

Fourier y Saint-Simon(.) «Fourier es más interesante y polifacético en el análisis económico y en la crítica del orden social establecido. Pero Saint-Simon se distingue ventajosamente de Fourier en sus ideas sobre el desarrollo económico futuro. Naturalmente, este desarrollo ha de marchar en la dirección de una economía mundial... y no en la de pequeñas economías particulares e independientes, como soñaba Fourier. Saint-Simon considera el orden capitalista... como una etapa... Fourier lo rechaza en nombre de la pequeña burguesía.» V. Volgin, *Über die historische Stellung St.-Simons* [Sobre el lugar histórico de Saint-Simon] (Archivo Marx-Engels, I, (Frankfurt, 1928), p. 118).

[W 4 a, 8]

«En unas declaraciones al escritor Camille Maclair... Zola afirmó inequívocamente que era partidario del colectivismo, encontrándolo estrecho de miras y utópico. Se consideraba más bien anarquista que socialista... El socialismo utópico... partía de sus propuestas de empresa individual para luego aproximarse a la idea de la asociación productiva e intentar avanzar hacia el comunismo de la comunidad. Eso fue antes de 1848... Pero Zola vuelve al método anterior al marzo revolucionario, toma... las ideas de Fourier, que están adaptadas según las relaciones embrionarias de la producción capitalista, e intenta acoplarlas a la forma moderna, crecida hasta lo gigantesco, de esta producción.» Franz Diedrich, «Zola als Utopist (über Le Transil)» [Zola como utópico (sobre El trabajo)], *Die Neue Zeit* 33, 1, Stuttgart, pp. 326-327, 329.

[W 5 a, 1]

Fourier desaprueba (*Nouveau monde industriel et sociétaire* [Nuevo mundo industrial y societario], 1829) el desprecio de la gastronomía. «Este izquierdismo es aún uno de las proezas de la moral que tiende a hacernos enemigos de nuestros sentidos, y amigos del comercio que solamente trabaja para provocar el abuso del placer sensual.» E. Poisson, *Fourier* [contiene una selección de textos], París, 1932, p. 131. Por tanto Fourier ve aquí, en el comercio inhumano, un complemento de la moral idealista. Contrapone a ambos su materialismo hedonista. Su actitud recuerda de lejos la de Georg Büchner. Las palabras citadas podría haberlas pronunciado quizá su Danton.

[W 5 a, 1]

«Una fanal no vende mil quintales de trigo en tal o cual calidad, vende mil quintales distinguidos en cinco, seis, siete matices de sabor, de los que da a probar en panaderías y que hace que se distinguen según los terrenos de recolección y los métodos de cultivo... Semblante mecanismo será lo contrario de nuestro mundo al revés, de nuestra civilización perfectible... Igualmente se ven, en nuestro mundo, los géneros de mala calidad, veinte veces más abundantes y más fáciles de colocar que los buenos... los cuales ni siquiera se saben distinguir de los malos; porque la moral había a los civilizados a comer indiferentemente lo bueno y lo malo. Esta brutalidad de gusto es el apoyo de todas las trapacerías mercantiles.» [Théorie des quatre mouvements] [Teoría de los cuatro movimientos], 1828.] E. Poisson, *Fourier*, París, 1932, pp. 134-135. — Ya los niños deben aprender a «tragarlo todo».

[W 5 a, 3]

«Al saber Fourier... que por encima del polo norte se produce a veces un desprendimiento eléctrico que ilumina las regiones inmersas en la noche durante seis meses al año, anunció que, cuando la tierra esté racionalmente cultivada, en todas sus partes la aurora boreal será permanente. ¿Es absurdo? El autor se esfuerza finalmente en ofrecer una explicación: la tierra transformada absorberá menos electricidad solar, y la no absorbida la rodeará como un cinturón de aurora boreal. Charles-M. Limousin, *El fourierismo*. Respuesta a un artículo de Edmond Villey titulado «Fourier et son œuvre» [«Fourier y su obra»], París, 1898, p. 6.

[W 5 a, 1]

«¿Qué habría de sorprendente en que Fourier hubiese estado... aliado a una logia martinista o que al menos hubiese sufrido la influencia de un medio en donde flotaban esas ideas?» Charles-M. Limousin, *El fourierismo*, París, 1898, p. 9.

[W 5 a, 2]

Es notable —Limousin lo señala— que el afán posesivo de Fourier no sea ninguna pasión. El citado autor define el concepto de *passion mécanisante* como aquella que regula el juego de las demás. Más tarde observa (p. 15X.) «Fourier no tuvo en absoluto razón para bromear acerca del deber». Es acertada su afirmación (p. 17) de que Fourier fue más un inventor que un sabio.

[W 5 a, 3]

«La ciencia oculta en Fourier toma una forma nueva, la de la industria.» Ferron, «Des idées et de l'école de Fourier» [«De las ideas y de la escuela de Fourier»] (*Revue des deux mondes* XIV), [1845, 3, p. 405].

[W 5 a, 4]

Sobre la imaginación mecánica de Fourier: el Cuadro del engranaje de los alojamientos de armonía proporciona 20 niveles distintos de alquileres, entre 50 y 1.000 francos, para viviendas en las calles-galería, y lo justifica entre otras cosas del siguiente modo: «Este engranaje de las seis series es una ley de la 12.^a pass. la progresión sencilla y constantemente creciente o decreciente tendría muy graves inconvenientes. En principio, sería tan falsa y viciosa como simple... En aplicación, sería viciosa, en lo que... las ocurriría a los cuerpos de alojamiento de alas... serían... consideradas de clase inferior. Hay que evitar esta distribución, que sería simple y que pondría trabas al engranaje de las diversas clases». De esta manera, en las mismas secciones de las calles-galería vivirán inquilinos de distinto nivel económico. «Difícil hablar de los establos... acerca de los que daré... amplios detalles en los capítulos especiales. Éste debe limitarse a tratar de los alojamientos, de los cuales tan sólo una porción, la calle-galería, o

sala de vínculo universal, prueba que los civilizados después de 3.000 años de estudios sobre la arquitectura no han sabido descubrir el vínculo de unidad.» E. Poisson, *Fourier* (Antología) [Antología], París, 1932, pp. 145-146. [W 5 a, 8]

Algo sobre la mística numérica de Fourier según Ferrari: «De las ideas y de la escuela de Fourier» [Revue des deux mondes XIV, París, 1845, [3]]: «Todo demuestra que el fourierismo se funda sobre la armonía pitagórica... Su ciencia... era la ciencia de las ciencias» (p. 397) «el número reproduce su ritmo en la elevación de los beneficios.» (p. 398.) Los habitantes del falansterio se componen de 2 x 810 hombres y mujeres. Pues «el número 810 le da una serie completa de acordes correspondientes a una multitud de consonancias cabalísticas» (p. 396) «la ciencia oculta en Fourier toma una forma nueva, no hay que olvidar que en la de la industria la forma no cuenta en esta poesía flotante de las mistagogías.» (p. 405.) «El número agrupa a todos los seres detrás de sus leyes simbólicas; desarrolla mediante series todos los grupos; la serie atribuye las armonías en el universo... Ahora bien, la serie... es perfecta en la naturaleza misma. Sólo el hombre es infeliz; por consiguiente, la civilización altera el número que debe gobernarlo. Que se le arranque de la civilización... Entonces el orden que domina el movimiento físico, el movimiento orgánico, el movimiento animal, estallará en... el movimiento pasional; la naturaleza misma organizará la asociación.» (Pp. 395-396.) [W 6 a, 1]

Presentimiento del rey burgués en Fourier: «Él habla de reyes entregados a la cerjería, a la carpintería, a la venta de pescado, a la fabricación de cera de lacar.» Ferrari, «De las ideas y de la escuela de Fourier» [Revue des deux mondes XIV, 1845, [3], p. 393]. [W 6 a, 2]

«Fourier pensó toda su vida sin preguntarse ni una sola vez de dónde le venían sus ideas. Se representó al hombre como una máquina pasional; su psicología comienza con los sentidos; acaba con el orden compuesto, y no supone... la intervención de la razón en la solución del problema de la felicidad.» Ferrari, «De las ideas y de la escuela de Fourier» [Revue des deux mondes XIV, 1845, [3], p. 404]. [W 6 a, 3]

Elementos utópicos: «El orden combinado presenta "el esplendor de las ciencias y de las artes, el espectáculo de la caballería andante, la gastronomía combinada en sentido político... la poesía galante para el levantamiento de los ejércitos» (Ferrari, p. 399). «El mundo se contempera, los males feroces o perjudiciales se transforman para el uso del hombre: los leones hacen el servicio de cunas para las cunas. Los auroras boreales recalientan los polos, la atmósfera se convierte en lúcido superficie como un espejo, el agua del mar se endulza, cuatro lunas aclaran la noche, las vestes, la tierra se renueva veintiocho veces hasta que la gran alma de nuestro planeta, exhausta y fatigada, pase a otro planeta con todas las almas humanas.» (Ferrari, p. 401.) [W 6 a, 4]

«Fourier sobresale en la observación de la animalidad, bien sea del bruto, bien sea del hombre; está dotado del genio de las cosas vulgares.» Ferrari, «De las ideas y de la escuela de Fourier» [Revue des deux mondes XIV, 1845, [3], p. 393]. [W 6 a, 5]

Una expresión fourierista: «Neón será más útil que Fénelon» (por Ferrari, p. 399). [W 6 a, 6]

En el siguiente esquema de las doce pasiones, el segundo grupo de cuatro representa las *passions groupantes*, el tercero de tres las *passions sériantes*: «en primer lugar los cinco uni-

tos, a continuación el amor, la amistad, el familismo, la ambición; en tercer lugar, las pasiones de la intriga, de la variabilidad, de la unión, en otros términos, la cabalística, la mariposa, la de orden compuesto; una decimatercera pasión, el unitarismo, las absorbe a todas.» Ferrari, «De las ideas y de la escuela de Fourier» [Revue des deux mondes XIV, 1845, [3], p. 394]. [W 6 a, 7]

De la última obra de Fourier, *La falsa industria*: «El célebre puff americano de los descubrimientos de Herschell sobre el mundo de la luna hizo que Fourier esperase la visión directa del falansterio en los planetas... cuando fue desmascarado el puff... He aquí la respuesta de Fourier: "El puff americano, dice, demuestra 1.º la anarquía de la prensa; 2.º la esterilidad de los cuentistas extramundanos; 3.º la ignorancia de las capas atmosféricas; 4.º la necesidad de un megatelescopio".» Ferrari, «De las ideas y de la escuela de Fourier» [Revue des deux mondes XIV, 1845, [3], p. 415]. [W 6 a, 8]

Elementos alegóricos en *La falsa industria*: «Venus crea sobre la tierra la madurez de los espinos, símbolo de la moral, y la frambuesa llena de versos, símbolo de la contramoral predicada en los teatros.» Ferrari, «De las ideas y de la escuela de Fourier» [Revue des deux mondes XIV, 1845, [3], p. 416]. [W 6 a, 9]

(*)Según Fourier, el falansterio debería ganar, desde el punto de vista de los espectadores, 50 millones en dos años.» Ferrari, «De las ideas y de la escuela de Fourier» [Revue des deux mondes XIV, 1845, [3], p. 412]. [W 6 a, 10]

«El falansterio era, para Fourier, una verdadera alucinación, lo veía en todas partes, en la civilización, en la naturaleza. Nunca faltaba a una parada militar; la maniobra le hacía presente el juego omnipotente del grupo o de la serie alterados por una obra de destrucción.» Ferrari, «De las ideas y de la escuela de Fourier» [Revue des deux mondes XIV, 1845, [3], p. 409]. [W 6 a, 11]

Fourier en relación con la propuesta de una colonia pedagógica en miniatura: «Fulton debió de construir o de proponer solamente una pequeña lancha preciosa que habría demostrado en pequeño el poder del vapor, y su barquita habría conducido desde París a Saint-Cloud, sin velas ni remeros, a media docena de niñas que, al regreso de Saint-Cloud, habrían propagado el prodigio y emocionado a todo el bello mundo parisino.» Ferrari, «De las ideas y de la escuela de Fourier» [Revue des deux mondes XIV, 1845, [3], p. 414]. [W 7, 1]

«Se quiere fortificar París, prodigar de ese modo cientos de millones en una obra de guerra, y el mago, con un millón, habría extirpado para siempre la causa de todas las revoluciones, de todas las guerras.» Ferrari, [Revue des deux mondes XIV, 1845, [3], p. 413]. [W 7, 2]

Michelet sobre Fourier: «Singular contraste de tal ostentación de materialismo y de una vida espiritualista, abstinentes, desinteresados.» J. Michelet, *Le Peuple* [El pueblo], París, 1846, p. 294. [W 7, 3]

En cuanto a la idea de Fourier de la difusión de los falansterios mediante explosiones, hay que citar dos ideas de mi *Política*: la de la revolución como

inervación de los órganos técnicos del colectivo (comparario con el niño que, al intentar coger la luna, aprende a asir) y la de «quebrar la teleología de la naturaleza».

[W 7, 4]

Fourier, *Obras* [Obras], tom(o) (III), p. 260: «Cuadro de las acusaciones capitales que se han de producir contra Dios, en la hipótesis de laguna de un código social divino».

[W 7, 5]

Reaparición de ideas fourieristas: «El rey Clodomiro, vuelto por la armonía a su vocación natural, no es ya ese merovingio feroz que hizo arrojar en un pozo a su cofrade Segimundo: "es un amigo de las flores y de los versos, un sectario activo de las rosas espumosas, de las ciruelas doradas, de las fresas piña, y de muchos otros vegetales... desposa a la vestal Antigona y la persigue como trovador a la falange de Hippocrène", Luis XVI, en lugar de ejercer piadosamente el oficio de rey para el que no había nacido, hace magníficas cenaduras». Charles Louandre, *Les idées subversives de notre temps* [Las ideas subversivas de nuestro tiempo], París, 1872, p. 59 [la cita no está localizada].

[W 7, 6]

Delvaux - *Les lions du jour* [Los leones del día], París, 1867, p. 5 - habla del «ingenioso orgullo» de Fourier.

[W 7, 7]

«Es fácil comprender que cualquier "interés" preponderante... una vez que ha aparecido en el escenario mundial, trasciende en la "idea" o en la "imaginación" sus límites ficticios para confundirse con el general interés humano. Esta ilusión constituye lo que Fourier denomina el tema de cada época histórica.» Marx y Engels, «Die heilige Familie» [La Sagrada Familia] (*Der historische Materialismus* [El materialismo histórico], I, (Leipzig, 1932), p. 379).

[W 7, 8]

Toussenel (*El espíritu de las bestias*, París, 1884, p. 111) menciona a Augustin-Louis Cauchy como un matemático con inclinaciones fourieristas.

[W 7 a, 1]

En un pasaje que se ocupa del malthusianismo, Toussenel afirma que la solución del problema reside en la rosa doble («grellena») de Rodas, cuyos estambres se han transformado en pétalos y que por consiguiente se vuelve estéril por exuberancia de vigor y de riqueza. Es decir... que tanto tiempo como la miseria irá creciendo, la fecundidad seguirá una marcha paralela, y que sólo existe un único medio de poner freno a esta locandad siempre creciente, a saber, rodear a todas las mujeres con las delicias del lujo. Fuera del lujo, fuera de la riqueza general, ¡no hay salvación!». A. Toussenel, *L'esprit des bêtes. Zoologie passionnel* [El espíritu de las bestias. Zoología pasional], París, 1884, p. 84.

[W 7 a, 3]

Sobre el feminismo de la escuela fourierista: «En Herschell y en Júpiter, los cursos de botánica son profesados por jóvenes vestales de dieciocho a veinte años... Cuando digo dieciocho a veinte años es para seguir conforme a las leyes de la Tierra, pues los años de Júpiter son mucho más largos que los nuestros, y la edad de la vestalida sólo comienza apenas alrededor de los cien». A. Toussenel, *El espíritu de las bestias*, París, 1884, p. 93.

[W 7 a, 4]

Una muestra ejemplar de la psicología fourierista en el capítulo de Toussenel sobre el jabalí. «Hay en la humanidad una multitud de cascos de botellas, de clo-

vos desparramados y de residuos de puntales que estarían completamente perdidos para la sociedad, si una mano cuidadosa e inteligente no se encargara de recopilar todos esos restos sin valor, y de reconstituir una masa susceptible de ser vuelta a trabajar y devuelta al consumo. Este importante servicio entra en las atribuciones del avaro... Aquí el carácter y la misión del avaro se elevan visiblemente: el roñoso se convierte en costurero... El cerdo es el gran costurero de la naturaleza; él no engorda a expensas de nadie.» A. Toussenel, *El espíritu de las bestias*, París, 1884, pp. 249-250.

[W 7 a, 4]

Marx señala que la imperfección de Fourier consiste en «haber concebido un tipo particular de trabajo -en cuanto trabajo nivelado, parcelado y por ello no libre- como el origen de la nocividad de la propiedad privada y de su existencia alienada respecto del hombre», en lugar de denunciar el trabajo en cuanto tal como esencia de la propiedad privada. Karl Marx, *El materialismo histórico*, I, Leipzig, Landshut y Mayer eds., (1932), p. 292 (*Nation(al) ökonomisch u. Philosophisch* [Economía nacional y filosófica]).

[W 7 a, 5]

Hay que investigar la pedagogía fourierista, exactamente igual que la pedagogía de Jean Paul, en el contexto del materialismo antropológico. Al hacerlo, hay que comparar el papel del materialismo antropológico en Francia con su papel en Alemania. Podría resultar que allí el interés se centrara en el colectivo humano, aquí en el individuo. También hay que tener en cuenta que el materialismo antropológico alcanzó en Alemania una forma más definida, porque su opuesto, el idealismo, también estaba aquí más definido. La historia del materialismo antropológico va en Alemania de Jean Paul a Keller (pasando por Georg Büchner y Gutzkow); en Francia cuajó en las utopías socialistas y en las fisiologías.

[W 8, 1]

Mme. de Cardoville, una gran dama del *Judío errante*, es fourierista.

[W 8, 2]

En el contexto de la pedagogía fourierista, quizá haya que investigar la dialéctica del ejemplo que, en cuanto ejemplo modélico en el sentido de los moralistas, carece pedagógicamente de valor -si es que no resulta aciago-, pero que como ejemplo gestual puede llegar a ser objeto de una imitación controlable y susceptible de aprendizaje gradual, poseyendo así la mayor importancia.

[W 8, 3]

«La Falange, diario de la ciencia social (1836-1843), que aparece tres veces por semana... sólo va a desaparecer para ceder el sitio a un periódico, *La Democracia pacífica* (1843-1851). Aquí la gran idea... es "la organización del trabajo" por la asociación.» Charles Benoist, «L'homme de 1848» [El hombre de 1848], II (*Revue des deux mondes*) (1 febrero 1914), p. 645.

[W 8, 4]

De la reseña de Nettement sobre Fourier: «Al crear el mundo actual, Dios se reservó el cambiar su cara mediante sucesivas creaciones. Estas creaciones son dieciocho. Toda creación se opera por la conjunción del fluido austral y del fluido boreal. Las creaciones que siguen a la primera sólo pueden realizarse en la armonía. Alfred Nettement, *Histoire de la littérature fran-*

caise sous le gouvernement de juillet [Historia de la literatura francesa bajo el gobierno de julio], I, París, 1859, p. 58.

[W 8, 9]

«Según él, las almas transmigran de cuerpo en cuerpo, e incluso de mundo en mundo. Cada planeta tiene un alma que irá a animar otro planeta superior, llevando consigo las almas de los hombres que lo habrán habitado. Así es como antes del final de nuestro planeta, que debe durar ochenta y un mil años, las almas humanas habrán tenido mil seiscientos veinte existencias, y habrán de ese modo vivido cincuenta y cuatro mil años en otro planeta, veintisiete mil en éste... La Tierra ha sido alcanzada, en el trabajo de su primera infancia, por una fiebre pútrida que comunicó a la luna que ha muerto por ella. Pero la Tierra, organizada en armonía, transmitirá a la luna.» *Nettement*, (Historia de la literatura francesa bajo el gobierno de julio), pp. 57, 59.

[W 8, 10]

El fourierista sobre la aeronáutica: «El aerostato ligero... es el carro de fuego que... respeta en todas partes la obra de Dios, desde el momento en que se dispensa de llenar los valles y de atravesar las montañas, a la manera de la locomotora homicida, que el especulador ha deshonrado.» A. Toussenet, *Le monde des oiseaux* [El mundo de los pájaros], I, París, 1853, p. 6.

[W 8, 11]

«Es imposible... que las cebras, los quaggas, los daws, los hemionos y los caballos enanos, que saben que están destinados a ser los porteadores de la futura caballería infantil, simpatizen con la política de nuestros hombres de Estado, que consideran utopías las instituciones ecuestres en que ellos deben encontrar una posición honrosa... El león no pide nada mejor... que dejarse limar las uñas, con tal que sea una bonita muchacha quien sostenga las tijeras.» A. Toussenet, *Le monde des oiseaux. Ornithologie passionnelle* [El mundo de los pájaros. Ornithología pasional], I, París, 1853, pp. 19-20. El autor vislumbra en la mujer a la mediadora entre el ser humano y el animal.

[W 8, 12]

Memorable carta de Victor Cousin a Jean Journet, con motivo de los escritos que este último le ha enviado. Es del 23 de octubre de 1843 y concluye así: «Cuando sufra, no piense en una regeneración social, sino en Dios... que no ha hecho al hombre solamente para la felicidad, sino para un fin de otro modo totalmente sublime». El prologuista añade: «Hubiéramos dejado en el olvido esta anécdota, si la pobre carta... verdadera obra maestra de la ignorancia supina, no resumiera... la ciencia política... de una camarilla que, desde hace veintidós años, dirige... los destinos del país». Jean Journet, *Poésies et chants harmoniens* [Poesía y cantos armoniosos], París, 1857, pp. XXVI-XXVII (prefacio del editor).

[W 8, 13]

«La historia de los... humanidades de los planetas Júpiter y Saturno nos enseña que la Civilización... pasa en Garantismo... por la igualdad política entre el hombre y la mujer, y el Garantismo en Armonía por el reconocimiento de la superioridad de la mujer.» A. Toussenet, *El mundo de los pájaros*, I, París, 1853, p. 131.

[W 8, 14]

En 1849 Emy, en el *Rire*, parodió eróticamente con sus dibujos a los rabinos de Fourier. Para aclarar las extravagancias de Fourier hay que recurrir a Micky Maus, en el que se ha completado, siempre en el sentido de sus

ideas, la movilización moral de la naturaleza. En él, el humor pone a prueba a la política. Confirma cuánta razón tenía Marx al ver en Fourier, ante todo, a un gran humorista. Se quiebra la teleología de la naturaleza siguiendo el plan del humor.

[W 8, 15]

Estrecha relación del antisemitismo con el fourierismo. En 1845 apareció *los reyes judíos*, de Toussenet. Por lo demás, Toussenet es partidario de una realeza democrática.

[W 8, 16]

«La línea... general que afecta al grupo familiar es la parábola, y encontramos la demostración de este dato en los maestros y sobre toda en Rafael... de esta ordenación... cercana al tipo parabólico, alcanza el resultado en la obra de Rafael de un canto a la familia... completo y... divino... el sabio, que ha determinado las analogías de las cuatro secciones cónicas, ha reconocido la correspondencia de la parábola y del familismo. Ahora bien, he aquí que esta proposición se halla confirmada por el príncipe de los artistas, por Rafael.» D. Laverdant, *De la misión de l'art et du rôle des artistes* [De la misión del arte y del papel de los artistas], Salón de 1845, París, 1845, p. 64.

[W 9, 1]

Delvaux (*Les dessous de Paris* [Los bajos fondos de París], París, 1860), p. 27) sostiene que hay conexiones entre Fourier y Rétif de la Bretonne.

[W 9, 2]

Sumamente característico de la relación de los fourieristas con los sansimonianos es la polémica de Considérant contra los ferrocarriles. Esta polémica se apoya en gran parte en Hoëné Wronski, *Sobre la barbarie de los ferrocarriles y sobre la reforma científica de la locomoción*. La primera objeción de Wronski se dirige contra la red ferroviaria; Considérant replica: «El procedimiento conocido con el nombre de ferrocarril, es decir, la construcción de inmensas vías lisas, armadas con raíles metálicos, que exigen gastos y trabajos enormes, procedimiento "no solamente opuesto a los verdaderos progresos de la civilización, sino que contrasta con largueza con esos progresos, y que representa en verdad algo risible en la bárbara reproducción actual de las macizas e inertes calzadas de los romanos" (*Pétition aux Chambres* [Petición a las Cámaras], p. 11)». Considérant contraponen el medio bárbaro como simplista al medio científico como compuesto (pp. 40-41). Se dice expresamente en otro pasaje: «Ahora bien, ese simplismo ha conducido, tal como debía ser, a un resultado completamente bárbaro, el allanamiento cada vez más forzado de la vía» (p. 44). En el mismo sentido: «La horizontalidad es una condición conveniente cuando se trata de comunicaciones por agua. El sistema de la locomoción terrestre, por el contrario, exige alturas variables» (p. 53). Una segunda objeción de Wronski, que guarda relación con esto, se dirige contra el movimiento sobre ruedas, al que llama «un procedimiento bien conocido y muy vulgar... tal como se practica desde el origen de los carros». También aquí ignora el carácter propiamente científico y complejo. Victor Considérant, *Dérailson et dangers de l'engouement pour les chemins en fer* [Sinrazón y peligros del entusiasmo por los ferrocarriles], París, 1838. La mayor parte del texto se publicó antes en el *Phalange*.

[W 9, 3]

Considérant exige que el trabajo de los ingenieros no se centre en la mejora de la vía sino en la del vehículo. Wronski, a quien se refiere, parece pensar ante todo en una mejora de la rueda o en su sustitución por otra cosa. Dice Considérant: «No es claro... que el descubrimiento de una máquina que facilitara la locomoción por encima de las rutas ordinarias y aumentara... la rapidez actual de los transportes sobre esas rutas no derrocará completamente a todas esas empresas de Ferrocarril... ¡Así, un descubrimiento no solamente posible, sino incluso probable, puede aniquilar de un golpe, por siempre, los inmensos capitales que proponemos enterrar en los ferrocarriles!». Victor Considérant, *Sinrazón y peligros del entusiasmo por los ferrocarriles*, París, 1838, p. 63.

[W 9 a, 1]

«El procedimiento del Ferrocarril... pondría a la Humanidad... en la necesidad de combatir sobre toda la Tierra la obra de la Naturaleza, de llenar los valles, de abrir y atravesar las montañas... de luchar finalmente, como sistema general, contra las condiciones naturales del suelo de su planeta... y reemplazarlas universalmente por las condiciones opuestas.» Victor Considérant, *Sinrazón y peligros del entusiasmo por los ferrocarriles*, París, 1838, pp. 52-53.

[W 9 a, 1]

Charles Gide sobre el genio adivinatorio de Fourier: «Cuando escribe: "tal nave saldrá de Londres arriba hoy a China; el planeta Mercurio, enterado de las llegadas y de los movimientos de los astrónomos de Asia, transmitirá la lista a los astrónomos de Londres", basta transponer esta profecía al estilo actual y leer: "cuando un buque arribará en China, la T. S. F. transmitirá la noticia a la Torre Eiffel o a Londres"; se encontrará, pienso, que esto es una anticipación extraordinaria. Eso es lo que he querido decir: el planeta Mercurio está ahí para figurar una fuerza, ignorada aún, que permitirá transmitir los mensajes, y que él ha presentido». Charles Gide, *Fourier precursor de la cooperación* [Fourier, precursor de la cooperación], París, (1924), pp. 10-11.

[W 9 a, 1]

Charles Gide sobre las absurdas especulaciones astrofísicas de Fourier, «tales como aquellas sobre el papel de los tres pequeños planetas, Pallas, Juno, Ceres, que han engendrado tres especies de grosellas, y de Febo (la luna), que debía engendrar una cuarta aún más sabrosa -si por desdicha "ella no hubiera fallecido!"-». Charles Gide, *Fourier, precursor de la cooperación*, París, p. 10.

[W 9 a, 1]

«Cuando habla... de un ejército celeste que el Consejo sideral ha resuelto enviar para socorrer a la Humanidad, ejército que está en camino desde hace 1.700 años, y al que le quedan solamente 300 años para arribar a los confines del sistema solar... eso da un poco el escalofrío del Apocalipsis. En otras ocasiones esta locura se muestra amable, rayando casi en la sabiduría, abundante en observaciones finas e ingeniosas, un poco como la de Don Quijote declamando sus arengas acerca de la edad de oro a los celeros maravillados.» Charles Gide, *Fourier, precursor de la cooperación*, París, p. 11.

[W 10, 1]

(*)Es posible decir, y él mismo lo dice, que su observatorio o su laboratorio, como se quiera, es la cocina. De ahí es de donde parte para irradiar en todos los dominios de la vida social.» Charles Gide, *Fourier, precursor de la cooperación*, París, p. 20.

[W 10, 3]

Sobre la teoría de la atracción: «Bernardin de St.-Pierre rechazó... la fuerza gravitatoria porque significaba una ingerencia en el libre imperio de la providencia; y el astrónomo Laplace atacó... no menos... sus generalizaciones fantasiosas. Pero eso no impidió que se imitaran... las doctrinas de un Azais y de sus almas gemelas. Henri de Saint-Simon se dedicó durante años a elaborar un sistema de "gravitación universal", confesando al mundo en 1810: "Creo en Dios. Creo que Dios ha creado el universo. Creo que Dios ha sometido el universo a la ley de la gravedad". También Fourier construyó... su... sistema sobre la "fuerza de atracción universal", de la que la simpatía entre los hombres era únicamente un caso particular». Ernst Robert Curtius, *Balzac*, Bonn, 1923, p. 45 (Azais, 1766-1845, *Des compensations dans les destins humains* [De las compensaciones en los destinos humanos]).

[W 10, 3]

Relación del Manifiesto comunista con el borrador de Engels: «El Manifiesto, que por lo demás tomó del borrador de Engels estos temas, dejó al margen la organización del trabajo -una concesión a Louis Blanc- y el establecimiento de grandes palacios comunales sobre suelo nacional, que debían contribuir a allanar el contraste entre la ciudad y el campo, una concesión a la *Démocratie Pacifique* fourierista». Gustav Mayer, *Friedrich Engels*, I: *Friedrich Engels in seiner Frühzeit* [Friedrich Engels en su primera época], Berlín, (1933), p. 288.

[W 10, 4]

Engels sobre Fourier: «La crítica de Fourier a la civilización sólo aparece en toda su genialidad a través de Morgan», le reconoció a Kautsky mientras trabajaba en *El origen de la familia*. Pero en este libro escribió: «Los intereses más bajos... son los que consagran el nuevo dominio civilizado, el dominio de clase; son los medios más despreciables... los que derriban la antigua sociedad pagana sin clases». Cit. en Gustav Mayer, *Friedrich Engels*, II: *Engels und der Aufstieg der Arbeiterbewegung in Europa* [Engels y el despertar del movimiento obrero en Europa], Berlín, (1933), p. 439.

[W 10 a, 1]

Marx sobre Proudhon, en carta a Kugelmann el 9 de octubre de 1866: «Su remedo de crítica y su aparente oposición a los utópicos (él mismo es sólo un típico utópico burgués, mientras que en las utopías de un Fourier, de un Owen, etc., se presiente y expresa fantásticamente un mundo nuevo) atrajo y engañó en primer lugar a la "brillante juventud", a los estudiantes, después a los trabajadores, especialmente a los parisinos, que, como trabajadores de lujo, pertenecían sin saberlo a la vieja escoria». Karl Marx-Friedrich Engels, *Ausgewählte Briefe* [Cartas escogidas], Moscú-Leningrado, Adoratskij ed., 1934, (p. 174).

[W 10 a, 2]

«Estos berlineses superfisios se sacarán aún una *Démocratie pacifique* de la nada cuando toda Alemania haya abolido la propiedad... Ten cuidado, primero vendrá un nuevo mesías de la Uckermark, que remozará a Fourier según Hegel, construyendo el falansterio a partir de categorías eternas y presentándolo como ley eterna a la idea que viene a sí, la de que el capital, el talento y el trabajo participan del beneficio según cuotas determinadas. Eso será el Nuevo Testamento del hegeleísmo; el viejo Hegel será el Antiguo Testamento, el "Estado", la ley; se convertirá en "maestro de disciplina para el cristianismo", y el falansterio, donde las letrinas estarán situadas siguiendo la necesidad lógica, será el "nuevo cielo" y la "nueva tierra", la nueva Jerusalén, que desciende del cielo adornada como una novia.»

Engels a Marx Barmen, 19 de noviembre de 1844 (Karl Marx-Friedrich Engels, *Briefwechsel* [Correspondencia], I, 1844-1853, Moscú-Leningrado, Marx-Engels-Lenin-Institut ed., 1933, p. 11). [W 10 a, 3]

Sólo en la mitad veraniega del siglo diecinueve, sólo bajo su sol, puede pensarse realizada la fantasía de Fourier. [W 10 a, 4]

«Dar a los niños la figura de oído de los rinocerontes y de los cosacos.» Charles Fourier, *Le nouveau monde industriel et sociétaire ou invention du procédé d'industrie attrayante et naturelle distribuée en séries passionnées* [El nuevo mundo industrial y sociotario o invención del procedimiento industrial atractivo y natural distribuido en series apasionadas], París, 1829, p. 207. [W 10 a, 5]

Es fácil entender la importancia de lo culinario en Fourier; la felicidad conoce recetas, como cualquier pudín. Se logra sobre la base de una exacta dosificación de varios ingredientes. Es un efecto. El paisaje, por ejemplo, no cuenta para Fourier; no soporta su aspecto romántico; le irritan las pobres cabañas de los labradores. Pero cuando la agricultura compuesta enraíza en el paisaje, cuando lo recorran las pequeñas hordas y bandos, cuando evolucionen por él los tronantes desfiles militares del ejército industrial, se habrá alcanzado esa dosificación de la que resulta la felicidad. [W 11, 1]

La afinidad entre Fourier y Sade reside en el momento constructivo propio del sadismo. Fourier enlaza de un modo inigualable el juego de colores de la fantasía con el juego numérico de su idiosincrasia. Se debe tener presente que las armonías de Fourier no se basan en ninguna mística numérica tradicional, como la pitagórica o la de Kepler. Fourier creó la suya propia en su integridad. Esta mística confiere a la armonía algo de inaproximable y preservado: rodea por decirlo así a los armonianos con un alambre de espino. La felicidad del falansterio es una felicidad dentada. Por otra parte, se pueden reconocer rasgos fourieristas en Sade. Precisamente, las experiencias del sádico descritas en *Los ciento veinte días de Sodoma* son en su crueldad el extremo opuesto en contacto con el elemento idílico extremo de Fourier. Los extremos se tocan. En sus experimentos, el sádico podría encontrarse con un socio que anhela precisamente aquellas humillaciones y dolores que le inflige su torturador. De un golpe, se encontraría en medio de una de las que persigue la utopía de Fourier. [W 11, 2]

El simplismo aparece en Fourier como signo distintivo de «civilización». [W 11, 3]

Según Fourier, las gentes de los alrededores de París, Blois y Tours resultan particularmente idóneas para llevar a sus hijos al falansterio-piloto. En esos lugares, el pueblo bajo es especialmente educado (cfr. *Nuevo mundo*, p. 209). [W 11 a, 1]

El sistema de Fourier se basa, como él mismo explica, en dos descubrimientos: el de la atracción y el de los cuatro movimientos. Estos son el movimiento material, orgánico, animal y social. [W 11 a, 2]

Fourier habla de una transmisión traslúcida que hará posible recibir en Londres noticias procedentes de la India en un plazo de cuatro horas (cfr. Fourier, *La fausse industrie* [La falsa industria], II, París, 1836, p. 711). [W 11 a, 3]

«El Movimiento social es el tipo de otros tres; los Movimientos animal, orgánico y material están coordinados con el social, que es el primero en orden, es decir, que las propiedades de un animal, de un vegetal, de un mineral, e incluso de un torbellino de astros, representan algún efecto de las pasiones humanas en el orden social, y TODO, desde los átomos hasta las estrellas, forma el cuadro de las propiedades de las pasiones humanas.» Charles Fourier, *Théorie des quatre mouvements* [Teoría de los cuatro movimientos], París, 1841, p. 47. [W 11 a, 4]

Contemplar un mapamundi era una de las ocupaciones favoritas de Fourier. [W 11 a, 5]

Cronología mesiánica. 1822: preparación del cantón de prueba; 1823: su establecimiento y consolidación; 1824: su imitación por parte de todos los civilizados; 1825: ingreso de los bárbaros y de los salvajes; 1826: organización de la jerarquía esférica; 1826: disolución de los destacamentos coloniales. — Por jerarquía esférica hay que entender la «distribución de los celos de soberanía» (así en E. Silberling, *Diccionario de sociología falansteriana*, París, 1911, p. 214). [W 11 a, 6]

El falansterio modelo comprende 1.620 personas, esto es, un ejemplar masculino y femenino de los 810 caracteres que, según Fourier, agotan todas las posibilidades. [W 11 a, 7]

En 1828 los polos deberán quedar libres de hielo. [W 11 a, 8]

«El alma del hombre es una emanación de la gran alma planetaria, su cuerpo una parcela del cuerpo del planeta. Cuando un hombre muere, su cuerpo se disuelve en el cuerpo del planeta y su alma va a fundirse con el alma del planeta.» F. Armand y R. Maublanc, *Fourier*, I, París, 1937, p. 111. [W 11 a, 9]

«Los gustos dominantes en todos los niños son: 1. El Huirse o el estar pendiente de palparlo todo, visitarlo todo, reconerlo todo y variar sin cesar de función; 2. El estrepito industrial, el gusto por los trabajos ruidosos; 3. La monería o manía imitativa; 4. La miniatura industrial, el gusto por los pequeños talleres; 5. El impulso progresivo de débil a fuerte.» Charles Fourier, *El nuevo mundo industrial y sociotario*, París, 1829, p. 213. [W 12, 1]

Dos de los 24 «Resortes de eclosión de las vocaciones»: «3. El incentivo de los ornamentos graduados; un penacho ya basta en nuestro mundo para embriagar a un lugareño y hacerle firmar el abandono de su libertad; ¿cuál será entonces el efecto de cien aderezos honoríficos, para alistar a un niño al placer y a las reuniones divertidas con otros niños?... 17. La armonía material o manía unitaria, desconocida en los talleres civilizados, y practicada en los de armonía, donde se opera con el conjunto de los militares y de los coreógrafos, método que encanta a los niños.» Charles Fourier, *El nuevo mundo industrial y sociotario*, París, 1829, pp. 215-216. [W 12, 2]

Es muy significativo que a Fourier le importe mucho más mantener a los padres alejados de la educación de sus hijos, que a las madres. «La natura-

leza... otorga al niño una repugnancia hacia las lecciones del padre y del preceptor: también el niño quiere mandar y no obedecer al padre.» Charles Fourier, *El nuevo mundo industrial y societario*, París, 1829, p. 219. [W 12, 3]

Jerarquía infantil: juvenianos, gimnasianos, liceanos, serafines, querubines, bombinos, duendes, roros y criaturas. Los niños son el único de los tres sexos que puede entrar desde el principio a la plenitud de la armonía. [W 12, 6]

«Entre los duendes se evita distinguir los dos sexos mediante trajes contrastados, como el mudo y el pantalón; eso sería correr el riesgo de impedir la eclosión de las vocaciones y falsear la proporción de los sexos en cada función.» Charles Fourier, *El nuevo mundo industrial y societario*, París, 1829, pp. 223-224. [Duendes de un año y medio a tres, Bombinos de tres a cuatro y medio.] [W 12, 3]

Herramientas en siete tamaños. Jerarquía industrial de los niños: oficiales diversos, huacado, bachiller, neófito, aspirante. [W 12, 6]

La salida para trabajar en el campo la concibe Fourier como una especie de excursión campestre: en coches y con música. [W 12, 9]

Prueba de acceso para el coro de los querubines: «1. Intervención musical y coreográfica en la Ópera. - 2. lavado de 120 platos en media hora, sin cascar ninguno. - 3. Pelado de media quintal de manzanas en el tiempo convenido, sin restar más allá de tal peso indicado. - 4. Selección perfecta de determinada cantidad de trigo o de grano en tiempo fijo. - 5. Arte de encender y tapar el fuego con inteligencia y celeridad.» Charles Fourier, *El nuevo mundo industrial y societario*, París, 1829, p. 231. [W 12, 4]

Fourier abre «la perspectiva de llegar, desde la edad de 12 a 13 años, a altas dignidades, tales como el mandato de diez mil hombres en una maniobra de desfile o de ejército.» Charles Fourier, *El nuevo mundo industrial y societario*, París, 1829, p. 234. [W 12, 4]

Nombres de niños en Fourier: Nysas, Enryale; de educadores: Hilarion. [W 12, 6]

«De este modo, desde su infancia, el hombre no es compatible con la simple naturaleza; para elevarlo es preciso un vasto bagaje de funciones contrastadas y graduadas, incluso desde la más tierna edad, cuando no está hecho para soportarlo. J.-J. Rousseau se rebeló contra aquella prisión en que se agarrota a los niños, pero no supo imaginar el régimen de trenzas alfabéticas, señas combinados y distracciones necesarias para apoyar este método. Los filósofos sólo saben así oponer al mal declamaciones estériles, en lugar de inventar las vías del bien que, muy alejadas de la simple naturaleza, sólo nacen de métodos compuestos.» Charles Fourier, *El nuevo mundo industrial y societario*, París, 1829, p. 237. Las distracciones consisten entre otras cosas en que los niños jueguen con los compañeros de las hamacas vecinas. [W 12, 4]

En 1848 Napoleón III pertenecía a un grupo fourierista. [W 12, 6]

La colonia fourierista fundada en 1833 por Vaudet-Dulac existe hoy todavía en forma de pensión familiar. Fourier lo había negado en su momento. [W 12, 6]

Balzac conocía y admiraba la obra de Fourier. [W 12, 7]

La bandera del falansterio mostraba los siete colores del arco iris. Nota de René Maublanc: «Los colores están en analogía con las pasiones... Al yuxtaponer una serie de cuadros donde Fourier compara las pasiones con los colores, con las notas de la gama, con los derechos naturales, con las operaciones matemáticas, con las curvas geométricas, con los metales y con los astros, se constata por ejemplo que el amor corresponde al azul, a la nota *mi*, al derecho de pasto, a la división, a la elipse, al estaño y a los planetas.» F. Armand y R. Maublanc, *Fourier*, I, París, 1937, pp. 227-228. [W 12, 8]

Sobre Toussienel: «Fourier... pretende "reunir y encuadrar en un mismo plan, la mecánica societaria de las pasiones y las demás armonías conocidas del universo" y para eso, añade, "recurremos solamente a lecciones divertidas y sacadas de los objetos más seductores entre los animales y vegetales." Armand y Maublanc, *Fourier*, I, París, 1937, p. 227 [cit. Fourier, *Traité de l'association domestique-agricole* [Tratado de la asociación doméstico-agrícola], I, París-Londres, 1822, pp. 24-25, y *Théorie de l'unité universelle* [Teoría de la unidad universal], 1834, p. 31]. [W 13, 1]

Fourier reprocha a Descartes haber dispensado de la duda a «este árbol de mentiras que se llama civilización» [cit. *El nuevo mundo*, p. 367]. [W 13, 2]

Extravagancias estilísticas que recuerdan a Jean Paul. A Fourier le encantan los prólogos, los cis-ámbulos, trans-ámbulos, post-ámbulos, introducciones, interducciones, prólogos, interludios, post-ludios, cis-mediantes, mediantes, trans-mediantes, intermedios, notas, apéndices. [W 13, 3]

Sumamente destacado emerge Fourier desde el trasfondo del Imperio en este apunte: «El estado societario será, desde el comienzo, tanto más brillante que si se le hubiera diferido en el tiempo. Grecia, en la época de los Solón y de los Pericles, podía ya emprenderlo; sus medios habían llegado a un grado suficiente para esta fundación.» Armand y Maublanc, *Fourier*, I, París, 1937, pp. 261-262 [cit. Fourier, *Tratado de la asociación doméstico-agrícola*, I, París-Londres, 1822, pp. LXI-LXII, y *Teoría de la unidad universal*, 1834, p. 75]. [W 13, 4]

Fourier conoce muchas formas de procesiones y de desfiles colectivos: tormenta, torbellino, hervidero, serpentaje. [W 13, 5]

Con 1.600 falansterios, la asociación se despliega ya en todas las combinaciones. [W 13, 6]

«Fourier se puso por entero en su obra, porque no podía poner en ella las necesidades de una clase revolucionaria que aún no existía.» Armand y Maublanc, *Fourier*, I, París, 1937, p. 83. Hay que añadir que Fourier parece a veces prefigurar un nuevo tipo de hombre. Su ingenuidad es significativa. [W 13, 7]

«Había por lo común en su habitación solamente un sendero libre, en medio, para ir de la puerta a la ventana; el resto estaba ocupado por una serie gradual de grandezas, de formas e incluso de cualidades; había desde tierra corriente hasta porcelana de China.» Charles Pellarin, *Vie de Fourier* [Vida de Fourier], París, 1871, pp. 32-33. [W 13 a, 8]

Charles Pellarin (*Vie de Fourier*, París, 1871, p. 144) dice que Fourier se pasaba a veces seis y hasta siete noches seguidas sin dormir; esto ocurría por la excitación que le causaban sus descubrimientos. [W 13 a, 11]

«El folansterio será un inmenso hotel amueblado.» De la vida en familia Fourier no tiene idea. E. Armand y R. Maublanc, *Fourier*, I, París, 1937, p. 85. [W 13 a, 8]

Cabalista, compuesta, moribunda aparecen bajo el concepto conjunto de distributivos o *meubles*. [W 13 a, 11]

«El espíritu cabalista mezcla siempre los cálculos con la pasión; todo es cálculo en el intrigante; el menor gesto, un pestañeo; todo lo hace con reflexión y celeridad.» *Teoría de la unidad universal*, I, 1834, p. 145. Esta observación hace ver con especial claridad cómo cuenta Fourier con el egoísmo. (En el siglo XVII se llamaba *cabaleurs* a los trabajadores que propagaban las revueltas.) [W 13 a, 8]

«La Tierra copulando consigo misma engendra el cerezo, con Mercurio, la fresa, con Polos, la grosella negra, con Júpiter, la grosella en racimo, etc.» Armand y Maublanc, *Fourier*, I, París, 1937, p. 114. [W 13 a, 11]

«Una serie es una clasificación regular de géneros, de especies, de grupos, de seres u de objetos, ordenados sistemáticamente, en relación con una o varias de sus propiedades, en una parte u otra de un centro o pivote, según una progresión ascendente por un lado, descendente por el otro, como las dos alas de un ejército... Existen series "libres", en las que el mundo (I) de subdivisiones no está determinado, series "medidas" que comprenden según el grado 3, 12, 32, 134, 404 subdivisiones.» Armand y Maublanc, *Fourier*, I, París, 1937, p. 137. [W 13 a, 11]

A cada pasión corresponde en Fourier un órgano del cuerpo humano. [W 13 a, 11]

«En Armonía... las relaciones por series son demasiado activas para que se tenga tiempo de vivir en su apartamento.» Armand y Maublanc, *Fourier*, II, París, 1937, p. 211. [W 13 a, 11]

Los cuatro resortes de virtud de las pequeñas hordas: «son los gustos por la sociedad, el orgullo, la impudicia y la insubordinación.» Charles Fourier, *El nuevo mundo industrial y societario*, París, 1829, p. 246. [W 14 a, 1]

Toque de trabajo de las pequeñas hordas: «Suenan la carga de las pequeñas hordas mediante un estruendo de rebato, carillones, tambores, trompetas, aullidos de perros, y rugidos de bueyes; mientras las hordas, conducidas por sus kans y sus druidas, se lanzan con grandes gritos, pasando al encuentro del sacerdote que las asperja... Ellas deben estar ali-

liadas al sacerdocio en cuanto cofradía religiosa y llevar en el ejercicio de sus funciones un signo religioso sobre sus hábitos». «Aunque el trabajo de las pequeñas hordas sea el más difícil... ellas son de entre todas las series las menos retribuidas; no aceptarían nada si en la asociación fuera decente no aceptar alguna parte... Toda autoridad, incluidos los monarcas, le deben el primer saludo a las pequeñas hordas; ellas poseen los caballos enanos y la primera caballería del globo; ningún ejército industrial puede empezar su campaña sin las pequeñas hordas; ellas tienen la prerrogativa de poner la primera piedra de cualquier trabajo de unidad.» Charles Fourier, *El nuevo mundo industrial y societario*, París, 1829, pp. 247-248 y 244-246. [W 14 a, 2]

«Maniobra táctica o modo curvilíneo» de las pequeñas hordas en contraposición con la «maniobra moderna o modo rectilíneo» de las pequeñas bandas. «La horda parece un almohadón de tulipanes ricamente empenachados: cien caballeros deberán desplegar docientos colores artísticamente contrastados.» Fourier, *El nuevo mundo*, p. 249. [W 14 a, 3]

«Quienquiera que maltratase a un cuadrúpedo, pájaro, pez, insecto, tratado duramente al animal a su servicio o haciéndole sufrir en las carnicerías, será reo del Diván de las pequeñas hordas; sea cual fuere su edad, se vería conducido ante un tribunal de niños, como inferior con respecto a los propios niños.» Fourier, *El nuevo mundo*, p. 248. [W 14 a, 4]

Les incumbe a las pequeñas hordas velar por la concordia social, como a las pequeñas bandas por el encanto social. [W 14 a, 5]

«Las pequeñas hordas van con gusto por la senda del bien, gracias a la inmundicia especulativa.» Fourier, *El nuevo mundo*, p. 255. [W 14 a, 6]

«Las pequeñas bandas se adjuntan entre la edad púber de los cooperadores llamados coribantes o coribantas, en oposición a los druidas o druidesas de las pequeñas hordas. El mismo contraste reina en sus aliados viajeros, que son las grandes bandas de caballerías errantes y caballerías errantes consagradas a las bellas artes. Por otra parte las pequeñas hordas tienen como aliados a viajeros, las grandes hordas de aventureros y aventureras están disponibles para los trabajos públicos.» Fourier, *El nuevo mundo*, 1829, p. 254. [W 14 a, 11]

Las pequeñas bandas gozan de jurisdicción sobre los delitos cometidos en campos y jardines, y sobre cuestiones lingüísticas. [W 14 a, 2]

«Si la vestalía está llamada a cambiar el espíritu de la infancia con respecto a las relaciones de amor, la habilidad para el doble empleo de los aparatos genitourinarios deja materialmente al niño en la ignorancia del sexo.» E. Silberling, *Diccionario de sociología folansteriana*, París, 1911, p. 424 (loc.). Del mismo modo, la corteja de los muchachos hacia las muchachitas de las pequeñas bandas debe engañar acerca del significado de la galantería de los mayores. [W 14 a, 3]

«Con el nombre de ópera comprendo todos los ejercicios coreográficos, incluso los del fusil y los del incensario.» Fourier, *El nuevo mundo industrial y societario*, París, 1829, p. 260. [W 14 a, 4]

El fansterio se organiza como un país de Jauja. Incluso las diversiones (cazar, pescar, tocar música, cultivar flores, actuar en el teatro) están remuneradas.

[W 14 a, 5]

Fourier desconoce el concepto de explotación.

[W 14 a, 6]

En el caso de Fourier, uno se acuerda de la frase de Karl Kraus: «Predico vino y bebo agua».

[W 14 a, 7]

El pan no desempeña un gran papel en la alimentación de los armonianos.

[W 14 a, 8]

«La imitación de los bárbaros en la tática es uno de los caracteres de degeneración... de la civilización». E. Silberling, *Diccionario de sociología fansteriana*, París, 1911, p. 424 [táctica].

[W 14 a, 9]

«El salvaje goza de siete derechos naturales... la caza, la pesca, la recolección, el pasto, el robo exterior (es decir, el robo de lo que pertenece a otras tribus) y la despieocupación». Cit. Armand y Maublanc, *Fourier*, II, París, 1937, p. 78.

[W 14 a, 10]

Habla el pobre: «Reclamo el adelanto de los instrumentos necesarios... y de la subsistencia en compensación por el derecho de robo que me ha dado la simple naturaleza». Cit. Armand y Maublanc, *Fourier*, II, París, 1937, p. 82.

[W 15, 1]

El «caravasar» se destina en el fansterio a acoger forasteros. Un edificio característico del fansterio es el «tour d'ordre». Allí se encuentran el telégrafo óptico, el centro de señales y las palomas mensajeras.

[W 15, 2]

La tirada de todas las obras útiles para los fansterios alcanza 800.000 ejemplares. Fourier piensa sobre todo en la edición de una *Enciclopedia naturalógica culminada*.

[W 15, 3]

A Fourier le encanta adornar las afirmaciones más razonables con digresiones llenas de fantasía. Su discurso se parece a un lenguaje floral de gran altura.

[W 15, 4]

A la gente que no sirve para nada y se limita a ir de un lado a otro para enterarse de las novedades y difundirlas, quiere verla circular Fourier entre las mesas de los armonianos para ahorrar a los demás el tiempo que pierden leyendo periódicos: una predicción de la radio procedente del estudio del carácter humano.

[W 15, 5]

Fourier: «Cada oficio tiene su contramoral y sus principios». Cit. Armand y Maublanc, *Fourier*, II, París, 1937, p. 97. Fourier menciona como ejemplos el mundo galante y el mundo de los criados.

[W 15, 6]

«Al cabo de tres generaciones de armonia, los dos tercios de las mujeres serán estériles, como le ocurre a cualquier flor que los refinamientos de cultivo han elevado a una gran perfección». Fourier, *La falsa industria*, II, París, 1835-1836, pp. 560-561.

[W 15, 7]

El sometimiento voluntario del salvaje, que dispone de siete derechos naturales, sería según Fourier la piedra de toque de la civilización. Sólo la armonía puede conseguirlo.

[W 15, 8]

«El individuo... es un ser esencialmente falso, porque no puede ni por sí mismo ni por pareja operar el desarrollo de los 12 pasiones, ya que ellas son un mecanismo de 810 teclas y los complementos. En el torbellino pasional es donde comienza la escala y no en el hombre individual». *Publication des manuscrits de Fourier* [Publicación de los manuscritos de Fourier], París, 1851-1858, 4 vols. Años 1857-1858, p. 320.

[W 15, 9]

Después de 70.000 años vendrá el final de la armonía en forma de un nuevo periodo de la civilización con tendencia al declive, que será disuelto por nuevos limbos oscuros. La caducidad y la felicidad están así estrechamente enlazadas en Fourier. Engels observa: «Del mismo modo que Kant introdujo el futuro fin de la tierra en la ciencia de la naturaleza, Fourier introdujo el futuro fin de la humanidad en el estudio de la historia». Engels, *Anti-Dühring*, III, p. 12.

[W 15 a, 1]

la mecánica de las pasiones: «La tendencia a hacer que concuerden los cinco resortes sensoriales (1: gusto, 2: tacto, 3: vista, 4: oído, 5: olfato) con los cuatro resortes afectivos (6: amistad, 7: ambición, 8: amor, 9: paternidad). Este acuerdo se establece por mediación de tres pasiones poco conocidas y difamadas, que nombraré: 10, la cabalista; 11, la mariposa; 12, la compuesta». Cit. de *El nuevo mundo*, Armand y Maublanc, *Fourier*, I, París, 1937, p. 242.

[W 15 a, 2]

«Un gran número de universos (así como un universo, después del hombre y del planeta, constituye el tercer escalón... Fourier lo llama un universo) forma un cuatriverso; y así sucesivamente hasta el octiverso, que representa la... naturaleza entera, la totalidad de los seres de armonia. Fourier se entrega a cálculos minuciosos y proclama que el octiverso se compone de 10⁹⁶ universos». Armand y Maublanc, *Fourier*, I, París, 1937, p. 112.

[W 15 a, 3]

Sobre el *beau agricole*: «Este criado tan odioso en la actualidad será conducido tanto por el joven príncipe como por el joven plebeyo: será una especie de torneo industrial, donde cada atleta irá a hacer sus pruebas de vigor y destreza; se dará importancia entre los bellas, que vendrán a cerrar la sesión aportando el almuerzo a la merienda». Charles Fourier, *Tratado de la asociación doméstico-agrícola*, II, París-Londres, 1822, p. 584. Al *beau agricole* pertenecen además las estelas funerarias sostenidas por pedestales de flores, dispersas por altares y campos... los bustos de meritorios campesinos o agricultores. «Son los semidioses mitológicos de la secta o de la serie industrial». (Cit. Armand y Maublanc [loc. cit.], II, p. 206.) Se les ofrece incienso mediante las *corymbantes*.

[W 15 a, 4]

Fourier aconseja que en la falange de prueba se ensaye precisamente con los caracteres excéntricos.

[W 16, 1]

Fourier era chovinista; odiaba a los ingleses y a los judíos. En los judíos no veía gentes civilizadas, sino bárbaros que habían conservado las costumbres patriarcales.

[W 16, 2]

La manzana de Fourier –contrapartida de la de Newton– que en el restaurante parisino Février cuesta cien veces más que en la región de donde procede. También Proudhon se compara con Newton. [W 16, 8]

Para los armoniosos, Constantinopla es la capital de la tierra. [W 16, 4]

Los armoniosos necesitan dormir muy poco (como Fourier); alcanzan una edad mínima de 150 años. [W 16, 9]

«La ópera va a tener el primer rango entre los resortes de educación... La ópera es una escuela de moral en imógenes; ahí es donde se eleva la juventud hasta el horror hacia todo lo que tiene a la verdad, la precisión y la unidad. Ningún favor puede excusar, en la ópera, quien es lento en la voz o en la medida, en el gesto o en el paso. El hijo de un príncipe, en las figuras y en los coros, está obligado a sufrir la verdad y las críticas motivadas de la masa. En la ópera es donde aprende a subordinarse en cualquier movimiento a las conveniencias unitarias, a los acuerdos generales.» Cit. F. Armand y R. Maublanc, *Fourier*, II, París, 1937, pp. 232-233. [W 16, 8]

«No se ha soñado nunca, en civilización, con perfeccionar esta porción del traje que se llama atmósfera... No basta con modificarla en los salones de algunos ociosos... Hay que modificar la atmósfera como sistema general.» Cit. F. Armand y R. Maublanc, *Fourier*, II, París, 1937, p. 143. [W 16, 9]

Los textos de Fourier abundan en giros estereotipados comparables al *gradus ad parnassum*. Casi siempre que habla de las arcadas dice que en las actuales circunstancias hasta el rey de Francia se moja cuando sube a su carruaje bajo la lluvia. [W 16, 8]

Serían necesarios 10 millones para erigir un falansterio completo, 3 para el falansterio de prueba. [W 16, 9]

Los armoniosos «protegen» todos los arriates contra el exceso de sol y de lluvia. [W 16, 10]

Fourier hace una relación de las bellezas de los cultivos armoniosos, que se lee como la descripción de las imágenes coloreadas de los libros infantiles: «El estado societario sabrá, hasta en las funciones más inapropiadas, establecer el lujo de especie. Los blusones grises de un grupo de trabajadores, los blusones azulados de un grupo de segadores, serán realzados por los bordados, cintos y penachos de uniforme, por los carros barnizados y los tiras de aderezos poco costosos, dispuesto todo de manera que los ornamentos estén protegidos de las botas de trabajo. Si viéramos, en un precioso vallecito distribuido del modo ambiguo llamado inglés, a todos esos grupos en actividad, bien protegidos por toldos coloreados, trabajando por masas diseminadas, circulando con banderas e instrumentos, cantando mientras marchan himnos a coro, después el cantón salpicado de castillos y de belvederes en columnatas y brizos, en lugar de cabañas de caña, creeríamos que el paisaje está encantado.

que es una hechicería, una residencia olímpica». Incluso el *groupe des ravisés*, que no goza de demasiada consideración para Fourier, participa de esta magnificencia, pudiéndosele encontrar «con ahínco sobre las alturas, izando sus pabellones sobre treinta belvederes coronados por nabas doradas». Cit. F. Armand y R. Maublanc, *Fourier*, II, París, 1937, pp. 203 y 204. [W 16 a, 1]

Engranaje, por ejemplo entre pastoreo, labranza y jardines: «No es necesario que este intercambio sea general; que veinte hombres ocupados en el interior de los rebaños entre cinco y seis horas y media, vayan esos mismos veinte a trabajar de seis horas y media a ocho; es preciso solamente que cada serie provea a otros varios societarios sacados de algunos de sus grupos, con el fin de establecer vínculos entre ellos mediante el engranaje de diversos miembros que funcionen alternativamente en una y en otra». Cit. F. Armand y R. Maublanc, *Fourier*, II, París, 1937, pp. 160-161 («Vuelo de la "mariposa"»). [W 16 a, 2]

No es sólo la tiranía, sino no menos el moralismo, lo que Fourier odia de la gran Revolución. Explica la sutil división del trabajo de los armoniosos como lo opuesto a la igualdad, y su activa competencia como lo opuesto a la fraternidad. [W 16 a, 3]

En el *Nuevo mundo industrial* (pp. 281-282) se hace muy de notar cierto rencor contra Pestalozzi. Como había tenido un éxito tan grande entre el público, se sirvió del «método intuitivo» de Pestalozzi en el *Tratado* de 1822. Sin embargo, los lectores se mostraron esquivos. – Da crédito a historias escandalosas sobre Yverdon, que demostrarían que en la civilización no se pueden introducir sin represalias las instituciones de la armonía. [W 17, 1]

Bajo el título de *El garantismo de oído*, Fourier, junto a la elevación del habla popular y de su educación musical (¡coro de los trabajadores en el teatro de Toulouse!), trata de las medidas contra el ruido. Quiere ver aislados los talleres, trasladándolos al menos a los *fau-bourgs*. [W 17, 2]

Urbanismo(;) «Un hombre que quiere tener un magnífico salón sabe bien que la belleza de la pieza principal no dispensa de adorar las avenidas. ¿Qué se pensaría de su bello salón si, para llegar a él, hubiese que atravesar un patio oteado de basuras, una escalera obstruida por escombros y una antecámara guarnecida por viejos muebles rústicos?... ¿De dónde viene, pues, que el sentido común, que se encuentra en el individuo para el ornamento de una residencia particular, no se encuentre en nuestros arquitectos para el ornamento de las residencias colectivas denominadas ciudades? ¿Y por qué, entre tantos príncipes y artistas... ninguno ha soñado con el ornamento graduado de tres accesos, suburbios, anexos y avenidas...?». Charles Fourier, *Cités ouvrières. Modifications à introduire dans l'architecture des villes* [*Ciudades obreras. Modificaciones para introducir en la arquitectura de las ciudades*], París, 1849, pp. 19-20. Fourier imagina, entre muchas otras normativas arquitectónicas, aquellas según las cuales se podría deducir del mayor o menor adorno de los edificios cuánto se acercan o alejan de una ciudad. [W 17, 3]

Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales

El urbanismo bárbaro, el civilizado y el armónico(;) «Una ciudad bárbara está formada por edificios reunidos fortuitamente al azar... confusamente agrupados entre calles tortuosas, estrechas y mal iluminadas, malsanas. Así son en general las ciudades de Francia... Las ciudades civilizadas tienen un orden monótono, imperfecto, una distribución en tablero, como... Filadelfia, Amsterdam, el nuevo Londres, Nancy, Turín, la nueva Marsella, y otras ciudades que se advierten cuando se han visto tres o cuatro calles. No se tiene el valor de evitarlas de ahí en adelante. Frente a ello, la armonía neutra «que concilia el orden incoherente con el orden combinatorio» Fourier, *Ciudades obreras*, pp. 17-18.

[W 17 a, 4]

Los armoniosos ni conocen ni quieren las vacaciones.

[W 17 a, 4]

En *La Sagrada Familia* (¿dónde?), Marx se refiere a Fourier.

[W 17 a, 4]

Toussaint pertenecía en 1848 a los fundadores de la «Société républicaine centrale» (el club de Blanqui).

[W 17 a, 4]

Claude-Nicolas Ledoux: «Como todos los edificios de la comunidad pensados para Clamecy, el hospicio (una construcción baja rodeada de arcadas en torno a un patio cuadrangular) tiene también la tarea de contribuir a la elevación moral de la humanidad ensayando cuidadosamente a quienes alberga, sacando a los buenos y dejando a los malos para trabajos forzados. Hasta qué punto las ideas de aquellos días sobre una reforma de la vida ocupaban a los artistas, es algo que se puede ver en el peculiar proyecto del «Oikema». Este edificio alargado, extraño ya en su aspecto exterior, con un pórtico de entrada imitando los de la Antigüedad y muros sin ventanas, debía ser el lugar en el que se allanase el camino a una nueva ética sexual. Para alcanzar la meta de una mejor moral sexual, la vista de los yerros humanos en el Oikema, la casa de las pasiones desordenadas, debía conducir al camino de la virtud y al «altar del himen». Más tarde, el arquitecto opina que sería mejor... dejar que la naturaleza campe por sus respetos... En el Oikema, que el arquitecto quiere emplazar en el paisaje más bello, debería encontrarse cumpliendo una nueva y más libre forma de matrimonio». Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur* [De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma], Viena-Leipzig, 1933, p. 86.

[W 17 a, 4]

«Grandville ha meditado durante la mayor parte de su existencia sobre la idea general de la Analogía» Ch. Baudelaire, *Œuvres* [Obras], II, (París) ed. Le Dantec, (1932), p. 197 [*Quelques caricaturistes français* [Algunos caricaturistas franceses]].

[W 17 a, 4]

H. J. Hunt, *Le socialisme et le romantisme en France. Etude de la presse socialiste de 1830 à 1848* [El socialismo y el romanticismo en Francia. Estudio de la prensa socialista de 1830 a 1848], Oxford, 1935, en la p. 122, ofrece una exposición especialmente breve y lograda de los puntos principales de la doctrina de Fourier. Lo utópico retrocede; la asimilación a Newton resulta patente. La pasión es la atracción localizada en el sujeto, que hace del «trabajo» un proceso tan natural como lo es la caída de una manzana.

[W 17 a, 4]

«A diferencia de los sansimonistas, Fourier no tiene que hacer misticismo con respecto a lo estético. En su doctrina general es ciertamente místico, utopista, mesianista si se quiere, pero al hablar de arte la palabra «sacerdocio» no cae nunca de su boca... «la vanidad se la lleva, y empuja a los artistas y a los sabios a sacrificar la fortuna [que tan necesaria les resultaría para mantener su independencia] a los vapores del orgullo» H. J. Hunt, *El socialismo y el romanticismo en Francia*, Oxford, 1935, pp. 123-124.

[W 18]

X

[MARX]

«El hombre que compra y vende revela una realidad de sí mismo más directa y menos compuesta que el hombre que habla y combate.»

Maxime Leiray, *Les spéculations foncières de Saint-Simon et ses querelles d'affaires avec son associé, le comte de Reeder* [Las especulaciones fundamentales de Saint-Simon y sus disputas de negocios con su socio, el conde de Reeder], París, (1925), p. 1.

«Se ve cómo la historia de la industria y su existencia devenida objetiva... es el libro abierto de las fuerzas esenciales humanas, que hasta ahora no se han tomado en su conexión con la esencia del hombre, sino siempre únicamente en una relación externa de utilidad... La industria es la relación histórica real de la naturaleza –y, por ello, de la ciencia natural– con el hombre.» Karl Marx, *Nationalökonomie und Philosophie* [Economía nacional y filosofía] (1844). [Karl Marx, *Der historische Materialismus* [El materialismo histórico], 1, Leipzig, Landshut y Mayer eds., (1932), pp. 303-304.] [X 1, 1]

«No sólo la riqueza, también la pobreza del hombre recibe en la misma medida –bajo el supuesto del socialismo– un significado humano, y por ello social. Ella es el vínculo positivo que le permite al hombre captar la mayor de las riquezas: los otros hombres como necesidad.» Karl Marx, *Economía nacional y filosofía* [Karl Marx, *El materialismo histórico*, 1, Leipzig, Landshut y Mayer eds., 1932, p. 305]. [X 1, 2]

«Conclusión que deriva Marx de la economía capitalista: con el poder adquisitivo de que dispone en forma de salario, el trabajador únicamente puede comprar una cantidad de valor para cuya producción sólo fue necesaria una parte del trabajo que él mismo realizó.

En otras palabras: si las mercancías producidas por él se han de enajenar al empresario produciéndole a éste beneficios, siempre deberá aportar un trabajo adicional.» Heinrich Grossmann, «Fünfzig Jahre Kampf um den Marxismus» [Cincuenta años de lucha en torno al marxismo] (*Wörterbuch der Volkswirtschaft* [Diccionario de economía], III, Jena, Ludwig Elster ed., 1933, p. 318).

[X 1, 3]

Origen de la falsa conciencia: «La división del trabajo se produce realmente en el momento en que surge... una división entre el trabajo material y el intelectual. A partir de ese momento, la conciencia *puede* creerse realmente que es algo distinto de la conciencia de la... praxis existente, puede realmente imaginar algo sin imaginar nada real.» *Marx und Engels über Feuerbach. Aus dem Nachlaß* [Marx y Engels sobre Feuerbach. Del legado postumo Marx y Engels sobre Feuerbach] (Archivo Marx-Engels, I, Frankfurt, D. Rjazanov ed., 1928), p. 248.

[X 1, 4]

Un pasaje sobre la revolución como el «día del juicio» opuesto al soñado por Bruno Bauer —que lleva al triunfo de la conciencia crítica—: «El santo padre de la Iglesia se extrañará mucho de que el día del juicio... caiga sobre él —un día cuya aurora es el reflejo en el cielo de las ciudades en llamas, cuando bajo estas “armonías celestes” retumben en su oído la melodía de la *Marseilles* y de la *Carmagnole* con sus debidos cañonazos, y la guillotina marque el ritmo, cuando la “masa” infame... grite *ça ira, ça ira*, suprimiendo la “autoconciencia”... por medio de las farolas.» *Marx y Engels sobre Feuerbach. Del legado postumo Marx y Engels sobre Feuerbach* (Archivo Marx-Engels, I, Frankfurt, D. Rjazanov ed., p. 250).

[X 1, 5]

Autoalienación: «El trabajador produce el capital, el capital le produce a él, por tanto el trabajador se produce a sí mismo, y... produce sus cualidades humanas... en cuanto existen para el capital que le es *ajeno*... El trabajador sólo existe como trabajador mientras existe *para sí* como capital, y sólo existe como capital mientras existe un *capital para él*. La existencia del capital es su existencia... al igual que determina el contenido de su vida de un modo que le resulta indiferente... La producción produce al hombre como un... *ser deshumanizado*». Karl Marx, *El materialismo histórico. Los manuscritos*, I, Leipzig, Landshut y Mayer eds., pp. 361-362 (*Economía nacional y filosofía*).

[X 1 a, 1]

Sobre la doctrina de las revoluciones como inervaciones del colectivo: «La supresión de la propiedad privada es... la completa emancipación de todos los sentidos humanos... pero es emancipación... porque... los sentidos y el espíritu de los demás hombres se convierten en algo *propio*. Por tanto, además de los órganos inmediatos, se forman órganos sociales... así, p. ej., la actividad en contacto inmediato con otros... se convierte en órgano de una *expresión vital* y en un modo de apropiación de la vida humana. Se entiende que se toma el ojo humano de otro modo que el ojo en bruto, el ojo inhumano, el oído humano de otro modo que el oído en bruto, etc.» Karl Marx, *El materialismo histórico. Los manuscritos*, I, Leipzig, pp. 300-301 (*Economía nacional y filosofía*).

[X 1 a, 2]

«La naturaleza en la historia humana —la naturaleza que deviene [?] acto generador de la sociedad humana— es la naturaleza *real* del hombre, y por eso la naturaleza, tal como llega

Marx

a ser por la industria —si bien bajo una figura *alienada*—, es la verdadera naturaleza *antropológica*». Karl Marx, *El materialismo histórico. Los manuscritos*, I, Leipzig, Landshut y Mayer eds., p. 304 (*Economía nacional y filosofía*).

[X 1 a, 3]

Punto de partida para una crítica de la «cultura»: «La supresión positiva de la propiedad privada como apropiación de la vida humana es... la supresión positiva de toda alienación, y por tanto el retorno del hombre desde (?) la religión, la familia, el Estado, etc., a su existencia humana, esto es, social.» Karl Marx, *El materialismo histórico*, I, Leipzig, Landshut y Mayer eds., p. 296 (*Economía nacional y filosofía*).

[X 1 a, 4]

Una deducción del odio de clase referida a Hegel: «La supresión de la objetividad bajo la determinación de la alineación —que ha de avanzar desde la extrañeza indiferente hasta la alienación real y hostil— tiene para Hegel al mismo tiempo, e incluso sobre todo, el significado de suprimir la objetividad no porque a la autoconciencia le repulse en la alienación el carácter determinado del objeto, sino su carácter objetivo.» Karl Marx, *El materialismo histórico*, I, Leipzig, p. 335 (*Economía nacional y filosofía*).

[X 1 a, 5]

El comunismo «en su forma primera». «El comunismo... sólo es... en su forma primera una *universalización* y culminación de lo mismo [sic de la propiedad privada]... La *posesión* física inmediata constituye para él el único objetivo de la vida y de la existencia; no se suprime la determinación del *trabajador*, sino que se extiende a todos los hombres; quiere renunciar *violentamente* al talento, etc. Se puede decir que... la *comunidad de mujeres* es el *secreto explícito* de este comunismo aún totalmente rudo e impulsivo. Igual que la mujer sale del matrimonio para ir a la prostitución general, el mundo entero de la riqueza... sale de la situación del matrimonio exclusivo con el propietario privado, a la situación de la prostitución universal con la comunidad... En qué escasa medida esta supresión de la propiedad privada es una apropiación efectiva, lo demuestra... la negación abstracta del mundo entero, de la educación y de la civilización; el retorno a la simplicidad *nada natural* del hombre *pobre* y sin necesidades, que no ha salido de la propiedad privada, sino que ni siquiera ha llegado a ella.» Karl Marx, *El materialismo histórico*, I, Leipzig, Landshut y Mayer eds., pp. 292-295 (*Economía nacional y filosofía*).

[X 2, 1]

Sería un error derivar la psicología de la burguesía de la actitud del consumidor. El punto de vista del consumidor sólo lo representa, en toda su pureza, la capa social de los *esnobes*. Los principios fundamentales de una psicología de la clase burguesa se hallan más bien en la siguiente frase de Marx, de la que hay que derivar en particular la influencia que esta clase posee para el arte como modelo y como comitente: «Una cierta pujanza de la producción capitalista determina que el capitalista pueda emplear todo el tiempo durante el cual hace de capitalista, esto es, de personificación del capital, en apropiarse del trabajo ajeno, controlándolo, y en vender los productos de este trabajo.» Karl Marx, *Das Kapital* [*El capital*], (I), Berlín, Korsch ed., (1932), p. 298.

[X 2, 2]

De Marx, *El capital*, III, 1, Hamburgo, 1921, p. 84(«El consejo del banquero... es más importante que el del cura»). (Cit. en Hugo Fischer, *Karl Marx und sein Verhältnis zu*

Staat und Wirtschaft [Karl Marx y su relación con el Estado y la economía], Jena, 1932, p. 56.] IX 3, 2

El tiempo en la técnica. «Como en una auténtica acción política, la elección del momento adecuado... es decisiva. "Las órdenes del capitalista en el campo de la producción son las imprescindibles como las del general en el campo de batalla." (I, 278.) ...El "tiempo" tiene aquí en la técnica otro significado que en el acontecer histórico de la misma época, tal que... "las acciones coinciden sin más". El "tiempo" tiene en la técnica... otro significado que en la economía moderna, que... mide por el reloj el tiempo de trabajo.» Hugo Fischer, *Karl Marx y su relación con el Estado y la economía*, Jena, 1932, p. 42 (Cita: *El capital*, (I), Hamburgo, 1923.) IX 3, 3

«Si se piensa que Comte murió en 1877 y que sus principales obras fueron meditaciones del Segundo Imperio, se debe reconocer que después de Marx ha sido uno de los espíritus más lúcidos de su tiempo... Comte va efectivamente más allá de Comte; extraviado en el posado de su Religión de la Humanidad, de Taine, extraviado en el de la Ciencia, y mucho más allá de las dudas matizadas de Renan... Él enuncia esta admirable sentencia: "De rey de la creación que era, el hombre ha ascendido o descendido [como guste entenderlo] al papel de concesionario de un planeta". La civilización mecanizada del porvenir no representa de ninguna manera para él "el triunfo del espíritu sobre la materia... sino más bien el triunfo de los principios racionales y generales de las cosas sobre la energía y las cualidades propias del organismo vivo".» Georges Friedson, *La crise du progrès* [La crisis del progreso], París, (1936), p. 246. IX 3, 4

«Lo muerto era un anticipo de la fuerza viva de trabajo; en segundo lugar, queda devorado por el fuego de ésta y, posteriormente, en tercer lugar, vuelve a sentirse en el trono... Puesto que antes de que el trabajador entre "en el proceso, su propio trabajo le resulta ajeno, estando asimilado al capitalista e incorporado al capital, durante el proceso su trabajo se objetiva constantemente en el producto ajeno"... Aquello muerto que la técnica toma entre sus manos, es la economía. El objeto de la economía es la mercancía. "El proceso de producción" que se pone en marcha al contacto incendiario del trabajo con los productos, "se extingue en la mercancía. Que en su elaboración se ha gastado la fuerza de trabajo, aparece ahora como característica objetiva de la mercancía, que posee valor" (II, 361)... La acción del hombre, en cuanto en cada caso "único acto productivo conjunto" (II, 201), es ya más que el portador de esta acción... La acción culmina ya en un ámbito superior, que tiene el futuro para sí: la técnica; el portador de esta acción, en cuanto individuo aislado, permanece aún en el ámbito de la economía, como también su producto pertenece a este ámbito... En su continente occidental la técnica en conjunto es una única acción cuando se impone como técnica; la fusión de la tierra se transforma en primer lugar en el ámbito de la técnica, superándose incluso el abismo entre la ciudad y el campo. Pero cuando la economía, lo muerto, tiene primacía, la repetición de magnitudes homólogas mediante existencias absolutamente sustituibles, la producción de mercancías mediante el asalariado, vencen sobre la competitividad de la acción técnica.» Hugo Fischer, *Karl Marx y su relación con el Estado y la economía*, Jena, 1932, pp. 43-45 (las citas son de *El capital*, (II), Hamburgo, 1923.) IX 3, 5

«El mismo espíritu que construye los sistemas filosóficos en el cerebro de los filósofos, es el que construye ferrocarriles con las manos de los trabajador(es)». En el desierto del siglo XIX, la técnica es, según Marx, el único ámbito vital en el que el hombre se mueve en medio de una cosa.» Hugo Fischer, *Karl Marx y su relación con el Estado y la economía*, Jena, 1932, pp. 39-40. (La cita de Marx es probablemente de Marx-Engels, *Gesammelte Schriften 1841-1850* [Obras completas 1841-1850], I, Stuttgart, 1902, p. 259.) IX 3, 11

Sobre los antecesores divinos del charlatán(?) «Los diferentes antepasados divinos no sólo habían revelado ahora [fin del siglo XVIII] «las recetas de los elixires de la vida, sino métodos para teñir, indicaciones para tejer la seda, o los secretos de la destilación. Se mitologizó la industria.» Grete de Francesco, *Die Match des Charlatans* [El poder del charlatán], Basilea, (1937), p. 154. IX 3, 21

Marx subraya «la decisiva importancia de la transformación del valor y del precio de la fuerza de trabajo en la forma del salario o del valor y precio del trabajo mismo. Sobre esta forma de manifestación, que hace invisible la situación real y causa precisamente su contraria, reposan todas las concepciones que tanto el trabajador como el capitalista poseen del derecho, todas las mistificaciones del modo de producción capitalista, todas sus ilusiones de libertad.» Karl Marx, *El capital*, (I), Berlín, Korsch ed., (1932), p. 499. IX 3, 31

«Si hubiéramos seguido investigando bajo qué condiciones adoptan todos o la mayoría de los productos la forma de mercancía, hubiéramos encontrado que esto sólo sucede sobre la base de un modo muy específico de producción, el capitalista.» Karl Marx, *El capital*, (I), Korsch ed., p. 171. IX 3, 41

«Esta raza de genuinos propietarios de mercancías», llama en una ocasión Marx al proletariado (*El capital*, (I), Korsch ed., p. 173); cfr. (*ibid.*) p. 97(?) «Instinto natural de los propietarios de mercancías.» IX 3, 51

Marx se enfrenta a la concepción de que el oro y la plata son sólo valores imaginarios. «Debido a que, en determinadas funciones, el oro puede sustituirse por meros signos de sí mismo, surgió la confusión de que es un mero signo. Por otra parte, en ello mismo se sospechaba que la forma dinero de la cosa le es exterior y mero medio de manifestación de relaciones humanas ocultas en su trasfondo. En este sentido, toda mercancía sería un signo, porque en cuanto valor sólo es el envoltorio material del trabajo humano gastado en ella. Pero en la medida en que... los rasgos objetivos, que contienen determinaciones sociales del trabajo sobre la base de una específica forma de producción, se declaran simples signos, se manifiestan al mismo tiempo como un producto arbitrario del pensamiento de los hombres.» Respecto al «trabajo humano». Observación: «Al considerar el concepto de valor, la cosa misma se ve sólo como un signo, y no vale en cuanto es ella misma, sino en cuanto es valor de algo.» (Hegel, *Rechtsphilosophie, Zusatz zu § 63* [Filosofía del Derecho, adición a § 63].) Marx, *El capital*, (I), Korsch ed., pp. 101-102 («El proceso de intercambio»). IX 3, 61

La propiedad privada como origen de la alienación de los hombres entre sí: «Las cosas son en y por sí mismas ajenas al hombre, y por eso enajenables. Para que esta enajenación sea

recíproca, los hombres únicamente necesitan aparecer tácitamente como los propietarios privados de aquellas cosas enajenables, y precisamente por ello como personas independientes unas de otras. Semejante relación de extrañamiento mutuo no existe sin embargo entre los miembros de ninguna comunidad natural... El intercambio de mercancías comienza donde las comunidades acaban». Karl Marx, *El capital*, (I), Berlín, Korsch ed., 1932, p. 86 («El proceso de intercambio»).

[X 3 a, 1]

«Para... relacionar mutuamente las cosas como mercancías, sus guardianes tienen que relacionarse unos con otros como personas cuya voluntad anida en esas cosas.» Marx, *El capital*, (I), Berlín, Korsch ed., 1932, p. 95 («El proceso de intercambio»).

[X 3 a, 2]

Marx detecta una gradación en el desarrollo y reconocibilidad del carácter fetichista de la mercancía: «Puesto que la forma de mercancía es la más general y menos desarrollada de la producción burguesa —porque aparece temprino, aunque no en el modo dominante— por ende característico en que lo hace hoy día—, su carácter fetichista parece aún relativamente fácil de reconocer. En formas más concretas, desaparece ya esta apariencia de simplicidad». Marx, *El capital*, (I), Berlín, Korsch ed., 1932, p. 94 («El carácter fetichista»).

[X 3 a, 3]

El modelo por el que se tiene que orientar la exigencia de la formación política técnica que plantea el marxismo: «Hay... circunstancias sociales en las que el mismo hombre corta y teje alternadamente, siendo por ello estas dos distintas modalidades de trabajo variaciones del trabajo del mismo individuo, y aún no funciones fijas y específicas de distintos individuos» (Marx, *El capital*, p. 57). Estas acciones diversas del trabajo de un individuo no se comparan entre sí cuantitativamente, según su duración; la abstracción del «mero trabajo» que podemos derivar de ellas no corresponde a nada real, pertenecen a un contexto laboral concreto cuyo resultado no se vuelve ganancia para el propietario de la mercancía. Comparar con esto: «Para una sociedad de productores de mercancías cuya relación de producción social general consiste en relacionarse con sus productos como mercancías... refiriendo de esta forma entre sí sus trabajos privados a un idéntico trabajo humano, el cristianismo, con su culto del hombre abstracto... es la forma religiosa más adecuada». (Marx, *El capital*, p. 91), («El carácter fetichista»).

[X 3 a, 4]

«El cuerpo de la mercancía, que sirve de equivalente, vale siempre como encarnación del trabajo humano abstracto, y es siempre el producto de un determinado trabajo concreto y útil. El trabajo concreto se convierte por tanto en expresión del trabajo humano abstracto.» Esto último encierra para Marx toda la miseria de la sociedad productora de mercancías. (La cita en *El capital*, p. 70 [«La forma-valor o el valor de cambio»].) Es muy importante al respecto que poco después (p. 71) Marx designe el trabajo humano abstracto como «contrario» al concreto. — Para formular de otro modo la miseria en cuestión, también podría decirse: la miseria de la sociedad productora de mercancías consiste en que para ella «el trabajo en su forma

inmediatamente social» (p. 71) es siempre sólo abstracto. Cuando Marx, al tratar la forma de equivalente, subraya «que el trabajo privado deviene forma de su contrario, deviene trabajo en su forma inmediatamente social» (p. 71), este trabajo privado es precisamente el trabajo privado del hombre abstracto propietario de mercancías.

[X 4, 1]

Marx tiene la idea de que el trabajo se hará voluntariamente (como trabajo oposicionado) cuando se haya abolido el carácter mercantil de su producción. La causa de que el trabajo no se haga voluntariamente se debería por tanto, según Marx, a su carácter abstracto.

[X 4, 2]

«El valor... transforma todo producto de trabajo en un jeroglífico social. Más tarde, los hombres intentan descifrar el sentido del jeroglífico, intentan penetrar en el misterio de su propio producto social, pues la determinación de los objetos de uso como valores es un producto social suyo tanto como lo es el lenguaje.» Marx, *El capital*, (I), p. 86 («El carácter fetichista de la mercancía y su misterio»).

[X 4, 3]

«La forma general del valor, que presenta los productos del trabajo como mera gelatina de indiferenciado trabajo humano, muestra ser por su propia estructura la expresión social del mundo de la mercancía. De este modo, revela que dentro de este mundo [únicamente el mundo necesitado y abstracto] «el carácter humano general del trabajo constituye al mismo tiempo, como trabajo social, el rasgo distintivo de este mundo». Marx, *El capital*, (I), p. 79 («La forma-valor o el valor de cambio»). — La naturaleza abstracta del trabajo social y la naturaleza abstracta del hombre que se relaciona con su prójimo como propietario, se corresponden mutuamente.

[X 4, 4]

«Para... expresar que la actividad de tejer no constituye en su forma concreta, como tejer, el valor de la tela, sino en su cualidad general como trabajo humano, se le contraponen la confección, el trabajo concreto que produce el equivalente a la tela [el traje], como la forma en que se realiza tangiblemente el trabajo humano abstracto.» (*El capital*, (I), p. 71). A ello se refiere Marx al decir inmediatamente antes: «En la expresión de valor de la mercancía, el asunto se tergiversa». Al respecto, la observación: «Esta inversión, por la cual lo sensible-concreto sólo vale como forma de manifestación de lo abstracto-general, y no lo abstracto-general, a la inversa, vale como cualidad de lo concreto, caracteriza la expresión de valor... Si yo digo que el derecho romano y el alemán son ambos derechos, digo algo evidente. Pero si digo que el derecho, este concepto abstracto, se realza en el derecho romano y en el alemán, en estos derechos concretos, entonces la relación se vuelve mística» (p. 71) («La forma-valor o el valor de cambio»).

[X 4 a, 1]

«Si digo que un traje, unas botas, etc., se refieren a la tela como a la encarnación universal del trabajo humano abstracto, lo absurdo de esta expresión salta a los ojos. Pero cuando los productores del traje, de las botas, etc., refieren estas mercancías a la tela como equivalente universal —o al oro y a la plata, lo que no cambia las cosas—, la relación de sus tra-

bajos privados con el trabajo social conjunto les aparece precisamente bajo esta forma absurda.» Karl Marx, *El capital*, (I), Berlín, Korsch ed., 1932, p. 88 («El carácter fetichista»). [X 4 a, 1]

«La economía política... jamás... ha planteado la cuestión... de por qué... el trabajo se representa a sí mismo en el valor, y la medida de trabajo, mediante su duración temporal, se representa a sí misma en la cantidad de valor del producto de trabajo. Expresiones que llevan grabada en la frente su pertenencia a una formación social en la que el proceso de producción domina a los hombres, pero el hombre aún no domina el proceso de producción, resultan para la conciencia burguesa de una necesidad natural tan evidente, como el trabajo productivo mismo.» Marx, *El capital*, (I), (Korsch ed.), pp. 92-93 («El carácter fetichista de la mercancía y su misterio»). [X 4 a, 1]

Un pasaje de excepcional importancia para el concepto de lo «creativo» es la observación de Marx al principio de la primera frase del Programa de Gotinga: «El trabajo es la fuente de toda riqueza y de toda cultura». «Los burgueses tienen muy buenas razones para atribuir pretenciosamente al trabajo una fuerza creativa sobrenatural; pues precisamente del condicionamiento natural del trabajo se sigue que el hombre que no posea otra propiedad que su fuerza de trabajo será, en todas las situaciones sociales y culturales, esclavo de otros hombres que se han erigido en propietarios de las condiciones materiales del trabajo». Karl Marx, *Randglossen zum Programm der deutschen Arbeiterpartei* [Glosas marginales al Programa del Partido Alemán de los Trabajadores], Berlín-Leipzig, Korsch ed., 1922, p. 22. [X 5, 1]

«Dentro de una sociedad de carácter cooperativo, fundada sobre el patrimonio público de los medios de producción, los productores no intercambian sus productos; tampoco aparece aquí como valor de estos productos el trabajo empleado en ellos, como si fuera un atributo poseído objetivamente por ellos, puesto que ahora, en contraposición a la sociedad capitalista, los trabajos individuales ya no existen dando un rodeo, sino directamente, como componentes del trabajo común. El término «renta del trabajo»... pierde por tanto todo sentido.» El pasaje se refiere a la exigencia de una «distribución justa de las rentas del trabajo». Marx, *Glosas marginales al Programa del Partido Alemán de los Trabajadores*, Berlín-Leipzig, 1922, pp. 25 y 24. [X 5, 1]

«En una fase ulterior de la sociedad comunista, después de que el servil sometimiento de los individuos a la división del trabajo, y con ello también el contraste entre el trabajo intelectual y el manual, haya desaparecido; después de que el trabajo se haya convertido no en un medio para vivir, sino en la primera necesidad vital; después de que con el desarrollo polifacético de los individuos hayan crecido también las fuerzas productivas... «sólo entonces se podrá traspasar por completo el estrecho horizonte legal burgués y escribir en las banderas de esa sociedad: ¡A cada uno según sus capacidades! ¡A cada uno según sus necesidades!» Marx, *Glosas marginales al Programa del Partido Alemán de los Trabajadores*, Berlín-Leipzig, 1922, p. 27. [X 5, 1]

Marx en la crítica del Programa de Gotinga, de 1875: «Lasalle se sabía de memoria el *Manifiesto comunista*... Y si lo falseó groseramente, eso fue sólo para disimular su alianza con los adversarios absolutistas y feudales en contra de la burguesía». Marx, *Glosas marginales al Programa (del Partido Alemán de los Trabajadores)*, (Korsch ed.), p. 28. [X 5, 4]

Korsch señala como «básica para entender el conjunto del comunismo marxiano, y hoy tachada frecuentemente de «carente de significado» por todos sus adversarios e incluso por muchos de sus seguidores, la comprensión científica de que el salario no es, como quieren los economistas burgueses, el valor (o el precio) del trabajo, sino «sólo una forma enmascarada del valor (o el precio) de la fuerza de trabajo», que se vende en el mercado laboral como una mercancía aun antes de que comience su empleo productivo (el trabajo) en la empresa del propietario capitalista». Karl Korsch, «Einleitung» [Introducción] (en Marx, *Glosas marginales al Programa del Partido Alemán de los Trabajadores*, Berlín-Leipzig, Korsch ed., 1922, p. 17. [X 5 a, 1])

Schiller: «Las naturalezas vulgares pagan con lo que hacen, las nobles con lo que son». El proletario paga con lo que hace por lo que es. [X 5 a, 2]

«Durante el proceso de trabajo, el trabajo pasa constantemente de la forma de la inquietud a la del ser, de la forma del movimiento a la de la objetividad. Al término de una hora, el movimiento del huso está representado en una cierta cantidad de hilo; por tanto, en el algodón se ha objetivado una cierta cantidad de trabajo, una hora de trabajo. Hablamos de hora de trabajo porque el trabajo del huso sólo vale aquí en tanto es gasto de fuerza de trabajo, no en tanto es el trabajo específico de la hilatura... la materia prima y el producto aparecen aquí [en el proceso de formación del valor] «a una luz completamente distinta a la del punto de vista del proceso de trabajo específico... La materia prima solamente vale aquí en cuanto absorbe una determinada cantidad de trabajo... Cantidades de producto, determinadas y constatadas experimentalmente, no representan ahora otra cosa que cantidades determinadas de trabajo, cantidades determinadas y consolidadas de tiempo de trabajo. Son sólo la encarnación de una hora, de dos horas, de un día de trabajo social.» Karl Marx, *El capital*, (I), Berlín, Korsch ed., (1932), p. 191 («El proceso de formación del valor»). [X 5 a, 3]

Simmel formula de un modo insuperable la teoría pequeñoburguesa e idealista del trabajo, que figura en él como la teoría del trabajo por antonomasia. El elemento moralista aparece así muy claramente como antimaterialista. «Se puede afirmar... generalizando por completo, que... la diferencia entre trabajo intelectual y manual no es una diferencia entre la naturaleza psíquica y la material, sino que también en el caso de esta última, se acaba exigiendo recompensa sólo por el aspecto interno del trabajo, por el displacer del esfuerzo, por el gasto en fuerza de voluntad. Desde luego que esta espiritualidad, que es por decirlo así la cosa-en-sí tras el fenómeno del trabajo... no es intelectual, sino que consiste en sentimiento y voluntad; de donde se sigue que este valor no está coordinado con el trabajo intelectual, sino que también lo fundamenta. Pues también en éste el contenido objetivo no produce originalmente... su... resultado, la

exigencia de recompensa, sino... el gasto de energía que se necesita para producir ese contenido intelectual. En la medida en que, por tanto, la fuente del valor... se desvela como un hacer del *alma*, el trabajo manual y el "espiritual" reciben una base común –podría decirse: moral– que fundamenta los valores, por medio de la cual la reducción del valor de trabajo en general al valor de trabajo muscular pierde su aspecto zafio y brutalmente materialista. Sucede más o menos como con el materialismo teórico, que recibe una esencia totalmente nueva y digna de seria discusión, cuando se insiste en que la materia sigue siendo una *representación*, no un ser que, en sentido absoluto... se opone al alma, sino que su cognoscibilidad está completamente determinada por las formas y presupuestos de nuestra organización espiritual. Con estas afirmaciones (*Philosophie des Geldes* [Filosofía del dinero], Leipzig, 1900, pp. 449-450) Simmel hace, desde luego, de *advocatus diaboli*, dado que no quiere admitir la reducción del trabajo al trabajo manual, que es el problema en cuestión. Habría también un trabajo sin valor que exige gasto de energía. «Esto significa: el valor del trabajo no se mide por su cantidad, sino por la utilidad de su resultado» Simmel parece por tanto reprocharle a Marx haber confundido la constatación de los hechos con lo que es una exigencia. Escribe al «socialismo... busca en efecto realizar una... sociedad en la que el valor del uso de los objetos permanezca constante en relación con el tiempo de trabajo empleado en ellos» (*ibid.*, p. 451). «En el tercer tomo de *El capital* dice Marx: la condición de todo valor, incluso en la teoría del trabajo, es el valor de uso; pero esto significa que en cada producto se emplea tanta cantidad del tiempo de trabajo social conjunto como lo requiere su utilidad... La aproximación a este estado del todo utópico sólo parece posible técnicamente en la medida en que... únicamente se produzca... lo indiscutiblemente preciso para la vida; pues sólo en este caso todo trabajo es siempre tan necesario y útil como cualquier otro. Pero en cuanto ascendemos a regiones más elevadas, en las que tenemos, por una parte, que la necesidad y la estimación de la utilidad son inevitablemente individuales y, por otra, que la intensidad de los trabajos resulta más difícil de establecer, ninguna regulación de las cantidades de producción podrá conseguir que la relación entre necesidad y trabajo empleado sea en todo lugar la misma. Así, en este punto se enredan todos los hilos de las reflexiones sobre el socialismo; con ello queda claro que la... dificultad... aumenta en relación a la altura cultural de los productos, y que evitarla llevaría sin duda a hundir la producción al nivel de los objetos más primitivos, imprescindibles y comunes.» Georg Simmel, *Filosofía del dinero*, Leipzig, 1900, pp. 451-453. Sobre esta crítica, consultar la anticrítica de este punto de vista en Korsch [X 9, 1].

IX 6, X 6 a)

«Los objetos... distintos pero de igual valor, sufren una pérdida del significado de su individualidad debido a su intercambiabilidad –sea indirecta o ideal–... La pérdida de interés por la individualidad de las mercancías lleva a la pérdida misma de esta individualidad. En los dos aspectos de la mercancía... son su calidad y su precio, parece lógicamente imposi-

ble que el interés sólo se dirija a uno de estos aspectos: pues barato es una palabra vacía si no significa que el precio es bajo en relación con una *calidad* relativamente alta... Y sin embargo, lo que es conceptualmente imposible, es psicológicamente real y efectivo; el interés por uno de los dos aspectos puede crecer hasta el punto de hacer desaparecer por completo el otro aspecto lógicamente implicado. El tipo ideal de uno de estos casos es el "hazar de todo a cien". En él, el principio valorativo de la moderna economía monetaria ha encontrado su expresión plena. El centro del interés ya no lo constituye la mercancía, sino su precio –un principio que a épocas anteriores no sólo les hubiera parecido desvergonzado, sino, en su fuero interno, completamente imposible–. Por eso, con razón se ha destacado que la ciudad medieval... carecía de una economía capitalista desarrollada, lo que habría sido la causa de buscar el ideal de la economía no tanto en la expansión (que sólo es posible abaratando los precios) cuanto en la calidad de la oferta.» Georg Simmel, *Filosofía del dinero*, Leipzig, 1900, pp. 411-412.

IX 7, 1]

«La economía política ya no es ahora una ciencia de la *mercancía*... Se convierte en una ciencia inmediata del trabajo social... en su actual, concreta y unívoca forma como *trabajo productor de la "mercancía de otro"*... formalmente pagado en todo su valor, pero de hecho explotado, esto es, como trabajo de los *asalariados*, a quienes se enfrenta la fuerza productiva de su trabajo, multiplicada mil veces por la división social del trabajo, bajo la forma del *capital*» Korsch, *loc. cit.*, (*Karl Marx*, manuscrito), II, p. 47. [Cfr. X 11, 1.]

IX 7, 2]

Sobre la fallida recepción de la técnica. «Las ilusiones en este terreno se reflejan claramente en las expresiones de las que se sirve, en las que una... visión orgullosa de estar libre de mitos delata exactamente lo contrario de lo que pretende. Que triunfemos o dominemos sobre la naturaleza, es una idea completamente infantil, puesto que... todas las concepciones de... triunfo y sumisión sólo tienen su sentido cuando se ha roto una voluntad contrapuesta... El curso natural en cuanto tal... está... más allá de la alternativa entre libertad y coacción... Aunque esto fueran... solamente cuestiones de expresión, llevan a todo pensador superficial a confusiones antropomórficas, mostrando que el modo mitológico de pensar encuentra refugio incluso dentro de la cosmovisión científiconatural.» Georg Simmel, *Filosofía del dinero*, Leipzig, 1900, pp. 520-521. Lo propio de Fourier es haber querido abrir camino a una recepción de la técnica completamente distinta.

IX 7 a, 1]

«La *teoría de la "plusvalía"*, anticipada ya en su mayor parte... por los economistas clásicos burgueses y por sus primeros antipodas socialistas, y la... remisión del "libre contrato de trabajo" del moderno asalariado a la compraventa de "la mercancía llamada fuerza de trabajo", sólo adquieren toda su contundencia al trasladarlas del terreno del intercambio de mercancías... al de... la producción material, esto es, por el paso de la "plusvalía" presente bajo la forma de mercancía y dinero, al "*plus-trabajo*" realizado por los verdaderos trabajadores en la empresa capitalista bajo las relaciones sociales allí imperantes de dominio y opresión.» Korsch, *loc. cit.*, (*Karl Marx*, manuscrito), II, pp. 41-42.

IX 7 a, 2]

Korsch (Karl Marx, II, p. 47) cita de Marx (*El capital*, I, Hamburgo, 1890, pp. 138-139) la siguiente expresión: «Los lugares ocultos de la producción, en cuyos umbrales se lee: "Prohibido el paso a toda persona no autorizada"». Cfr. la inscripción de Dante en la puerta del infierno, y *Calle de direcciones únicas*.

IX 7 a, 8

Korsch define la plusvalía como la «forma especialmente "trastornada" que adopta el fetichismo de la mercancía en cuanto "mercancía fuerza de trabajo"». Karl Korsch, *Karl Marx*, II, p. 53.

IX 8, 1

«Lo que Marx denomina... "fetichismo del mundo de la mercancía" es sólo la expresión científica de lo que antes había denominado... "autoalienación humana"... La diferencia conceptual más importante entre ésta, que pertenece a la crítica filosófica de la "autoalienación" económica, y la posterior exposición científica del mismo problema, consiste en que en *El capital* Marx... dio un significado más profundo y general a su crítica económica, al remitir todas las demás categorías alienadas de la economía al carácter fetichista de la mercancía. Ciertamente, el punto esencial de su ataque crítico... sigue siendo el desenmascaramiento de la forma más relevante que adopta la autoalienación humana como autoalienación inmediata del hombre en la relación entre el "trabajo asalariado y el capital". Pero este particular fetichismo de la mercancía fuerza de trabajo... todavía aparece en esta última versión de la teoría económica... como forma derivada de aquel fetichismo general que ya está contenido en la forma misma de la mercancía... Sólo una vez que desvela que en último término todas las categorías económicas son un único y gran fetichismo... supera realmente Marx todas las formas y fases de la economía y de la teoría social burguesa... Incluso sus mejores portavoces permanecen atrapados en el... mundo de la apariencia burguesa, o recaen en él, porque jamás llegaron a analizar, junto con las formas derivadas [desenmascaramiento del fetichismo del oro y de la plata, de las rentas producidas por la tierra, del interés como parte del beneficio, de la renta como excedente de las tasas medias de beneficio] al mismo tiempo la forma básica más general del fetichismo económico, que aparece como mercancía en la forma de valor del producto de trabajo y en las relaciones de valor de las mercancías mismas». Korsch, *loc. cit.*, (II), pp. 53-57.

IX 8, 6

«Si en la concepción burguesa las cosas y relaciones "económicas" sólo se presentan exteriormente ante el burgués individual, según la nueva concepción, los hombres, en todas sus acciones, se mueven de antemano en las relaciones sociales determinadas por las condiciones del correspondiente nivel de desarrollo de la producción material... Ideales de la sociedad burguesa como el individuo que se determina a sí mismo, la libertad e igualdad de todos los ciudadanos en el ejercicio de sus derechos políticos y la igualdad ante la ley, aparecen ahora solamente como las representaciones correlativas al fetichismo de la mercancía, derivadas del intercambio de mercancías... Sólo reprimiendo las verdaderas relaciones sociales fundamentales... dejándolas en la inconsciencia... sólo transformando históricamente las relaciones sociales entre la clase de los capitalistas y la de los asalariados en una venta "libre"... de la "mercancía fuerza de trabajo" al propietario del "capital"... es posible hablar en esta sociedad de libertad y de igualdad». Korsch, *loc. cit.*, (II), pp. 75-77.

IX 8 a, 11

«El regateo individual y colectivo por las condiciones de venta de la mercancía fuerza de trabajo también forma parte, enteramente, del mundo de la apariencia fetichista. Considerándolo desde un punto de vista social, los asalariados, que no tienen posesiones, que venden individualmente mediante "libre contrato de trabajo" su fuerza de trabajo por un tiempo a los empresarios capitalistas, son en cuanto clase, junto con los medios materiales de producción, de antemano y para siempre, posesión de la clase propietaria que dispone de los medios materiales de trabajo. Lo que Marx había proclamado... en el *Manifiesto comunista*, no era por tanto toda la verdad. La burguesía... no ha impuesto aún una indisimulada "explotación manifiesta", solamente ha impuesto, en lugar de una explotación entreverada de ilusiones religiosas y políticas [la de la Edad Media], «una forma, más refinada y difícil de desenmascarar, de explotación velada». Si en anteriores épocas las relaciones de dominio y esclavitud, abiertamente proclamadas, aparecían como impulsoras inmediatas de la producción, en la época burguesa, inversamente, la producción es... el pretexto... para las... relaciones de explotación». (Korsch), *loc. cit.*, (II), pp. 64-65.

IX 8 a, 21

Sobre la teoría del valor: «La "igualdad" de trabajos cualitativamente distintos en cuanto cantidades parciales, meramente distintas cuantitativamente, de una cantidad global de "trabajo en general", que está en la base del concepto económico de valor, constituye en tan escasa medida una condición natural de la producción de mercancías, que más bien, a la inversa, sólo adquiere vigencia mediante el intercambio general y la producción de bienes de consumo como mercancía, y no aparece de hecho de ninguna otra manera que en el "valor" de las mercancías. Ya en los economistas clásicos, la remisión del "valor" de las mercancías a la cantidad de "trabajo" incorporado a ellas no se basaba en un presupuesto científico-natural, sino en ese presupuesto histórico y político (desde luego inconsciente para ellos). La teoría económica del "valor del trabajo" pertenece a un nivel de desarrollo de la producción social en el que el trabajo humano, no sólo en cuanto categoría, sino también en la realidad, ha dejado de estar, por decirlo así, orgánicamente unido al individuo o a pequeños grupos; un nivel en el que ahora, después de eliminar las restricciones gremiales, bajo el signo de la "libertad de comercio" burguesa, en virtud de las leyes, un trabajo particular vale lo mismo que cualquier otro trabajo particular... Si por tanto los epígonos de estos últimos tiempos ya no están acostumbrados a semejante audacia del pensamiento científico, quejándose tan patéticamente de la "enorme abstracción" con la que los economistas clásicos y los marxistas igualan lo desigual cuando remiten las relaciones de valor de las mercancías a las cantidades de trabajo que incorporan, hay que responderles que esta "enorme abstracción" no procede en absoluto en primer lugar... de... la ciencia económica, sino del carácter fáctico de la producción capitalista de mercancías. La mercancía es el igualador innato». Korsch, *loc. cit.*, II, pp. 66-68. — En «realidad», claro que para Marx «los trabajos necesarios para producir los distintos bienes de consumo, también bajo el dominio de la ley del valor, son de hecho distintos». *Loc. cit.*, II, p. 68. Esto contra Simmel, cfr. X 6 a, 1.

IX 91

«Marx y Engels... han señalado que el ideal de igualdad, que se constituye en la época de la producción mercantil burguesa y se expresa económicamente en la "ley del valor" de los economistas clásicos burgueses, tiene aún, en cuanto tal, carácter burgués, y por ello sólo es ideológicamente incompatible —pero no en la realidad— con la explotación de la clase trabajadora por el capital. Cuando los socialistas ricardianos se imaginaron... sobre la base del principio económico de que "sólo el trabajo crea valor", poder convertir a todos los hombres en trabajadores que intercambian cantidades de trabajo inmediatas e iguales, Marx respondió... que "esta relación igualitaria... no es sino el reflejo del mundo actual, y que por consiguiente es totalmente imposible reconstituir la sociedad sobre una base que sólo es una sombra embellecida. A medida que la sombra se convierte en cuerpo, se percibe que ese cuerpo, lejos de ser la soñada transfiguración es el actual cuerpo de la sociedad".» La cita es de *La miseria de la filosofía*, en Korsch, II, p. 4.

[X 9 a, II]

Korsch: en la época burguesa, «la elaboración de los productos del trabajo era pretexto y velo de las... relaciones de opresión y explotación. La forma científica que adquiere el enmascaramiento de este estado de cosas es la economía política». Su función: «apartar del ámbito de la actividad humana la responsabilidad por los obstáculos al desarrollo y las destrucciones vitales —tal como aparecen catastróficamente en las grandes crisis económicas— que conlleva el nivel actual de las fuerzas sociales de producción... para trasladarla al ámbito, inalterable y dado por la naturaleza, de las relaciones entre las cosas». Korsch, *loc. cit.*, II, p. 65.

[X 9 a, II]

«La distinción entre valor de uso y valor de cambio no constituye, en la forma abstracta con que se presenta en la economía burguesa... un punto de partida útil para conocer la producción burguesa de mercancías... Según Marx, la economía no trata el valor de uso en general, sino el valor de uso de la mercancía. Sin embargo, el valor de uso de la "mercancía" no es únicamente un presupuesto (extraeconómico) de su "valor". Es un elemento del valor... Del hecho de que una cosa tenga alguna utilidad para algún hombre, aunque sea para el mismo que la produce, no se obtiene aún la definición económica de valor de uso. Sólo del hecho de que la cosa... tiene utilidad "para otros" se obtiene la definición económica de valor de uso como cualidad de la mercancía. Si el valor de uso de la mercancía está determinado económicamente como valor de uso social (valor de uso "para otros"), entonces también el... trabajo que produce este valor de uso, está determinado económicamente como... trabajo "para otros". El *trabajo productor de mercancías* aparece por tanto como trabajo social en un doble sentido. Tiene... *carácter social general* en cuanto "trabajo específicamente útil", que produce un determinado tipo de "valor de uso" social. Tiene *carácter social específico* en cuanto "trabajo social general", que produce una cantidad determinada de "valor de cambio". La capacidad del trabajo social para producir cosas concretas, humanamente útiles... se manifiesta en el *valor de uso*; su capacidad para crear valor y plusvalía para el capitalista (una cualidad que, proviniendo de la forma específica de socializar el trabajo... surge en la presente época histórica) se manifiesta en el *valor de cambio* del producto del trabajo. La unión de estos dos caracteres sociales del trabajo productor de mercancías aparece en la "forma de valor del producto del trabajo", o en la "forma de mercancía".» Korsch, *loc. cit.*, (II), pp. 42-44.

[X 10]

«Ciertamente que en sus inicios, cuando las categorías abstractas de la economía política se estaban aún separando de su contenido material, los economistas burgueses, al remitir el valor al trabajo, pensaron también en las distintas formas del trabajo real. Así, los mercantilistas, los fisiócratas, etc., unos tras otros, proclamaron que el trabajo empleado en la industria exportadora, en el comercio y en la navegación, en la agricultura, etc., era la verdadera fuente de riqueza. Incluso en Adam Smith, que superó definitivamente los distintos tipos de trabajo para llegar a la forma general del trabajo productor de mercancías, discurre junto a la determinación formalista del "trabajo" como esencia abstracta que sólo se manifiesta en el "valor" (valor de cambio), compartida con Ricardo, otra determinación distinta. El mismo trabajo que definió como trabajo generador de valor de cambio, lo caracterizó también... como la única fuente de riqueza material o de valores de uso. Esta teoría, que pervive inextinguible hasta hoy en el socialismo vulgar... es económicamente falsa. Suponiéndola cierta, no se podría explicar por qué en la... sociedad actual son pobres precisamente los únicos que dispusieron de esta fuente de riqueza, y tampoco por qué siguen careciendo de trabajo y siendo pobres, en lugar de procurarse riqueza con su trabajo. Pero... al alabar la fuerza creadora del "trabajo", Adam Smith no tenía tanto en mente el trabajo servil del asalariado moderno, que se manifiesta en el valor de las mercancías y produce beneficios para el capitalista, sino el *carácter universalmente necesario del trabajo humano*, del mismo modo que su alabanza acrítica a la "división del trabajo" en aquellas "grandes manufacturas", como llama al conjunto de la moderna economía capitalista, no se dirige tanto a la... forma sumamente imperfecta de la división del trabajo en la presente sociedad capitalista, cuanto a la *configuración social universal del trabajo humano*, mezclada confusamente con aquella (*sic*).» Korsch, *loc. cit.*, II, pp. 44-46.

[X 10, a]

Pasaje decisivo sobre la plusvalía, si bien necesita ser aclarada su frase final: «Tampoco la teoría de la *plusvalía*, usualmente considerada como la parte genuinamente socialista de la teoría económica de Marx, es en la forma avanzada en que aparece en él ni una simple cuestión económica de cifras, que le imputa al capitalismo un engaño formal practicado contra los trabajadores, ni una utilización moral de la economía, que exige del capital la parte del "pleno rendimiento del trabajo" hurtada a los trabajadores. En cuanto teoría "económica", parte más bien de que el empresario capitalista adquiere "normalmente" la fuerza de trabajo con la que explota a los asalariados en su empresa mediante un trueque real, en el que el trabajador trueca a cambio del salario todo el contravalor de la "mercancía" vendida por él. La ventaja del capitalista en este negocio no proviene de la economía, sino de su privilegiada posición social. Como propietario en monopolio de los medios materiales de producción, puede emplear en la producción de mercancías la fuerza de trabajo según su *valor de uso* específico, que compra a su "valor" (valor de cambio) económico. Entre el valor de las mercancías obtenidas por la explotación de la fuerza de trabajo en la empresa capitalista, y los precios pagados por esta fuerza de trabajo a los que la venden, no hay según Marx ningún tipo de relación económica o racionalmente determinable. La cantidad de valor producido por los trabajadores en sus productos de trabajo por encima de lo debido a su salario, o la cantidad de "plustrabajo" efectuado para generar esa "plusvalía", y la relación de ese

plustrabajo con el trabajo necesario (esto es, la "tasa de plusvalía" o "tasa de explotación" vigente en cada caso en una determinada época y en un determinado país) no es por tanto, en el modo de producción capitalista, resultado de un cálculo económico. Es el resultado de una lucha de clases sociales». Korsch, *loc. cit.*, II, (pp.) 71-72. [X 11]

«El sentido de la teoría marxiana del valor no reside... en último término en la obtención de alguna base teórica para el cálculo práctico del hombre de negocios a la búsqueda de su beneficio privado en la actual sociedad capitalista, o para las medidas políticoeconómicas del hombre de Estado burgués preocupado por aumentar en general la creación de plusvalía capitalista. El objetivo último de su teoría reside más bien, según Marx, en "desvelar la ley económica del movimiento de la sociedad moderna" -lo cual significa también la ley de su desarrollo histórico-». Korsch, *loc. cit.*, II, p. 70. [X 11 a, 1]

«Completa determinación del verdadero carácter social del proceso fundamental de la moderna producción capitalista, que los economistas burgueses y sus contrarios, los socialistas vulgares, presentan unilateralmente tan pronto como producción de bienes de consumo, como, a la inversa, sólo como producción de valor o como simple obtención de beneficios: una «producción de plusvalía mediante la producción de valor, mediante la producción de bienes de consumo en una sociedad en la que los bienes materiales de producción entran como capital en el proceso productivo dominado por los capitalistas, y los verdaderos productores como mercancía fuerza de trabajo». Korsch, *loc. cit.*, III, pp. 10-11. [X 11 a, 2]

La experiencia de nuestra generación: que el capitalismo no morirá de muerte natural. [X 11 a, 3]

La polémica de Lafargue con Jaurès es muy característica de la forma *grande* del materialismo. [X 11 a, 4]

Fuentes de Marx y Engels: «De los historiadores burgueses de la época de la Restauración, tomaron el concepto de clase social y de lucha de clases; de Ricardo, la fundamentación económica de las oposiciones de clase; de Proudhon, la proclamación del proletariado moderno como la única clase realmente revolucionaria; de los acusadores feudales y cristianos del nuevo... orden económico, el desenmascaramiento inmisericorde de los ideales burgueses liberales, el ataque lleno de odio dirigido a donde más duele; del socialismo pequeñoburgués de Sismondi, el penetrante análisis de las irresolubles contradicciones de la moderna forma de producción; de los primeros compañeros de camino pertenecientes a la izquierda hegeliana, especialmente de Feuerbach, el humanismo y la filosofía de la acción; de los contemporáneos partidos políticos de trabajadores -los reformistas franceses y los cartistas ingleses-, la importancia de la lucha política para la clase trabajadora; de la Convención francesa, de Blanqui y los blanquistas, la doctrina de la dictadura revolucionaria; de Saint-Simon, Fourier y Owen, el entero contenido de sus objetivos socialistas y comunistas: el cambio total de las bases de la sociedad capitalista existente, la abolición de las clases... y la transformación del Estado en una mera administración de la producción». Korsch, *loc. cit.*, III, p. 101. [X 12, 1]

«A partir de Hegel, el nuevo materialismo de la teoría proletaria conectó con el conjunto del pensamiento social burgués de toda la época precedente, de la misma forma contrapuesta en que, en el terreno práctico, la acción social del proletariado continúa también el movimiento social precedente de la clase burguesa». Korsch, *loc. cit.*, III, p. 99. [X 12, 2]

Dice Korsch muy correctamente, y uno tiende a pensar en De Maistre y Bonald: «De este modo, también pasa a... la teoría del movimiento obrero moderno... una parte... de aquella "sobriedad" que... después de la gran Revolución francesa, proclamaron antes que nada los primeros teóricos de la contrarrevolución, después los románticos alemanes, y que, en particular por medio de Hegel, ejerció un gran influjo en Marx». Korsch, *loc. cit.*, II, p. 36. [X 12, 3]

Concepto de fuerza de producción: «La "fuerza de producción" no es por lo pronto sino la fuerza de trabajo real y terrena de los hombres vivos: la fuerza..., por tanto, que produce "mercancías" bajo las relaciones capitalistas. Todo lo que... aumenta este efecto provechoso de la fuerza humana de trabajo es una nueva "fuerza de producción" social. A las fuerzas materiales de producción pertenecen también, además de la naturaleza, la técnica y la ciencia, sobre todo la organización social misma y las fuerzas sociales... generadas en ella mediante la cooperación y la división industrial del trabajo». Korsch, *loc. cit.*, III, pp. 54-55. [X 12 a, 1]

Concepto de fuerza de producción: «El concepto marxiano de las fuerzas sociales de producción no tiene nada que ver con las abstracciones idealistas de los "tecnócratas", que se imaginan poder constatar las fuerzas productivas de la sociedad... de un modo puramente científiconatural y tecnológico... Con toda certeza... la mentalidad "tecnocrática" no basta... según Marx... para eliminar los obstáculos materiales que... opone la violencia muda de las relaciones económicas... a cualquier cambio del estado actual de cosas». Korsch, *loc. cit.*, III, pp. 59-60. [X 12 a, 2]

Como objeto de las observaciones de Marx («Das philosophische Manifest der historischen Rechtsschule» [El manifiesto filosófico de la escuela histórica de derecho], *Rheinische Zeitung* 221 (1842), aparece «el acertado pensamiento... de que las condiciones *en bruto* son ingenuas pinturas holandesas de las *verdaderas* condiciones». Cit. en Korsch, I, p. 35. [X 12 a, 3]

Frente a Proudhon, que ve la máquina y la división del trabajo como opuestos, Marx destaca cuánto se ha refinado la división del trabajo desde la introducción de las máquinas. Hegel, por su parte, insistió en que la división del trabajo abrió en cierto modo camino a la introducción de las máquinas. «El... aislamiento del contenido... produce la división del trabajo... Con ello el trabajo, al mismo tiempo más abstracto, lleva por una parte, debido a su uniformidad, a mayor facilidad de ejecución y al aumento de la producción, por otra a la limitación a una rutina y con ello a una dependencia incondicional del contexto social. La rutina misma se vuelve, de esta forma, mecánica, y adquiere la capacidad de emplear a la máquina en el lugar del trabajo humano.»

Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundriss* [Enciclopedia de las ciencias filosóficas], Leipzig, 1920, p. 436 (§ 525-526).

[X 12 a, 8]

La crítica del joven Marx a los derechos del hombre en cuanto distintos de los derechos del ciudadano. «Ninguno de los llamados derechos humanos va... más allá del hombre egoísta... lejos de que en ellos se haya concebido al hombre como ser genérico, la vida misma del género, la sociedad, aparece más bien como un marco exterior a los individuos... El único vínculo que los mantiene unidos es la necesidad natural y el interés privado, la conservación de su propiedad y de su persona egoísta. Es... un enigma... que la ciudadanía, la comunidad política, sea degradada por los libertadores políticos incluso a mero medio para la consecución de estos así llamados derechos humanos, que por tanto el ciudadano se declare servidor del hombre egoísta, que el ámbito en el que el ser humano se relaciona en cuanto ser común quede degradado al ámbito en el que se relaciona como ser parcial, en definitiva, que no se considere al hombre en cuanto ciudadano, sino al hombre en cuanto burgués, como el auténtico y verdadero hombre... El enigma se resuelve fácilmente... ¿Cuál era el carácter de la sociedad antigua?... La feudalidad. La antigua sociedad burguesa tenía un carácter político inmediato... La revolución política suprimió... el carácter político de la sociedad burguesa. Descompuso la sociedad burguesa... por una parte en individuos, por otra en elementos materiales y espirituales que... configuran la situación burguesa de estos individuos... En uno y el mismo acto, se lleva a cabo la constitución del Estado político y la disolución de la sociedad burguesa en individuos independientes -individuos cuya relación es el derecho, del mismo modo que la relación de los hombres en corporaciones y gremios era el privilegio-. El hombre que es miembro de la sociedad burguesa, el hombre apolítico, aparece sin embargo necesariamente como el hombre natural. Los derechos del hombre aparecen como derechos naturales, pues la actividad autoconsciente se concentra en el acto político. El hombre egoísta es el resultado pasivo y errático de la sociedad disuelta... un objeto natural. La revolución política... se relaciona con la sociedad burguesa, con el mundo de las necesidades, del trabajo, de los intereses privados, del derecho privado, como... con su base natural. Al final, el hombre que es miembro de la sociedad burguesa resulta ser el auténtico hombre, el *homme*, a diferencia del *citoyen*, porque es hombre en su... existencia sensible, mientras que el hombre político es sólo... el hombre... abstracto. Por tanto, Rousseau describe correctamente la abstracción del hombre político: "quien se atreve a emprender la institución de un pueblo debe sentirse en estado de cambiar... la naturaleza humana, de transformar a cada individuo, que por sí mismo es un todo perfecto y solitario, en parte de un gran todo del cual ese individuo recibe... su ser..." (Cont. Soc., lib. II, Londres, 1782, p. 67).» Marx, «Zur Judenfrage» [Sobre la cuestión judía] (Marx-Engels Gesamtausgabe) [Obras completas de Marx-Engels], I, parte I, 1, Frankfurt, 1927, pp. 595-599.

[X 13]

La cualidad fetichista que adquiere la mercancía afecta a la misma sociedad productora de mercancías, no ciertamente como ella es en sí, sino tal como continuamente se imagina a sí misma y cree comprenderse cuando abstrae del hecho de que precisamente produce mercancías. La imagen que de este modo produce de ella misma, y la que suele intitular como su cultura, corresponde al concepto de fantasmagoría (cfr. Eduard Fuchs, *der Sammler*

und der Historiker [Eduard Fuchs, el coleccionista y el historiador], III). Wiesengrund la define «como un bien de consumo en el que nada debe recordar cómo llegó a ser. Se la hace mágica en la medida en que el trabajo acumulado en ella aparece en el mismo instante como sobrenatural y sagrado, dado que ya no se lo puede reconocer como trabajo» (T. W. Adorno, «Fragmente über Wagner» [Fragmentos sobre Wagner], en *Zeitschrift für Sozialforschung*, VIII, 1939, 1-2, p. 17). Más en el manuscrito del *Wagner* (pp. 46-47): «El arte orquestal de Wagner... ha excluido del» [mejor: de su] «aspecto estético la parte de la producción inmediata del sonido... Quien entienda perfectamente por qué Haydn, en piano, redobla con una flauta a los violines, podría quizá adquirir un esquema para entender por qué la humanidad renunció hace milenios a comer cereal crudo y coció pan, o por qué talló y pulió instrumentos. En el objeto de consumo, la huella de su producción debe quedar olvidada. Debe tener el aspecto de que no ha sido hecho en absoluto, para no dejar ver que no lo hizo precisamente el vendedor, sino que se apropió del trabajo contenido en él. La autonomía del arte tiene su origen en el encubrimiento del trabajo.»

[X-13 a]

Y

[LA FOTOGRAFÍA]

«¡Sol, cuidate!»

A. J. Wiertz, *Ceuvres littéraires* [Obras literarias], París, 1870, p. 374.

«Si se debe un día apagar el sol,
Un mortal lo volvería a iluminar.»

Laurencin y Clairville, *Le roi Dagobert à l'exposition de 1844* [Théâtre du Vaudeville 19 avril 1844] [El rey Dagoberto en la exposición de 1844 [Teatro de Vaudeville, 19 de abril de 1844]], París, 1844, p. 18 [habla le Génie de l'Industrie].

Una profecía de 1855: «Nos ha nacido, hace pocos años, una máquina, el honor de nuestra época, que, cada día, sorprende a nuestro pensamiento y espanta a nuestros ojos. / Esta máquina, antes de un siglo, será el pincel, la paleta, los colores, la maña, el hábito, la paciencia, el vistazo, el toque, la pasta, la veladura, la triquitueña, el modelado, el acabado, la fiel ejecución. / Antes de un siglo ya no habrá albañil en pintura: sólo habrá arquitectos, pintores en la plena acepción de la palabra. / Que no se piense que el daguerrotipo mata el arte: No, mata la obra de la paciencia, rinde homenaje a la obra del pensamiento. / Cuando el daguerrotipo, ese niño gigante, alcance la edad de la madurez; cuando toda su fuerza, toda su potencia se hayan desarrollado, entonces el genio del arte le echará de repente la mano al cuello y gritará: "¡Míral ahora eres mío, vamos a trabajar juntos!". A. J. Wiertz, *Obras literarias*, París, 1870, p. 309. En un artículo titulado «La fotografía», que apareció por primera vez en junio de 1855 en la *Nation*, y que termina con una referencia al nuevo descubrimiento de la ampliación fotográfica, la posibilidad de hacer fotos a tamaño natural. Pintores-albañiles son para Wiertz aquellas «que se aferran a la parte material solamente», que hacen bien.

[Y 1, 1]

Industrialización en la literatura. Sobre Scribe. «Burlándose de los grandes industriales y hombres de dinero, aprendió de ellos el secreto de sus éxitos. Su aguda mirada no pasó por alto que, en el fondo, toda gran riqueza se apoya en el arte de hacer trabajar a los demás para uno mismo, y por eso trasladó, como un genio que abre nuevos caminos, el principio de la división del trabajo desde los talleres de los sastres de moda, de los carpinteros y de los fabricantes de plumas de acero, a los talleres de los artistas dramáticos, que antes de esta reforma, con una cabeza y con una pluma, sólo alcanzaban a ganar el escaso salario de un simple obrero. Toda una generación de genios dramáticos le debió guía, formación, buenas ganancias, con frecuencia incluso riquezas y fama. Scribe elegía el tema, ordenaba la acción a grandes trazos, indicaba los pasajes efectistas y los millos brillantes, y sus aprendices ponían el diálogo o los versos. Si hacían progresos, la mención de su nombre en el título (junto al de la empresa) constituía una paga adecuada, hasta que los mejores se emancipaban y producían obras dramáticas propias, llevándose consigo quizá incluso a algunos ayudantes. De este modo, y bajo la protección de la ley de prensa francesa, Scribe se hizo multimillonario.» Fr. Kreyßig, *Studien zur französischen Kultur und Literaturgeschichte* [Estudios sobre la historia cultural y literaria de Francia], Berlín, 1865, (pp. 56-57).

[Y 1, 3]

Comienzos de la revista. «Las comedias neofrancesas son en su totalidad de fecha reciente, y proceden de las revistas que se solían representar en los primeros 14 días de cada nuevo año, y que constituían una retrospectiva del año que acababa de pasar. Su carácter fue al comienzo muy infantil, estando pensadas preferentemente para los escolares, cuyas vacaciones de nuevo año adquirían un tono alegre gracias a semejantes producciones.» Rudolf Gottschall, *Das Theater und Drama des second empire* [El teatro y el drama del Segundo Imperio] («Unsere Zeit, Deutsche Revue, Monatsschrift zum Konversationslexikon», Leipzig, 1867, p. 931).

[Y 1, 3]

Tener de antemano a la vista esta idea, y ponderar su valor constructivo; los fenómenos de deshecho y decadencia como precursores, en cierto modo espejismos, de las grandes síntesis que vienen luego. Hay que divisar por doquier estos mundos (?) de realidades estáticas. El cine es su centro. ■ Materialism(o) históric(o) ■

[Y 1, 4]

Comedias: «En *París en Londres* (1866) entra en escena la exposición industrial inglesa, ilustrada de paso con una exposición de bellezas desnudas que naturalmente sólo derivan su procedencia de la alegoría y la invención poética.» Rudolf Gottschall, *El teatro y el drama del Segundo Imperio*, p. 932. ■ Publicidad ■

[Y 1 a, 1]

«Los "fermentos" son estimulantes de las reacciones que provocan o aceleran la descomposición de cantidades relativamente altas de otras sustancias orgánicas... Esas "otras sustancias orgánicas", sin embargo, en las que los fermentos muestran su fuerza de descomposición, son las formas históricamente heredadas de los estilos.» «Los fermentos... son una conquista de la técnica moderna. Se pueden clasificar... en tres grandes grupos temáticos: 1. Hierro. 2. Construcción de máquinas. 3. Iluminación y fuegos artificiales.» Alfred Grotthold Meyer, *Eisenbauten* [Construcciones en hierro], Esslingen, 1907, («Introducción» (sin paginación)).

[Y 1 a, 2]

La reproducción fotográfica de obras de arte como una fase en la lucha entre la fotografía y la pintura.

[Y 1 a, 3]

«En 1855 se inauguraron en el marco de la gran exposición de la industria secciones especiales para la fotografía. Con ello, también el público en general se familiariza por primera vez con la fotografía. Esta exposición supone el comienzo de su desarrollo industrial... El público se agolpa ante los innumerables retratos de personalidades famosas y conocidas que cuelgan de la exposición, y hay que imaginarse lo que significaba en aquella época poder ver con tanto realismo delante de uno a las celebridades de los teatros, de las tribunas, en suma, de la vida pública, que hasta entonces sólo se habían podido contemplar y admirar desde la distancia.» Gisele Preuss, *Entwicklung der Photographie in Frankreich* [El desarrollo de la fotografía en Francia] (inédito) ■ Exposiciones ■

[Y 1 a, 4]

Es digno de nota para la historia de la fotografía que el mismo Arago que le da su famoso visto bueno, se lo deniega —en el mismo año (?), 1838— a los ferrocarriles que proyecta construir el gobierno: «En 1838, cuando el gobierno les expuso el proyecto de ley que autorizaba la construcción de los ferrocarriles de París a Bélgica, a Le Havre y a Burdeos, el informante, Arago, terminó, y lo aprobaron 160 voces contra 90. Entre otros argumentos, se decía que la diferencia de temperatura a la entrada y a la salida de los túneles ocasionaría calores y fríos mortales.» Dubech-D'Espezel, *Histoire de Paris* [Historia de París], París, 1926, p. 386.

[Y 1 a, 5]

Algunas piezas teatrales con éxito de la mitad de siglo: Denery: *El naufragio de la Pérouse* (1859), *El temblor de tierra de la Martinica* (1843), *Los bohemios de París* (1843); Louis François Clairville: *Los siete castillos del diablo* (1844), *Las patatas enfermas* (1845), *Rothomago* (1862), *Cendillon* (1866). Otras de Duveyrier, Danois, *Un Kaspar Hauser de Denery?*

[Y 1 a, 6]

«Las más fantásticas creaciones de la hechicería son más o menos realizadas ante nuestros ojos...; se producen cada día, en nuestras fábricas, maravillas tan grandes como aquellas que producía el doctor Fausto con su libro mágico.» Eugène Buret, *De la misère des classes laborieuses en France et en Angleterre* [De la miseria de las clases trabajadoras en Francia y en Inglaterra], II, París, 1840, pp. 161-162.

[Y 2, 1]

De la soberbia descripción que hace Nadar de sus fotografías en las catacumbas parisinas: «Necesitábamos en cada desplazamiento tantear empíricamente nuestro tiempo de exposición; ahora bien, esos clichés son de tal clase que exigían hasta diez minutos. — Recordar que estábamos todavía en el colodión... Me había parecido bien animar alguno de estos aspectos con un personaje, menos desde el punto de vista pintoresco que para indicar la escala de proporciones; precaución descuidada muy frecuentemente por los experimentadores y cuyo olvido a veces nos desconcerta. Para dieciocho minutos de exposición, me resultó difícil obtener la inmovilidad absoluta, inorgánica, de un ser humano. Procuré sortear la dificultad con maniqués que vestía y disponía lo

mejor que podía en la puesta en escena; ese detalle no complicó nuestros deseos... Hay que contar que este travieso oficio, a través de alcantarillas y catacumbas, no duró para nosotros menos de unos tres meses consecutivos... En suma, reuní cien clichés... Me apresuré a ofrecer las cien primeras pruebas a las colecciones de la ciudad de París mediante el eminente ingeniero de nuestras construcciones subterráneas, M. Belgrand». Nadar, *Quand j'étais photographe* [Cuando yo era fotógrafo], París, (1900), pp. 127-129. [Y 2, 8]

Fotografía con luz artificial gracias a mecheras Bunsen. «Así pues, hice que instalaran por medio de un electricista experimentado, sobre una parte completa de mi terraza del boulevard des Capucines, cincuenta elementos medianos que esperaba que fueran suficientes... La permanencia, a cada caída del día, de esta luz entonces poco usada, hacía que la gente se parara en el bulvar y, atreídos como falenas a la luz, numerosos curiosos, amigos o indiferentes, no podían resistirse a subir por la escalera para saber qué pasaba ahí. Estos visitantes de todas clases, algunos conocidos e incluso célebres, eran muy bien acogidos y nos proporcionaban gratuitamente un depósito de modelos totalmente dispuestos para la nueva experiencia. Así es como fotografié entre otros en esas veladas a Niepce de Saint-Victor... Gustave Doré... los financieros E. Fournier, Mirès, Halphen, etc.» Nadar, *Cuando yo era fotógrafo*, París, pp. 113, 115-116. [Y 2, 8]

De la conclusión del gran balance que presenta Nadar sobre el estado de las ciencias: «Hemos aquí efectivamente más allá incluso del admirable balance de Fourcroy, en el momento supremo en que el genio de la patria en peligro demandaba los descubrimientos». Nadar, *Cuando yo era fotógrafo*, p. 3. [Y 2, 8]

Nadar repite la teoría de Balzac sobre la daguerrotipia, que procede de la teoría de los *eidola* de Demócrito. (Que no parece conocer Nadar; no la menciona.) Gautier y Nerval se habrían unido a la opinión de Balzac, «... pero produciendo espectros, tanto uno como otro... fueron los primeros en pasar de buen grado ante nuestro objetivo». Nadar, *Cuando yo era fotógrafo*, París, p. 8. [Y 2, 8]

¿De quién procede la concepción del progreso? ¿De Condorcet? En todo caso, aún no parece estar arraigada con excesiva solidez a finales del siglo XVIII. En su crística, Hérault de Séchelles cuenta, entre los consejos para eliminar al adversario, el siguiente: «Extraviarlo en las cuestiones de la libertad moral y en el progreso al infinito». Hérault de Séchelles, *Théorie de l'ambition* [Teoría de la ambición], (París), 1927, p. 132. [Y 2, 8]

1848(?) «La revolución... había sobrevenido en medio de una crisis económica muy seria provocada a la vez por las especulaciones a que daban lugar las construcciones de ferrocarriles y por dos malas cosechas consecutivas en 1846 y 1847: se habían conocido de nuevo los revueltos del hambre... hasta en el barrio de Saint-Antoine, en París». A. Malet y P. Grillet, *op. cit.* [Siglo XIX], París, 1919, p. 245. [Y 2, 8]

Una afirmación sobre Ludovic Halévy: «Se me puede atacar por lo que se quiera, pero la fotografía no, es sagrada». Jean Loize, «Émile Zola, photographe» [Émile Zola, fotógrafo] (Artes y oficios gráficos 45 [15 febrero 1935], (p. 35)) [Y 2, 8]

«Quien alguna vez en su vida se haya cubierto la cabeza con el manto mágico del fotógrafo y haya mirado por la cámara, viendo allí esa maravillosa reproducción en miniatura de la imagen natural, sin duda se habrá... preguntado qué será de nuestra pintura moderna cuando el fotógrafo consiga fijar en su placa los colores como fija ya las formas.» Walter Crane, «Nachahmung und Ausdruck in der Kunst» [Imitación y expresión en el arte], *Die Neue Zeit* XIV, 1, Stuttgart, p. 423. [Y 2 a, 5]

El intento de suscitar una confrontación sistemática entre el arte y la fotografía tuvo por lo pronto que fracasar. Debía ser una fase en (la) confrontación histórica entre el arte y la técnica. [Y 2 a, 6]

El pasaje sobre la fotografía en *Lampélie y Daguerre*, de Lemerrier:

«Igual que, pendiente de las redes de maligno pajarrco,
la alondra, que despierta los ecos matutinos,
Malabar y locamente se abate a la pradería
Sobre un espejo, escollo de su coquetería;
De Lampélie (= luz solar) finalmente detenido el vuelo
Por el químico hálito por Daguerre dispuesto,
la cara de un cristal, cóncavo o abombado,
Aminora o agranda cada objeto por ella grabado.
En el fondo del lazo oscuro sus finos y blancos rayos
Marcan el aspecto de los sitios en apuntes rápidos:
De un vaso aprisionando la imagen cautivada,
Del tacto destructor así preservada,
Queda viva y duradera; y algunos retratos
Estampan la profundidad de los planos más lejanos».

Népomucène Lemerrier, *Sur la découverte de l'ingénieur peintre du diorama* [Sobre el descubrimiento del ingeniero pintor del diorama] [en Sesión pública anual de las cinco academias del jueves, 2 de mayo de 1839, París, 1839, pp. 30-31]. [Y 3, 1]

«La fotografía... fue adoptada en primer lugar en la clase social dominante...: industriales, propietarios de fábricas y banqueros, hombres de Estado, literatos y doctores.» Gisela Freund, *La photographie au point de vue sociologique* [La fotografía desde el punto de vista sociológico] (manuscrito, p. 32). ¿Es cierto? ¿No habría que invertir más bien esta sucesión? [Y 3, 2]

Entre los inventos que preceden a la fotografía hay que tener en cuenta la litografía (introducida en 1805 por Alois Senefelder, y unos años después en Francia por Philippe de Lasteyrie) y el fisiotrazo, que representa por su parte una mecanización del procedimiento de recortar siluetas. «Gilles Louis Chrétien... en 1786... acertó a inventar un aparato que... combinaba dos modos diferentes de retrato: el de la silueta y el del grabado... El fisiotrazo estaba basado en el principio bien conocido del pantógrafo. Un sistema de paralelogramos articulados susceptibles de desplazarse en un plano horizontal. Con ayuda de un estilite seco, el operario sigue los contornos de un dibujo. Un estilite entintado sigue los desplazamientos del primer estilite y reproduce el dibujo a una escala que

está determinada por la posición relativa de los estíletes.» Gisela Freund, *La fotografía desde el punto de vista sociológico* (manuscrito, pp. 19-20). El aparato estaba dotado de un dispositivo de enfoque. Se podía alcanzar el tamaño natural.

[Y 3 a, 8]

El tiempo de exposición para un fisionotrazo llevaba un minuto para siluetas normales, tres para las coloreadas. Es significativo que en este aparato, donde se inicia la tecnificación del retrato, éste disminuye su calidad tanto como la aumentará luego la fotografía. «Cuando se recorre la obra bastante vasta del fisionotrazo, se comprueba que todos los retratos tienen la misma expresión: paralizada, esquemática y chata... aunque el aparato reproduzca los contornos del rostro con una exactitud matemática, esta semejanza quedaba sin expresión, porque no estaba realizada por un artista.» Gisela Freund, *La fotografía desde el punto de vista sociológico* (manuscrito, p. 25). Se debería mostrar aquí por qué este aparato primitivo, en contraposición a la cámara, excluía a los «artistas».

[Y 3 a, 1]

«No había en Marsella, hacia 1850, más de cuatro o cinco pintores miniaturistas, de entre los cuales apenas dos disfrutaban de cierta reputación, llegando a ejecutar unos cincuenta retratos más o menos por año. Estos artistas ganaban lo justo para atender a su existencia... Algunos años más tarde, había en Marsella de cuarenta a cincuenta fotógrafos... Cada uno de ellos producía anualmente una media de mil a mil doscientos, que vendía a 15 francos por cliché. En ese, una recaudación de 18.000 francos, de los cuales el conjunto constituía un movimiento de negocios de cerca de un millón. Es posible comprobar el mismo desarrollo en todas las grandes ciudades de Francia.» Gisela Freund, *La fotografía desde el punto de vista sociológico* (manuscrito, pp. 15-16), cit. según Vidal, *Mémoire de la séance du 15 novembre 1866 de la Société Statistique de Marseille* [Memoria de la sesión del 15 de noviembre de 1866 de la Sociedad Estadística de Marsella]. Reproducido en el *Bulletin de la Société française de Photographie*, 1871, pp. 37, 38, 40.

[Y 3 a, 2]

Sobre el encadenamiento sucesivo de las invenciones técnicas: «Cuando quería hacer ensayos de litografía, Niépce, que vivía en el campo, encontraba las mayores dificultades para procurarse las piedras indispensables. Así es como tuvo la idea de reemplazar las piedras por una placa de metal y el lápiz por la luz solar.» Gisela Freund, *La fotografía desde el punto de vista sociológico* (manuscrito, p. 39), en Victor Fouque, *Niépce, la vérité sur l'invention de la photographie* [Niépce, la verdad acerca de la invención de la fotografía], Châlons sur Saône, 1867.

[Y 3 a, 3]

Después del discurso de Arago en la Cámara: «Algunas horas después, las tiendas de las ópticas eran asediadas; no había bastantes lentes, ni bastantes cámaras oscuras para satisfacer el celo de tantos aficionados apesurados. Se seguía con ojos pesados al Sol desfilando en el horizonte, por llevarse con él la materia primera de la experiencia. Pero al día siguiente se podían ver en su ventana, con las primeras luces, a numerosos experimentadores esforzándose, con toda especie de precauciones temerosas, por sacar sobre una placa preparada la imagen de la buhardilla vecina, o la perspectiva de una población de chimeneas.» Louis Figuier, *La Photographie. Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques*

modernes [La fotografía. Exposición e historia de los principales descubrimientos científicos modernos], París, 1851 (cita sin indicación del lugar, en Gisela Freund (manuscrito, p. 46)).

[Y 4, 1]

En 1840 Maurisset publicó una caricatura sobre la fotografía.

[Y 4, 2]

«Un juicio que, respecto al retrato, se dedica a una "situación" y a la "posición" del hombre, y que espera de él (del artista) la figuración de una "condición social" y una "pose", no puede satisfacerse con un retrato de cuerpo entero.» Wilhelm Witzold, *Die Kunst des Porträts* [El arte del retrato], Leipzig, 1908, p. 186 (cit. por Gisela Freund, manuscrito, p. 105).

[Y 4, 3]

La fotografía en la época de Disderi: «Los accesorios característicos de un taller fotográfico de 1865 son la columna, la cortina y el velador. Ahí se mantiene, apoyado, sentado o de pie, el sujeto por fotografiar, de cuerpo entero, de medio cuerpo o de busto. El fondo es amplio, conforme al rango social del modelo, gracias a accesorios simbólicos y pintorescos». Sigue luego un extracto muy característico de Disderi (*L'art de la photographie* [El arte de la fotografía], París, 1862, sin indicación de página), que dice, entre otras cosas: «No se trata... para hacer un retrato, de reproducir, con una justeza matemática, las proporciones y las formas del individuo. Hay todavía que, sobre todo, captar y representar justificando y embelleciendo... las intenciones de la naturaleza sobre este individuo.» Gisela Freund, *La fotografía desde el punto de vista sociológico* (manuscrito, pp. 106 y 108). — La columna: el emblema de la «cultura general». ■ Haussmannización ■

[Y 4, 4]

Gisela Freund (manuscrito, pp. 116-117) ofrece la siguiente cita de *El arte de la fotografía* de Disderi: «En un inmenso taller perfectamente arreglado, el fotógrafo, señor de todos los efectos de la luz, mediante persianas y reflectores, provisto de fondos de todas clases, de decorados, de accesorios, de ropas, ¿no podría, con modelos inteligentes y bien formados, componer cuadros de género, escenas históricas? ¿No podría buscar el sentimiento como Schöffer, el estilo como Ingres? ¿No podría tratar la historia como Paul Delaroche en su cuadro de la Muerte del Duque de Guisa?». En la exposición universal de 1855 se pudieron ver algunas fotografías de este tipo, procedentes de Inglaterra.

[Y 4 a, 1]

Los cuadros de Delacroix se libran de la competencia de la fotografía no sólo por la fuerza de su colorido, sino —dado que no existía entonces la fotografía instantánea— por la violenta agitación de sus temas. Por eso era posible que tuviera un interés sincero en la fotografía.

[Y 4 a, 2]

Lo que hace a los primeros fotógrafos tan incomparables es quizá esto: que muestran la primera imagen del encuentro entre la máquina y el hombre.

[Y 4 a, 3]

Una de las objeciones, a menudo tácitas, contra la fotografía: es imposible que una máquina pueda captar el rostro humano. Así, sobre todo, Delacroix.

[Y 4 a, 4]

Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales

«Yvon... discípulo de Delacroix... decidió un día reproducir la batalla de Solferino... Acompañado por el fotógrafo Bisson, se fue a las Tullerías, hizo que el Emperador tomara la pose deseable, le hizo girar la cabeza y lo aclaró todo con la luz que él quería reproducir. La pintura que resultó de ello llegó a ser célebre con el nombre de *El Emperador en quepis*.» En relación con esto, un pleito entre el pintor y Bisson, que había comercializado su cliché. Resulta condensado: Gisela Freund, *La fotografía desde el punto de vista sociológico* (Mé., p. 152). [Y 4 a, 1]

Al pasar por la casa de Disderi en el boulevard, Napoleón III ordena detenerse al regimiento que dirige, sube, y se hace fotografiar. [Y 4 a, 1]

Como presidente de la *Société des gens de lettres*, Balzac propuso que la producción de doce de los más grandes autores vivos de Francia se comprase por razones de Estado (cf. Daguerre). [Y 4 a, 1]

«El café Homelin... de los fotógrafos y de los noctámbulos.» Alfred Delvaux, *Les heures parisiennes* [Las horas parisienses], París, 1866, p. 184 [«Una de la mañana»]. [Y 5, 1]

Sobre Népomucène Lemerrien: «El hombre que hablaba este idioma pedantesco, absurdo y enfático, con certeza no ha comprendido nunca su época... ¿Se podría desfigurar mejor los acontecimientos contemporáneos con la ayuda de expresiones y de imágenes caducas?» Alfred Michiels, *Histoire des idées littéraires en France au XIX^e siècle* [Historia de las ideas literarias en Francia en el siglo XIX], II, París, 1863, pp. 36-37. [Y 5, 1]

Sobre la aparición de la fotografía. — Los avances técnicos en los transportes disminuyen el mérito informativo de la pintura. Por lo demás, se prepara una nueva realidad ante la cual nadie puede incurrir en la responsabilidad de una toma de posición personal. Se apela al objetivo. La pintura por su parte comienza a acentuar los colores. [Y 5, 1]

«El Vapor» — «Última palabra de aquel que murió en la cruz». Maxime Du Camp, *Les chants modernes* [Los cantos modernos], París, 1855, p. 260 [«El Vapor»]. [Y 5, 1]

En «El Vapor III» canta Du Camp al vapor, al cloroformo, a la electricidad, al gas, a la fotografía. Maxime Du Camp, *Los cantos modernos*, París, 1855, pp. 265-272. «La guadaña» canta a la máquina segadora. [Y 5, 1]

Las primeras dos estrofas y la cuarta de «La bobina»:

«Cerca del río en cascada
Al que cada estacada
Sirve de tomentoso albergue;
En medio de los prados verdes,
Entre la florida alfalfa
Se levantó mi gran mansarda.

Mi palacio de ventanas mil,
Mi palacio de campestre vid

Que hasta el techo se arastra,
Mi palacio donde sin reposo canta
La rueda ágil y mugiente,
[La rueda con voz estridentel

Como en Noruega los elfos
Que bailan siempre sobre la nieve
Huyendo del espíritu que les persigue,
¡Yo giro, giro y giro!
[Nunca en paz me quedo!
[Tanto de día como de noche].

Maxime Du Camp, *Los cantos modernos*, París, 1855, pp. 285-286. [Y 5, 6]

«La locomotora» — «Santa, un día, seré llamada». Maxime Du Camp, *Los cantos modernos*, París, 1855, p. 301. Tanto este poema como los otros, proceden del ciclo *Cantos de la materia*. [Y 5, 7]

«La prensa es la inmensa y santa locomotora del progreso.» Victor Hugo: discurso en el banquete del 16 de septiembre de 1862, que organizaron los editores de *Los miserables* en Bruselas. Cit. en Georges Batault, *Le pontife de la démagogie, Victor Hugo* [El pontífice de la demagogia, Victor Hugo], París, 1934, p. 131. [Y 5, 8]

«¡Nos horra un siglo!
El siglo de las invenciones,
Desgraciadamente también
El de las revoluciones.»

Clairville y Jules Cordier, *Le Palais de Cristal ou les Parisiens à Londres* [El Palacio de Cristal o los parisinos en Londres] [Teatro de la Porte Saint-Martin, 26 de mayo de 1851], París, 1851, p. 31. [Y 5 a, 1]

Aparece en el escenario una locomotora con «muchos elegantes vagones». Clairville y Delatoir, *1837 ou enfers* [1837 en los infiernos] [Teatro du Luxembourg, 30 de diciembre de 1837], París, 1838, (p. 16). [Y 5 a, 2]

Hay que exponer la influencia de la litografía en la literatura panorámica. Lo que en el litógrafo es una característica individual aproblemática, se convierte a menudo en el escritor en una generalización igualmente aproblemática. [Y 5 a, 3]

Foumel reprocha en 1858 al daguerrotipo (*Lo que se ve en las calles de París*) que no puede hacer algo más bello. Disderi se prepara. Por otra parte, Foumel condena también las poses con decorado que Disderi ha introducido. [Y 5 a, 4]

Sin indicar la fuente, Delvaux cita esta descripción del aspecto de Nadar: «Sus cabellos tienen el ardor tibio de un sol declinante; su reflejo se ha extendido sobre todo el rostro, donde bro-

tan, se combaten, rizándose, ramilletes de pelo, incoherentes como cohetes de artificio. Encomendadamente dilatada, la pupila rueda, mostrando un enorme ardor de curiosidad y de pequeña sorpresa. La voz es estridente, los gestos son los de un juguete de Nuremberg con fiebre». Alfred Delvau, *Les lions du jour* [Los leones del día], París, 1867, p. 219. [Y 5 a, 8]

Nadar sobre sí mismo: «Nacido rebelde frente a cualquier yugo, impaciente con todas las convenciones, no habiendo nunca sabido responder a una carta sino dos años más tarde, fuera de la ley de todas las cosas en que no se ponen los pies encima de la chimenea, y -para que no fote de nada, ni siquiera un último defecto físico, para colmar la medida de todas esas virtudes atractivas y proporcionarle algunos amigos más- llevando la miopía hasta la ceguera y consiguientemente afectado por la más insolente amnesia ante cualquier rostro que no hubiera visto veinticinco veces a quince centímetros de su nariz». Alfred Delvau, *Los leones del día*, París, 1867, p. 222. [Y 5 a, 8]

Invencciones de 1848: fósforos de seguridad, velas de estearina, plumas de acero. [Y 5 a, 8]

Invencción de la prensa rápida en 1814. Fue utilizada por primera vez en el *Times*. [Y 5 a, 8]

Nadar sobre sí mismo: «Un viejo caricaturista... refugiado finalmente en la Boian-Bah de la laguna». Alfred Delvau, *Los leones del día*, París, 1867, p. 220. [Y 6, 1]

Sobre Nadar: «¿Qué quedará un día del autor del *Espejo de las alondras*, del *Vestido de Dénire* y de *Cuando ya era estudiante*? Lo ignora. Lo que sé es que sobre un trazo ciclópeo de la isla de Gozo un poeta polaco, Cieslaw Kariski, grabó en árabe, pero con letras latinas: "Nadar con los cabellos flameantes pasó por el aire por encima de esta torre" -y que es probable que a esta hora los habitantes de esta isla lo estén adorando como si fuera un Dios desconocido». Alfred Delvau, *Los leones del día*, París, 1867, pp. 223-224. [Y 6, 1]

Fotografía de género: el escultor Calimaco inventa el capitel corintio al ver una planta de acanto. - Leonardo pinta la Mona Lisa. - «La gloria y el puchero al fuego». *S(olo) d(e) los E(stompos)*, Kc., 164 a 1. [Y 6, 1]

Un grabado inglés de 1775 presenta como una escena de género a un artista tomando la silueta de su modelo por la sombra que éste arroja sobre una pared. Se titula «El origen de la pintura». *S(olo) d(e) los E(stompos)*, Kc., 164 a 1 (cfr. ilustración 11). [Y 6, 1]

Hay alguna relación entre la invención de la fotografía y la del estereoscopio de espejo, creado en 1838 por Wheatstone. «En él, se muestran dos imágenes distintas del mismo objeto, al ojo derecho una imagen que representa el objeto en la perspectiva en que lo vería el ojo derecho, al ojo izquierdo una imagen como la que éste vería: así es como surge la ilusión de que hay un... objeto tridimensional ante nosotros.» (Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit* [Historia de la cultura contemporánea], III, Múnich, 1931, p. 139). La exactitud de la imagen que requiere este estereoscopio podía satisfacerla mejor la fotografía que la pintura. [Y 6, 1]

Hay que indagar la presumible afinidad entre Wiertz y Edgar Quinet. [Y 6, 1]

«El objetivo es un instrumento como el lápiz o el pincel: la fotografía es un procedimiento como el dibujo y el grabado, porque lo que hace al artista es el sentimiento y no el procedimiento. Cualquier hombre feliz y convenientemente dotado puede obtener los mismos efectos con cualesquiera de estos medios de reproducción.» Louis Fugier, *La photographie au salon de 1859* [La fotografía en el salón de 1859], París, 1860, pp. 4-5. [Y 6, 7]

«M. Guinet... parecía aspirar a introducir en la poesía el género que el pintor inglés Martin inauguró en el arte... El poeta... no temía hacer que se arrodillaran las catedrales ante el sepulcro de Nuestro Señor, y mostrar las ciudades que, con peine de oro, peinan sobre sus espaldas la cobellera de rubias columnas, mientras que los torres bailaban una estrafalanda ronda con las montañas.» Alfred Nettement, *Histoire de la littérature française sous le gouvernement de Juillet* [Historia de la literatura francesa bajo el gobierno de julio], I, París, 1859, p. 131. [Y 6 a, 1]

«En la exposición universal de 1855, la fotografía, pese a sus vivas reclamaciones, no pudo penetrar en el santuario del palacio de la avenida Montaigne; fue condenada a buscar asilo en el inmenso bazar de productos de todas clases que llenaban el Palacio de la industria. En 1859, presionado más vivamente, la comisión de los museos... acordó, en el Palacio de la industria, un sitio para la exposición de fotografía, justo al lado de la exposición de pintura y de grabado, pero con una entrada distinta, y, por así decir, bajo otra llave.» Louis Fugier, *La photographie en el salón de 1859*, París, 1860, p. 2. [Y 6 a, 2]

«Un hábil fotógrafo tiene siempre un estilo propio al igual que un dibujante o un pintor... y aún más... el carácter propio del espíritu artístico de cada nación se revela con... evidencia en las obras venidas de diferentes países... Nunca a un fotógrafo francés se le podrá confundir... con uno de sus colegas del otro lado de la Mancha.» Louis Fugier, *La photographie en el salón de 1859*, París, 1860, p. 5. [Y 6 a, 3]

Los comienzos del fotomontaje proceden de querer conservar el carácter pictórico en las fotografías de paisajes. «M. Silvy para la ejecución de sus cuadros tiene un sistema excelente... no pega sobre todos los paisajes indiferentemente un cielo formado por un cliché uniforme; cada vez que es posible, se toma el trabajo de subrayar sucesivamente y por partes la vista del paisaje y la del cielo que lo corona.» Louis Fugier, *La photographie en el salón de 1859*, París, 1860, p. 9. [Y 6 a, 4]

Es significativo que el salón fotográfico de 1859, de Fugier, comience con una reseña de la fotografía paisajística. [Y 6 a, 5]

En el *Salón de la fotografía* de 1859 hay numerosos «viajes», como a Egipto, a Jerusalén, a Grecia, a España. Fugier observa en la introducción: «Los procedimientos prácticos de la fotografía sobre papel eran apenas conocidos, hasta que una falange de operadores se lanzó... en todas las direcciones, para informar de las vistas de monumentos, edificios y ruinas tomadas en cualquier parte del mundo conocido». De ahí los nuevos «Viajes fotográficos». Louis Fugier, *La photographie en el salón de 1859*, París, 1860, p. 35. [Y 6 a, 6]

Entre las reproducciones que Figuer destaca especialmente en su *Fotografía en el salón de 1859* encuentra la de los cartones de Hampton-Court de Rafael —la obra— que domina toda la exposición fotográfica de 1859» (p. 51); y la de un manuscrito de la *Geografía de Probus* datado en el siglo XIV, que se encuentra por entonces en un monasterio del monte Athos. (Y 7, 8)

Había retratos pensados para contemplarlos en el estereoscopio. La moda se extendió sobre todo en Inglaterra. (Y 7, 8)

Figuer (pp. 77-78) no desaprovecha la oportunidad de señalar que las fotografías en color se pueden emplear en tiempos de guerra para transmitir mensajes secretos en forma de partes reducidos. (Y 7, 8)

«Una... observación que resulta del examen atento de la exposición... es el perfeccionamiento... de las pruebas positivas. Hace cinco años la... casi exclusiva preocupación en fotografía era la prueba negativa... y apenas si se soñaba con la utilidad de una buena prueba de pruebas positivas.» Louis Figuer, *La fotografía en el salón de 1859*, París, 1860, p. 83. (Y 7, 8)

Un síntoma bien visible de un profundo desplazamiento: la pintura tiene que consentir verse medida por el raso de la fotografía: «Seremos del parecer del público admirando... al delicado artista que... se ha manifestado este año gracias a una pintura que podía combatir en línea con las pruebas daguerrianas». Así entusiasta a Meissonnier Auguste Galimard, *Examen du Salon de 1849* [Examen del Salón de 1849], París, (1850), p. 95. (Y 7, 8)

«fotografiar en verso» — como sinónimo de una descripción en versos. Édouard Fournier, *Chroniques et légendes des rues de Paris* [Crónicas y leyendas de las calles de París], París, 1866, pp. 14-15. (Y 7, 8)

«Finalmente se abre la primera sala de cine del mundo, el 28 de diciembre de 1895, en el sótano del Gran Café, boulevard des Capucines 14 de París. Y la primera recaudación de un espectáculo para el que más tarde se moverían millones alcanzó la considerable cifra de 131 francos!» Roland Villiers, *Le cinéma et ses merveilles* [El cine y sus maravillas], París, (1930), pp. 18-19. (Y 7, 8)

«El año 1882 debe considerarse un punto de inflexión para el reportero gráfico, pues fue el año en que el fotógrafo Ottomar Anschütz, de Lissa, Polonia, inventó el obturador de cortinilla, haciendo posible con ello la verdadera fotografía instantánea.» *Europäische Dokumente. Historische Photos aus den Jahren 1840-1900* [Documentos europeos. Fotos históricas de los años 1840-1900], Stuttgart-Berlin-Leipzig, Wolfgang Schädle ed., p. (V). (Y 7, 8)

La primera entrevista con fotos la realizó Nadar en 1886 con el químico francés de 97 años Chevreuil. *Documentos europeos. Fotos históricas de los años 1840-1900*, Stuttgart-Berlin-Leipzig, pp. 8-9. (Y 7, 8)

«La primera experiencia que agudizó las investigaciones sobre una producción del movimiento... científico, fue la bien conocida del doctor Paré en 1825. Había dibujado por un lado de un pequeño cuadrado de cartón una jaula, y por el otro un pájaro; haciendo que girase vivamente el cartón sobre un eje... aparecían sucesivamente las dos imágenes y sin embargo el pájaro parecía estar en la jaula como si no hubiera más que un dibujo. Este fenómeno, que es por sí solo todo el cine, está basado en el principio de la persistencia de las impresiones retinales... Una vez admitido este principio es fácil comprender que un movimiento descompuesto y presentado a un ritmo de diez imágenes o más por segundo sea percibido por el ojo como un movimiento perfectamente continuo. El primer aparato que realizó el milagro del movimiento artificial es el lenakiscopio construido por el físico belga Plateau en 1833, y que aún hoy se conoce como juguete... compuesto de un disco sobre el que estaban representados los sucesivos movimientos de un personaje que había que mirar, mientras el disco estaba en plena rotación... Tiene... una relación evidente con nuestros actuales dibujos animados... Los expertos veían... el interés que tendría sustituir las imágenes dibujadas... por fotografías sucesivas. Por desgracia... sólo imágenes a una décima de segundo podían servir para ello. Hubo que esperar a las placas de gelatinobromuro que permitieron hacer las primeras instantáneas. La astronomía dio la primera ocasión para hacer el ensayo de la cronofotografía. El 8 de diciembre de 1874 el astrónomo Jansse pudo ensayar, gracias a un paso del planeta Venus sobre el Sol, una cámara fotográfica de su invención que tomaba una fotografía cada 70 segundos... Pronto la cronofotografía será mucho más rápida... Así entró en línea el profesor Marey con su fusil fotográfico... Pero esta vez... se obtenían 12 imágenes por segundo. Todas esas investigaciones eran hasta aquí puramente científicas (I). Los expertos que se dedicaban a ella... veían en la cronofotografía un simple "medio de análisis de los movimientos del hombre y de los animales"... Pero en 1891 encontramos... a Edison. Edison había construido dos aparatos. Uno, el kinetógrafo, para el registro, otro, el kinetoscopio, para la proyección... Entre tanto Démeury, colaborador de Marey, había realizado en 1891 un aparato que permitía registrar imágenes a la vez que el sonido. Su fonoscopia... fue el primer cine hablado.» Roland Villiers, *El cine y sus maravillas*, París, (1930), pp. 9-16 («Pequeña historia del cine»). (Y 7 a, 1)

«Como ejemplo de un progreso técnico que en realidad es un egreso, puede valer el perfeccionamiento de los aparatos fotográficos. Son mucho más sensibles a la luz que las viejas cajas con las que se hacían los daguerrotipos. Se puede trabajar con ellos casi sin tener en cuenta las condiciones de luz. Tienen además una serie de ventajas, en especial para fotografiar rostros, pero las imágenes que se pueden obtener así son sin duda mucho peores. Los antiguos aparatos, menos sensibles a la luz, recogían en sus placas de larga exposición múltiples expresiones; por eso en la imagen definitiva se lograba una expresión más universal y viva, y con ello se expresaba también algo de su función. Sería con todo completamente falso decir que los nuevos aparatos son peores que los antiguos. Quizá aún les falte algo que se encuentre mañana, o bien se pueda hacer con ellos otra cosa que no sea fotografiar rostros. ¿O quizá también rostros? No resumen ya los rostros, pero, tienen que ser resumidos? ¿Hay quizá una manera de fotografiar, posible para los nuevos aparatos, que descomponga los rostros? Esta manera... seguro que no se encontrará al margen de una nueva función para ella.» Brecht, *Versuche* [Intentos], (8-10, Berlín, 1931), p. 280 («El proceso de "La ópera de tres peniques"»). (Y 8, 1)

Con motivo de la visita realizada a su taller fotográfico el 29 de diciembre de 1856 —una visita que, como afirmaron, coincidía con el decimoquinto aniversario de la inauguración

de su instituto-, los hermanos Bisson editaron en un folleto un poema titulado «Recuerdo de la visita de SS. MM. el Emperador y la Emperatriz a los almacenes de los hermanos Bisson». El folleto tiene cuatro páginas. Las dos primeras contienen el poema «La fotografía». Ambos textos son muy ingenuos.

(Y 8 a, 3)

«Es de observar que los mejores fotógrafos de hoy se preocupan bastante poco de repetir la pregunta: "¿Es la fotografía un arte?"... mediante su aptitud para crear el choque evocador, el [el fotógrafo] demuestra su poder de expresión y ésta es su revanche contra el escepticismo de Daubigny». Gustave Bisson, *La photographie française [La fotografía francesa]*, París, (1936), pp. 5-6.

(Y 8 a, 3)

El famoso pasaje de Wiertz sobre la fotografía se puede explicar muy bien con el siguiente de Wey; desde luego, se ve claramente que el pronóstico de Wiertz estaba equivocado: «Reduciendo a la nada lo que es inferior a él, el heliografía predestina al arte a nuevos progresos; volviendo a llamar al artista a la naturaleza, le aproxima a una fuente de inspiración cuya fecundidad es infinita». Francis Wey, «Du naturalisme dans l'art» [«Del naturalismo en el arte»] (*La lumière, 6 mai 1851*) [cit. Gisèle Freund, *La photographie en France au XIX^e siècle [La fotografía en Francia en el siglo XIX]*, París, 1936, p. 111].

(Y 8 a, 3)

«Sólo mirando el lado posible de la adivinación, creer que los acontecimientos anteriores de la vida de un hombre... pueden ser inmediatamente representados por cartas, los cuales merced a la corte, y que el narrador de horóscopos divide en mazas según leyes misteriosas, todo ello es absurdo; pero el absurdo es quien condenaba el vapor, quien aún condena la navegación aérea, quien condenaba los inventos de la pólvora y de la imprenta, el de las gafas, el grabado y el último gran descubrimiento, la daguerrotipia. Si alguien le hubiera ido a decir a Napoleón que un edificio y que un hombre son incasamente y a cualquier hora representados por una imagen en la atmósfera, que todos los objetos existentes representados tienen en ella un espectro captable, perceptible, habría encerrado a este hombre en Charenton... Y sin embargo, es lo que Daguerre ha probado mediante su descubrimiento». Honoré de Balzac, *Le cousin Pons [El primo Pons]* (*Œuvres complètes [Obras completas]*, XVIII, *La comédie humaine, Scènes de la vie parisienne [La comedia humana. Escenas de la vida parisina]*, VI, París, 1914, pp. 129-130) «del mismo modo que los cuerpos se proyectan realmente en la atmósfera dejando subsistir en ella ese espectro captado por el daguerrotipo que lo detiene en el pasaje, también los ideas viven espectacularmente [porque se necesita forjar palabras para expresar fenómenos inimitables], y desde ese momento algunas criaturas dotadas de raras facultades pueden perfectamente percibir esas formas o esas huellas de ideas» [loc. cit., p. 132].

(Y 8 a, 3)

«Degas fue el primero en utilizar, para los cuadros, la representación del movimiento rápido tal como nos lo muestra la fotografía instantánea». Wladimir Weidlé, *Les abeilles d'Aristote [Las abejas de Aristóteles]*, París, 1936, p. 185 [«La agonía del arte»].

(Y 8 a, 3)

¿Qué autor cita Montesquieu en este pasaje, tomado de un texto manuscrito expuesto en una vitrina, dentro de un volumen de memorias lujosamente encuadernado, en la exposición de Guys a comienzos de 1937 en París? Así, en algunas frases precipitadas, se muestra la exposición de Constantin Guys, reciente sorpresa que nos acaba de brindar de su hermosa coja traviesa M. Nadar, el célebre aeronauta, ¿diría el fotógrafo ilustre? Claramente, este jugu-

noso espíritu, lleno de pasado, tiene derecho a ese título, en el más noble sentido, y según la admirable definición que de él ha hecho un sutil pensador en páginas sublimes: la humanidad ha inventado también, en su extravío declinante, es decir, en el siglo XIX, el símbolo del porvenir; ha inventado lo que pareció imposible; ha inventado un espejo que recuerda. Ha inventado la fotografía.»

(Y 8 a, 3)

«En ninguna época el arte ha respondido únicamente a exigencias estéticas. Los escultores góticos servían a Dios trabajando para sus fieles; los retratistas se orientaban a la semejanza; los melocotones y las liebres de un Chardin estaban en su lugar en el comedor, encima de la mesa de la comida familiar. En cualquier caso los artistas, bastante raros por lo demás, sufrían por ello; el arte en su conjunto se aprovechaba de ellos; así ha sido en cualquier gran época artística. En particular, la ingenua convicción de que ellos no hacían más que "copiar la naturaleza" era tan saludable para los pintores de esas felices épocas como teóricamente injustificable. Los antiguos maestros holandeses se consideraban menos como artistas que (si es posible decirlo) como fotógrafos; es sólo hoy cuando el fotógrafo desea absolutamente pasar por artista. Una estampa, antaño, era ante todo un documento, menos exacto (en medio) y más artístico que una fotografía, pero manteniendo la misma función, cumpliendo progresivamente el mismo papel práctico.» Junto a esta importante idea, posee el autor otra no menos importante, a saber, que el fotógrafo no se distingue de(l) artista plástico por el fundamental mayor realismo de sus trabajos, sino por una técnica altamente mecanizada que no excluye su actividad artística. Todo esto no le impide escribir: «La desgracia (subrayado mío) no es que el fotógrafo actualmente se crea artista; la desgracia es que dispone de algunos medios que son propios del arte del pintor». Wladimir Weidlé, *Les abeilles d'Aristote*, París, 1936, p. 185 [«La agonía del arte»]. Cfr. Jochmann sobre la epopeya: «La general participación en el poema, que éste provoca, su prestigio legal por encima de opiniones y mentalidades, todo esto se basaba precisamente en que no se lo consideraba una mera poesía». [Carl Gustav Jochmann,] *Über die Sprache [Sobre el lenguaje]*, Heidelberg, 1828, p. 271 (*Die Rückschritte der Poesie [Los retrocesos de la poesía]*).

(Y 9, 1)

Ya en 1845 aparece la ilustración en el mundo de los anuncios de prensa. El 6 de julio de este año, la *Société générale des annonces*, arrendataria de la publicidad de los *Débats*, del *Constitutionnel* y de la *Presse*, edita un folleto que dice: «llamamos... la atención de ustedes sobre las ilustraciones que gran número de industriales tienen el hábito, desde hace algunos años, de reunir en sus anuncios. La facultad de chocar a la vista por la forma en la disposición de los caracteres es menos preciosa tal vez que la ventaja de poder completar mediante dibujos, modelos y planos una exposición que suele ser árida». P. Datz, *Histoire de la publicité [Historia de la publicidad]* I, París, 1894, pp. 216-217.

(Y 9, 2)

En «Moral del juguete», Baudelaire menciona, además del estereoscopio, el fenakisticopio. «El fenakisticopio, más antiguo, es menos conocida. Suponga un movimiento cualquiera, por ejemplo, un ejercicio de baile o de malabarismo, dividido o descompuesto en cierto número de movimientos; suponga que cada uno de sus movimientos -veinte, si usted quiere- está representado por una figura entera del malabarista o del bailarín, y que estén todos dibujados alrededor

de un círculo de cartón.» A continuación, Baudelaire describe el mecanismo de espiga en cuya ayuda se ven por las 20 aberturas del exterior de un círculo veinte figurillas moviéndose al compás sin interrupciones. Baudelaire, *L'art romantique* [El arte romántico], París, p. 146. Cfr. Y 7 a, 1.

(Y 9 a, 1)

El pantógrafo, cuyo principio es el mismo de la fisionotriz, trasladaba automáticamente las líneas dibujadas en un papel pautado a una masa de yeso, tal como lo requería la fotoescultura. El procedimiento partía de 24 fotografías simultáneas desde distintos lados. Gautier no teme que este procedimiento suponga una amenaza para la escultura. ¿Qué puede impedir que el escultor confiera un espíritu artístico a la figura obtenida mecánicamente? «Eso no es todo, el siglo, aunque derrochador, es económico. El arte para él parece como tal el oplo de un recién llegado, se atreve a veces a regatear con los maestros. El mármol y el bronce les horizan... La fotoescultura no es una dama tan grande como la estatua. No sabe reducirse y se contenta con una estantería como pedestal, feliz por haber reproducido fielmente una fisonomía amada... No desdén los abrigos, los mirriños no le embarazan, respeta la naturaleza y el mundo tal como son. Su sinceridad se acomoda a todo, y aunque sus esculturas puedan ser traducidas a mármol, en terracota, en alabastro o en bronce... ella no es penal por su trabajo ni lo que para su hermana mayor costaría la materia.» Théophile Gautier, *Fotoescultura* 42, Boulevard de l'Étoile, París, 1864, pp. 10-11. El ensayo concluye con un prefacio de madera con fotoesculturas, una de las cuales representa a Gautier.

(Y 9 a, 1)

Refinó el efecto ilusorio del panorama, e inventó el diorama. Asociándose con otro inventor, inauguró el 11 de julio de 1822, en la calle de Somois de París... una exposición muy fama pronto se extendió por doquier... Su inventor y empresario... se convirtió en caballero de la Legión de Honor. Una misa del gallo, el Templo de Salomón, Edimburgo fue el terrible resplandor de un incendio, la tumba de Napoleón bajo la luz natural de una ventana de sol: tales eran los milagros que se exhibían. El traductor de uno de los escritos de Daguerre sobre sus inventos (1839) describe muy bellamente las distintas iluminaciones, tanto intensa o débil como solemne, misteriosa o aterradora: «El espectador se sienta en un pequeño anfiteatro; la escena parece que está tapada por un telón que no desvela de la oscuridad. Sin embargo, poco a poco, la oscuridad cede a la luz de la aurora... se va distinguiendo con creciente nitidez un paisaje o una perspectiva; amanece...; de las sombras surgen árboles, se distinguen los perfiles de las montañas y de las casas...; se ha hecho de día. El sol sigue subiendo; en una casa, se ve flamear un fuego de cocina a través de una ventana abierta; en un rincón del paisaje, un grupo que ha pasado la noche al resaca sienta alrededor de un caldero bajo el que el fuego crece poco a poco; se distingue la chimenea de una fragua, cuyas llamas parecen brillar... cada vez más. Pasado un rato, la claridad del día disminuye, a la par que el rojo resplandor de las hogueras gana intensidad; sigue de nuevo el crepúsculo del principio, y finalmente la noche. Pero pronto reclama la luz de la Luna sus derechos. El paisaje se hace visible de nuevo bajo los suaves matices de la noche iluminada; se enciende el farol de un barco que está anclado a la entrada del puerto; se encienden los cirios en el altar de una iglesia situada al fondo, y los fieles, antes invisibles, quedan iluminados por los rayos que emanan del altar; o bien hay hombres en una lamentable situación al pie de un alud de montaña, cuyos destrozos ilumina la luna allí donde el Ruffiberg era antes el trasfondo del encantador paisaje suizo de Goldau». Citado como «el traductor del escrito de Daguerre sobre sus dos inventos (1839)» por Didi

Sternberger, «Das wunderbare Licht Zum 150 Geburtstag Daguerre» [La luz maravillosa. En el 150 aniversario del nacimiento de Daguerre], *Frankfurter Zeitung*, ((21) noviembre 1937). (Y 10, 1)

La incorporación del momento temporal a los panoramas se lleva a cabo mediante la sucesión de las fases del día (con los consabidos trucos de iluminación). Con ello, el panorama trasciende la pintura y anticipa la fotografía. Como consecuencia de su naturaleza técnica, la fotografía, a diferencia del cuadro, puede y debe quedar subordinada a una fracción de tiempo (el tiempo de exposición) determinada y continua. En esta precisabilidad cronológica reside ya *in nuce* su significado político.

(Y 10, 2)

«En estos deplorables días, una industria que ha contribuido no poco a confirmar la estupidez en su fe y a arruinar lo que podía quedar de divino en el espíritu francés. La multitud idolatra todavía un ideal digno de ella y apropiado a su naturaleza, quede eso bien entendido. En materia de pintura y de escultura, el Credo actual de la gente de mundo... es éste: "Cielo... que el arte sólo puede ser la reproducción exacta de la naturaleza... De este modo la industria que nos diese un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto". Un Dios vengador ha atendido los votos de esta multitud. Daguerre fue su mesías. Y entonces ella se dijo: "Ya que la fotografía nos da todas las garantías deseables de la exactitud [jese creen, los insensatos!], el arte es la fotografía". A partir de ese momento la sociedad inmunda se abalanza, como un único Narciso, a contemplar su trivial imagen sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinarios se apoderan de todos esos nuevos adoradores del sol. Extrñas abominaciones se produjeron. Asociando y agrupando graciosos y graciosas, emperifollados como los carniceros y los lavaderos en carnaval, rogando a esos héroes que continúe efectivamente, durante el tiempo necesario para la operación, su mueca de circunstancias, se preciarán de hacer las escenas, trágicas o graciosas, de la historia antigua... Poco tiempo después, miles de ávidos ojos se inclinaron sobre los agujeros del estereoscopio como sobre los tragaluces del infinito. El amor a la obscenidad, que es tan vivo en el corazón natural del hombre como el amor a una misma, no dejó escapar una ocasión tan bella de satisfacerse... [223]... Estoy convencido de que los mal aplicados progresos de la fotografía han contribuido mucho, como por lo demás todos los progresos puramente materiales, al empobrecimiento del genio artístico francés, ya tan raro... La poesía y el progreso son dos ambiciosos que se odian con un odio instintivo, y cuando se encuentran en el mismo camino, es preciso que uno de los dos sirva al otro.» Charles Baudelaire, *Obras* [Obras], II, (París, ed. Le Dantec, 1932), pp. 222-224 [Salon de 1859, le public moderne et la photographie [Salón de 1859. El público moderno y la fotografía]].

(Y 10 a, 1)

En *Algunas caricaturistas francesas* Baudelaire habla a propósito de Monnier de «el encanto cruel y sorprendente del doguerolipo».

(Y 10 a, 2)

«La poesía y el progreso son dos ambiciosos que se odian con un odio instintivo, y cuando se encuentran en el mismo camino, es preciso que uno de los dos sirva al otro. Si se le permite a la fotografía suplantar al arte en algunas de sus funciones, ella lo habrá pronto suplantado o corrompido totalmente, gracias a la alianza natural que encontrará en la estupidez de la multitud. Así pues, es preciso que ella cumpla con su verdadero deber, que es ser sirviente de las cien-

dias y de las artes, pero una muy humilde sirviente, como la imprenta o la estenografía, que se han creado ni suplido a la literatura. Que enriquezca rápidamente el álbum del viajero y le devuelva a sus ojos la precisión que le faltaría a su memoria, que adorne la biblioteca del naturalista, exagere los animales microscópicos, fortifique incluso con algunas enseñanzas las hipótesis de los astrónomos; que sea finalmente secretaria y agenda de quien tenga necesidad en su profesión de una absoluta exactitud material, hasta aquí nada mejor. Que salve del olvido las ruinas pedantes, los libros, las estampas y los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuyo forma va a desaparecer que piden un sitio en los archivos de nuestra memoria, ella será aplaudida. Pero si se le permite invadir el dominio de lo impalpable y de lo imaginario, sobre todo lo que sólo vale por lo que el hombre añade en ello de su alma, entonces ¡despreciados seamos!» Charles Baudelaire, *Obras*, II, ed. Le Dantec, p. 224 (*Salón de 1859: el público moderno y la fotografía*).

[Y II, 1]

Los *Novios de la torre Eiffel* de Cocteau pueden quizá considerarse como una «crítica de la fotografía instantánea», en la medida en que los dos aspectos del *shock*—su función técnica en el mecanismo y su función esterilizadora en la vivencia—cobran toda validez en esta pieza teatral.

[Y II, 1]

Z

[EL MUÑECO, EL AUTÓMATA]

«Fui siempre, entre los seres humanos, el único muñeco con corazón.»

Amalie Winnet, *Memoiren einer Berliner Puppe für Kinder von 5 bis 10 Jahren und für deren Mütter* [*Memorias de un muñeco berlinés para niños de 5 a 10 años y para sus madres*], Leipzig, 1852, p. 93.

«Donde en lugar del reloj, los ojos señalan las horas.»

Franz Dingelstedt, *Ein Roman* [*Una novela*], citado por Adolf Strodtmann, *Dichterprofile* [*Retratos de poetas*], I, Stuttgart, 1879, p. 111.

«Las ingeniosas parisinas... se sirvieron, para difundir mejor sus modas, de una copia especialmente llamativa de sus nuevas creaciones, a saber, el maniquí... Estos muñecos, que aún jugaban un gran papel en los siglos XVII y XVIII, se entregaban a las niñas para que jugaran con ellos una vez que habían cumplido su función como ejemplos de moda.» Karl Gröber, *Kinderspielzeug aus alter Zeit* [*Juguetes infantiles de otro tiempo*], Berlín, 1927, pp. 31-32.

■ Moda ■ Publicidad ■

[Z 1, 1]

Los antaño mundialmente famosos muñecos parisinos—más asequibles y difundidos que los de tamaño natural—, que giraban sobre el pedestal sonoro con un cesto entre los brazos mientras se oía un acorde en tono menor a la par que una ovejita sacaba tímidamente la cabeza, son las verdaderas hadas de estos pasajes. Cuando Hackländer se sirvió en uno de sus cuentos de esta «novísima invención del lujo industrial», situó también a estos admirables muñecos en el peligroso pasaje que la hermana Tintchen tiene que recorrer por mandato del hada Concordia para redimir a sus pobres hermanos. «Tintchen pasó resignada la frontera del país de la magia, sin dejar de pensar en sus hermanos. Al principio no vio nada especial, pero poco después el

camino le llevó a una amplia estancia repleta de juguetes. Había allí pequeñas tiendas con todo lo posible: carruseles con caballitos y coches, columpios y sube-bajas, pero, sobre todo, soberbias casas de muñecas. En una pequeña mesa cubierta se sentaban grandes muñecos sobre sillones, y el mayor y más bonito de todos se puso de pie cuando le miró Tinchén, le hizo una complicada reverencia, y le habló con una vocecita extraordinariamente fina. El niño no quiere saber nada de juguetes animados, pero el pérfido encanto de este fácil camino gusta de adoptar hasta el día de hoy la forma de grandes muñecos que se mueven. ■ Publicidad ■

[Z 1, 1]

«Se sabe que Longchamps inventa la moda. Yo no he visto nada nuevo, pero mañana hablarán todos los fatuos, todos los pequeños mensajeros de las damas, todas las almas en sus bofetines, de nuevos trajes que ya estaban listos e inventados antes de que viniera Longchamps. Sospecho vivamente que en algunas carrozas no va sentada ninguna dama, sólo que sus dueños ponen a un maniquí que ha de llevar los chales y tejidos de seda y terciopelo que les interesan.» Karl Gutzkow, *Briefe aus Paris* [Cartas de París], I, Leipzig, 1842, pp. 119-120.

[Z 1, 1]

De las sombras chinescas del Palais Royal: «Una... señorita dio a luz en la escena del teatro y enseguida los niños pudieron correr como topos. Tuvo cuatro, y a poco de nacer bailaban ya juntos una graciosa contradanza. Otra señorita meneaba fuertemente la cabeza y, en un instante, salió otra hermosa señorita, completamente vestida, de su cabeza. Ésta también bailaba, pero enseguida empezó también a menear la cabeza; eran dolores de parto y una tercera señorita salió de su cabeza. También ésta bailaba, pero pronto empezó a menear la cabeza, y de ella salió la cuarta. Y así sucesivamente, hasta tener ocho generaciones en el teatro, todas emparentadas entre sí por superfetación, como las ladillas.» J. F. Benzenberg, *Briefe geschrieben auf einer Reise nach Paris* [Cartas escritas en un viaje a París], I, Dortmund, 1805, p. 294.

[Z 1, 1]

Llegado un cierto momento, el motivo del muñeco posee un significado crítico-social. Así: «No tiene usted idea de lo que repugnan estos autómatas y muñecos, cómo se respira hondo cuando en esta sociedad uno encuentra una naturaleza plena.» Paul Lindau, *Der Abend* [La tarde], Berlín, 1896, p. 17.

[Z 1, 1]

«En una tienda de la calle Legendre, en Batignolles, toda una serie de bustos de mujer, sin cabezas ni brazos, con perchas de cortina en lugar de brazos y una piel de percalina de un color absoluto, muy seco, rosa crudo y negro duro, se alinea como una ristra de cebollas, coladas o caídas o posadas sobre las mesas. Al mirar este estaje de pechos, ese museo Curtius de los senos, se imagina uno vagamente aquellas cuevas en que reposan las esculturas antiguas del Louvre, donde el mismo torso elementalmente repetido produce la consabida alegría de quienes lo contemplan, bostezando los días de lluvia... Cuán superiores a las apogeadas estatuas de Venus, esos maniqués tan vivos de los costureros; cuán más insinuantes esos bustos acolchados cuya visión evoca amplias ensañaciones: - ensañaciones libertinas, frente a cabezas efébicas y joropodadas; - ensañaciones caritativas, frente a las viejas ubres, encogidas por la dolorosa o machadas por la grasa; - porque se piensa en las infelices que... sienten la indiferencia próxima del

marido, la inminente deserción del mantenedor, el desarme final de los encantos que les permitían vencer en esas batallas necesarias que libraban con el monedero controlado del hombre.» J.-K. Huysmans, *Croquis Parisiens* [Croquis parisinos], París, 1886, pp. 129, 131-132. «El estaje».

[Z 1 a, 1]

«Hacia finales del Imperio se presentó un problema muy especial, el de los Pupazzi. Se quería hacer la representación, con marionetas, en el teatro de Variétés, de *El rey necio*. Este sainete ponía en escena al emperador, Émile Olivier..., V. Hugo..., Gambetta..., Rochefort... la pieza había sido representada en los salones e incluso en las Tullerías. Pero esas representaciones íntimas no prejuzgan en absoluto el efecto de la representación pública, y se rechazó que se dejara... que el teatro errara en esa vía.» Victor Hallays-Dabot, *La censure dramatique et le théâtre (1850-1870)* [La censura dramática y el teatro (1850-1870)], París, 1871, p. 86.

[Z 1 a, 2]

«En los concursos donde se exige el ornamento material... de los vestidos, se utiliza el gusto de las muñecas... las pequeñas bandas, compuestas mayoritariamente por chicas, están encargadas de la presentación de las muñecas y maniqués que se elegirán.» Charles Fourier, *Le nouveau monde industriel et sociétaire* [El nuevo mundo industrial y societario], París, 1829, p. 252.

[Z 1 a, 3]

Cuando Victor Hugo escribía *Los trabajadores del mar*, tenía ante sí un muñeco con el traje antiguo de una dama de Guernsey. Se la habían conseguido; ella era para él el modelo de Déruchette.

[Z 1 a, 4]

Marx explica que «desde el siglo XVI hasta mediados del XVIII —esto es, en el período que va del surgimiento de la manufactura a partir del artesanado hasta la verdadera gran industria— las dos bases materiales sobre las que la manufactura sienta precedente para la industria de la maquinaria son el reloj y el molino (en primer lugar el molino de grano, que es sobre todo el molino de agua), ambos heredados de la Antigüedad... El reloj es la primera máquina automática utilizada con fines prácticos; toda la teoría de la producción del movimiento uniforme se ha desarrollado a partir de él. Según su propia naturaleza, el reloj se basa en la conexión de una artesanía semiartística con la teoría directa. Cardano, p. ej., escribió (y dio indicaciones prácticas) sobre la construcción de relojes. «Artesanía docta (no gremial)», dicen de la fabricación de relojes los escritores alemanes del siglo XVI, y al hilo de su desarrollo se podría demostrar qué distinta es la relación entre la teoría y la praxis presente en la artesanía, de la que se da, p. ej., en la gran industria. Tampoco hay duda de que en el siglo XVIII el reloj proporcionó la primera idea de utilizar autómatas (movidos ciertamente por resortes) en la producción. Los intentos de este tipo que hace Vaucanson repercuten extraordinariamente, de modo históricamente demostrable, en la imaginación de los inventores ingleses. Desde el principio, por otro lado, el molino, como molino de agua, proporciona el modelo de las partes esenciales en el organismo de una máquina: la propulsión mecánica; el motor principal, que la genera; el mecanismo de transmisión y, finalmente, la máquina operadora, que elabora la materia. Cada parte, existiendo independientemente de las demás. La teoría de la fricción, y con ello las investigaciones sobre las formas matemáticas de los engranajes, los dientes, etc., se hicieron todas en el molino, como también la primera teoría de la medida de la fuerza motriz y su aprovechamiento

óptimo, etc. A partir de mediados del xvii, casi todos los grandes matemáticos, en tanto se preocuparon de la mecánica práctica y de su teoría, parten del simple molino hidráulico. De ahí en efecto el nombre de molino o *müll* para todo ingenio motriz mecánico dirigido a fines prácticos, que surgió en el período de la manufactura. Pero en el molino, exactamente igual que en la prensadora, la martilladora, el arado, etc., el verdadero trabajo quepear, exprimir, moler, deshacer, etc.—no lo hacen los hombres, aunque la fuerza motriz es humana o animal, y esto desde el principio. De ahí que esta clase de máquinas... sean tan antiguas... De ahí también que sean casi las únicas máquinas que aparecen en el período de la manufactura. La revolución industrial comienza en cuanto se emplea la máquina en donde de antiguo el resultado final es producto del trabajo humano; donde, por tanto, al contrario que con aquellas herramientas, la materia que propiamente ha de elaborarse siempre tuvo que ver con la mano humana». Marx a Engels, 28 de enero de 1855, ibid., Londres [Karl Marx-Friedrich Engels, *Ausgewählte Briefe* [Cartas escogidas], Moscú-Leningrado, V. Adoratskij ed., 1934, pp. 118-119]. [Z 2 a, II]

En su estudio «La mantis religiosa [Investigaciones sobre la naturaleza y el significado del mito], señala Caillols el automatismo de los reflejos de la mantis religiosa, especialmente llamativo (apenas hay una función vital que no pueda realizar también sin cabeza). La pone en conexión, debido a su infausto significado, con los autómatas funestos que conciben los mitos. Así, Pandora, «autómata fabricada por un dios herrero para perder a los hombres, pero que éstos «rodean de amor su propia desdicha» (Hesíodo, *Travaux et Jours* [Los trabajos y los días], v. 58). Al igual que los Kitya indios, esos muñecos animados por los brujos para causar la muerte de quienes los exterminaron. También la literatura conoce, en el capítulo de las mujeres fatales, la concepción de una mujer-máquina, artificial, mecánica, sin común medida con las naturas vivientes, y sobre todo mortíferas. El psicoanálisis no vacilaría en hacer derivar esta representación de una manera particular de considerar las relaciones de la muerte con la sexualidad, y más precisamente, de un presentimiento ambivalente por encontrar una en otra». Roger Caillols, «La mantis religieuse [Recherches sur la nature et la signification du mythe]» («La mantis religiosa [Investigaciones sobre la naturaleza y el significado del mito]») (*Mesures* III, 2 [15 abril 1935], p. 110). [Z 2 a, II]

En el capítulo «Las mujeres y los hijos» del *Gargy*, Baudelaire cita las palabras de La Bruyère: «Hay en algunas mujeres una grandeza unida al movimiento de los ojos, a un garbo de cabeza o la manera de andar, que no llega más lejos». Compárese con «La mentira» de Baudelaire. En el mismo capítulo cita Baudelaire el concepto de la «*foemina simplex* del satirico romano [L'art romantique [El arte romántico], París, p. 109]. [Z 2 a, II]

Comienzos de la gran industria: «Muchos campesinos emigran hacia las ciudades, donde el vapor permite que se concentren las fábricas, antaño dispersadas por el curso del agua». Pierre Maxime Schuhl, *Machinisme et philosophie* [Maquinismo y filosofía], París, 1938, pp. 56-57. [Z 2 a, II]

«Aristóteles declara que la esclavitud dejaría de ser necesaria si los lanzaderas y los pliegos pudieran ponerse en movimiento por sí mismos: la idea es maravillosamente acorde con su definición del esclavo, instrumento animado... Al igual que el viejo poeta Ferécides de Syros había dicho cómo los Dactilos, al mismo tiempo que construyeron para Zeus una casa, modelaron para

el servidores y sirvientes: estamos en el reino de la fábula... Y sin embargo, no discurren tres siglos para que un poeta de la Antología, Anífilos de Bizancio, diese la réplica a Aristóteles cantando la invención del molino de agua, que libera a las mujeres del penoso trabajo de la molinero: «Quitad vuestras manos de la rueda, molineras; dormid más tiempo, incluso si el canto del gallo anuncia el día, porque Deméter ha encargado a las Ninfas el trabajo del que vuestras manos quedan libres: ellas se precipitan desde lo alto de una rueda y hacen girar el eje que, mediante tornillos de engranaje, muele el peso cóncavo de las muelas de Nisyra. Degustaremos la vida de la edad de oro, si aprendemos a saborear sin pesar las obras de Deméter».» [Nota: «Antología Palatina, IX, 418. Este epigrama... fue ya acercado al texto de Aristóteles, y por primera vez, parece, por Marx.»] (Probablemente) de *El capital*, III, (trad. Molitor, París, 1924), p. 61.) Pierre-Maxime Schuhl, *Maquinismo y filosofía*, París, 1938, pp. 19-20. [Z 3]

a

[MOVIMIENTO SOCIAL]

«Deja que vean, frustrando la artimaña,
Oh república, esos perversos
Tu gran faz de Medusa
En medio de rojos relámpagos.»

Canción francesa de 1850 cit. por Adolf Stahr,
Zwei Monate in Paris [Dos meses en París], II,
Oldenburg, 1851, p. 199.

«¡Pandilla de hombres sin fe, sin alma, sin patria,
Que quiere matar las artes, el trabajo, la industria,
Aplastar bajo sus pies el culto de la cruz,
Que quiere, en un mar de sangre y de llamas,
Cuyas olas París ha visto ascender ante sí,
Anegar templos, palacios, sacerdotes, pueblos y reyes!»
Édouard D'Anglemont, *L'Internationale* [La internacional],
París, 1871, p. 7.

«Palemo al Etna, como París al pensamiento.»
Victor Hugo, *Paris* [Littérature et philosophie mêlées
[Literatura mezclada con filosofía], París, 1867, pp.
466-467], cit. Georges Batail, *Le pontife de la
démagogie. Victor Hugo* [El pontífice de la dema-
gia. Victor Hugo], París, 1934, p. 203.

«Así como los surrealistas no dejan de confundir el inconformismo moral y la revolu-
ción proletaria, en lugar de seguir el curso del mundo moderno, ellos procuran
situarse en un momento histórico donde esta confusión era posible todavía, en un
ambiente anterior al congreso de Tours, anterior incluso al desarrollo del marxismo,
la época de los años veinte, treinta y cuarenta.» Emmanuel Berl, «Premier pamphlet»

[«Primer panfleto»] (*Europa* 75 [15 marzo 1929], p. 402). Y desde luego que esto no es casual. Pues por un lado hay aquí elementos refractarios al marxismo —el materialismo antropológico, la hostilidad al progreso—, por otro, sin embargo, habla aquí esa voluntad de apocatástasis, la decisión de volver a reunir en la acción revolucionaria y en el pensamiento revolucionario precisamente los elementos de lo «demasiado pronto» y de lo «demasiado tarde», del primer comienzo y de la última ruina.

[a 1, 1]

La apoteosis de la organización y del racionalismo que el partido comunista ha de poner en marcha incansablemente frente a las potencias feudales y jerárquicas, se tiene que comprender siempre en esta relación agonística. Comprenderlo así es en verdad algo absolutamente necesario. También hay que tener en cuenta que a este movimiento le son propios ciertos elementos místicos, si bien de un tipo completamente distinto. Desde luego es aún más importante no confundir estos elementos místicos, pertenecientes a la corporalidad, con los religiosos.

[a 1, 2]

Episodio de la revolución de febrero. El día 23 a las 11 de la noche, tiroteo en el bulevar des Capucines. 23 muertos. «A continuación los cadáveres son paseados por las calles, una puesta en escena hábil y romántica. "Va a sonar la medianoche. Los bulevares están débilmente iluminados por la luz que palidece."» [La iluminación festiva con motivo de la retirada de Guizot.] («Las puertas, las ventanas de las casas y de las tiendas están cerradas, cada cual se ha retirado a su casa con el corazón oprimido de tristeza... De un solo golpe un fragor sordo se deja oír sobre el empedrado, algunas ventanas se entreabren con precaución. En un carro tirado por un caballo blanco, conducido por la brida por un obrero con los brazos desnudos, están colocados cinco cadáveres con una horrible sinetría. De pie sobre las vietas un hijo del pueblo, con la tez pálida, hijo y ardiente el ojo, extendido el brazo, casi inmóvil, como podría representarse al Genio de la Venganza, y alumbrado por los reflejos de su antorcha, volado hacia atrás, el cuerpo de una muchacha con el cuello y el pecho manchados por un largo reguero de sangre. De vez en cuando otro obrero, situado detrás del carro, abrazado con el brazo musculoso a ese cuerpo inanimado, lo eleva protegiendo la antorcha, de donde escapan pavesas y centellas, y grito dirigiendo a la multitud feroces miradas: [Venganza! Venganza! ¡Han degollado al pueblo! ¡A los armas! responden voces; y el cadáver vuelve a caer al fondo del carro, que continúa su camino...» [Daniel Stern].» Dubech-D'Espezel, *Histoire de Paris* [Historia de París], París, 1926, p. 396. ■ Iluminación ■

[a 1, 3]

Se comparó —con mala intención— a las masas de trabajadores movilizadas por Hausmann con las que ingresaron en los Talleres Nacionales de 1848. ■ Hausmann ■

[a 1, 4]

«Las lecturas favoritas del obrero textil son las historias de la Revolución de 1789; le gusta verse desplegarse en ellas el pensamiento de que esta revolución era deseable y que ha mejorado la condición de las clases populares. Se exalta por el aspecto dramático dado a los hombres y a los acontecimientos por múltiples autores célebres... Sin darse cuenta de que la causa principal de su inferioridad social está en el mismo, le gusta pensar que esos hombres son los modelos que, realizando un nuevo progreso, le librarán de cualquier género de calamidades.» Le Play, *Les ouvriers européens* [Los obreros europeos], (París, 1855), p. 277.

[a 1, 5]

«La guerra de las calles tiene hoy en día su técnica; ha sido puesta a punto, tras la toma de Múnich por las armas, en una curiosa obra confidencial publicada en Berlín. Ya no se avanza por las calles, se las deja vacías. Se camina por el interior de las casas, atravesando las paredes. Tan pronto como se han adueñado de la calle, se la organiza; el teléfono se despliega a través de las brechas de las murallas, aunque, para evitar el regreso del adversario, se mina el terreno conquistado... Uno de los más claros progresos es que ya no se estorbaba del todo el disponer de las calles y de las casas. Tras las guerras civiles del porvenir, la calle Transnonain parecerá un episodio... inocente y arcaico.» Dubech-D'Espezel, *Histoire de Paris*, 1926, p. 479.

■ Hausmann ■

[a 1 a, 1]

Presupuesto de la familia de un trapero parisino entre 1849 y 1851, según Le Play, *Los obreros europeos*, París, 1855, pp. 274-275: («Cuarto sección. Gastos concernientes a las necesidades morales, los recreos y el servicio de salud... Instrucción de los niños: Gastos de escuela pagados por el padre de familia -48 frs.; -libros comprados -1,45 frs. / Seguros y limosnas [los obreros de esta condición en general no dan limosnas]. / Recreos y solemnidades: Comida tomada por la familia entera en una de las baneras de París [ocho excursiones al año]: vino, pan y patatas fritas -8 frs.; -comida de mocanones con mantequilla y queso y vino tomadas el día de Navidad, martes de Carnaval, Pascua y Pentecostés, gastos comprendidos en la primera sección; -tabaco de mascar para el obrero [colillas de cigarrillos reunidos por el obrero], 8,8 kilos que valen de 5 a 34 frs.; tabaco que toma la mujer [comprado], 2,33 kilos a 18,66 frs.; -juguetes y otros regalos hechos al niño -1 fr... Correspondencia con los padres: Cartas de los hermanos del obrero, que residen en Italia; una por año y medio... Nota: La principal fuente de la familia en caso de accidente se encuentra en la beneficencia privada... Ahorro del año. [El obrero, completamente carente de previsión, deseoso de dar a su mujer y a su hija el mayor bienestar compatible con su condición, no ahorra nunca; gasta un día tras otro todo lo que gana.]».

[a 1 a, 2]

«El daño que produce en la moral del obrero poco previsor la sustitución del antagonismo por la solidaridad consiste precisamente en que ella le hace perder la ocasión de ejercer sus virtudes naturales bajo la única forma en que prácticamente puede conseguirlo. La abnegación que se revela a través del deseo de hacerlo bien, a través de la solicitud hacia el interés del patrón, a través del sacrificio de los gustos y de las pasiones inconciliables con la regularidad del trabajo, es en efecto más accesible al obrero que la abnegación que consiste en asistir a los suyos por medio de una suma de dinero... La virtud que asiste y que protege con consecuencia es sobre todo el atributo de las clases superiores; ella puede revelarse, en los obreros, mediante un impulso inmediato y de corta duración; pero la que más le cuadra se manifiesta a través del cumplimiento de los deberes hacia el patrón.» M. F. Le Play, *Los obreros europeos*, París, 1855. «Impreso con autorización del emperador en la imprenta imperial», p. 278.

[a 1 a, 3]

Los «pequeños propietarios de los alrededores». «Cultivan... viñas que dan un vino de poca calidad, al que el impuesto de consumo establecido en el interior de la capital asegura en los alrededores un mercado ventajoso.» F. Le Play, *Los obreros europeos*, París, 1855, p. 271.

[a 1 a, 4]

«Hay una planta tropical que pasa desapercibida durante años, sin florecer, hasta que un día, finalmente, se oye una explosión como la de un tiro de escopeta, y pocos días des-

pues surge de ese arbusto una flor enorme y maravillosa, cuyo crecimiento es tan rápido que se puede percibir a simple vista. Así de menesterosa y atrofiada se encontraba la clase trabajadora francesa, apartada en un rincón de la sociedad, hasta que de golpe se oyó la explosión de la revolución de febrero. Y entonces también surgió una flor enorme del desapercibido arbolillo, flor llena de savia y de vida, de belleza y de significado, llamada asociación.» Sigmund Engländer, *Geschichte der französischen Arbeiter-Assoziationen [Historia de las asociaciones obreras de Francia]*, IV, Hamburgo, 1864, p. 217. [a 2 a, 1]

Thomas organizó los Talleres Nacionales (*ateliers nationaux*). «Basta añadir que Émile Thomas dividió a los trabajadores en brigadas y compañías, siendo elegidos sus dirigentes por sufragio universal entre los trabajadores. Cada compañía tenía su bandera, y para organizarlo todo Émile Thomas se servía de otros ingenieros civiles y de los alumnos de la Escuela Politécnica, que con su juventud ejercían un influjo moral sobre los trabajadores... Pero a pesar de que el ministro de obras públicas ordenó a los ingenieros del Estado que propusieran proyectos... los ingenieros de la Dirección de Puentes y Caminos no se decidieron a seguir esta orden del ministro, porque en Francia existe de siempre un gran recelo entre los ingenieros oficiales y los civiles, y eran estos últimos los que dirigían los Talleres Nacionales. Por ello Thomas se vio remitido a sus propios recursos y jamás pudo emplear a semejante ejército de trabajadores, que aumentaba día a día, en un trabajo provechoso. Así, por ejemplo, hizo que trajeran a París árboles de los alrededores para plantarlos en los bulevares, dado que los antiguos habían sido derribados en las luchas de febrero. Los trabajadores trajeron, cantando y con calma, los árboles a París... Otros trabajadores, que p. ej. tenían que limpiar el pretil de los puentes, se convirtieron en objeto de burla de los viandantes, de modo que la mayoría acabaron por pasar el tiempo jugando a las cartas, cantando, etc. Los Talleres Nacionales se convirtieron... pronto en un foco de atracción para todos los vagabundos y paseantes ociosos, cuyo único trabajo consistía en marchar por las calles con sus abanderados, reparando aquí o allá el adoquinado de las vías públicas, o amontonando tierra, etc., pero en general hacían lo que les venía en gana, constituyendo una masa andrajosa y embrutecida en medio de sus gritos y cantos... Un día llegaron de pronto 600 actores, pintores, artistas y comisionados, que explicaron que la República había garantizado trabajo a cada ciudadano, y que por tanto ellos reclamaban lo mismo; Thomas los convirtió en inspectores.» Sigmund Engländer, *Historia de las asociaciones obreras de Francia*, II, 1864, pp. 266-271.

■ *Flâneur* ■

[a 2 a, 2]

«Ni los alcaldes ni los comisarios de policía, que debían firmar los certificados por los que se acreditaba la condición de trabajador parisino, pudieron ejercer control alguno ante las amenazas que se les lanzaron públicamente. Presas del miedo, otorgaron certificados incluso a niños de 10 años, con los que se presentaban en los Talleres Nacionales buscando un puesto.» Sigmund Engländer, *Historia de las asociaciones obreras de Francia*, II, Hamburgo, 1864, p. 272.

[a 2 a, 3]

Episodios de la insurrección de junio: «Se vio a mujeres verter aceite o agua hirviendo a los soldados, en medio de gritos y bramidos. En muchos puntos se daba a los insurgentes un coñac mezclado con varios ingredientes, que los excitaban hasta la locura... Algunas mujeres cortaron los órganos sexuales de varios guardias presos; se sabe que un hombre

gente, vestido de mujer, decapitó a varios oficiales presos... se vieron cabezas de soldados clavadas en picas puestas sobre las barricadas. Muchas de las cosas que se cuentan son inventadas, como p. ej. que los insurgentes ataban entre dos tablas a los guardias presos y los serraban vivos. Ocurrieron por contra otras cosas igual de horribles... Muchos insurgentes utilizaron balas que no se podían extraer de las heridas porque estaban unidas a un cable que sobresalía en las dos direcciones. Detrás de algunas barricadas había jeringas para rociar a los atacantes con vitriolo en los ojos. Sería imposible enumerar todas las brutalidades cometidas por ambas partes; basta decir que la historia universal no conoce nada parecido.» Engländer, *loc. cit.*, II, pp. 288-289. [a 2 a, 2]

Insurrección de junio. «En muchas tiendas cerradas, escribieron los insurgentes: "¡Respeto a la propiedad, muerte a los ladrones!". En muchas de las banderas de las barricadas figuraba la divisa: "Pan y trabajo". El primer día, en la calle St. Martin, había una joyería abierta, sin correr ningún peligro, mientras que a unos pasos de allí habían saqueado un almacén de chatarra... Muchos insurgentes reunieron durante la lucha a sus mujeres e hijos en las barricadas, exclamando: "¿Como no podemos alimentarlos, al menos moriremos todos!". Mientras los hombres luchaban, las mujeres fabricaban pólvora, y sus hijos balas, utilizando para ello cualquier pedazo de plomo o estaño que caía en sus manos. Algunos niños se sirvieron de dedales para fundir balas, y por la noche las muchachas, mientras los combatientes dormían, acarreaban adoquines hasta las barricadas.» Engländer, *loc. cit.*, II, pp. 291 y 293. [a 2 a, 3]

Barricadas de 1848(?) «Se contaron más de 400. Muchas, precedidas por zanjas y arietes, subieron hasta la altura de un primer piso.» Mole y Grillet, *XIX^e siècle [Siglo XIX]*, París, 1919, p. 249. [a 2 a, 4]

«En el año de 1839, varios trabajadores de París fundaron una revista con el título de *La Ruche populaire*... La redacción de este periódico se hallaba en la parte más pobre de París, en la calle des quatre fils. Era uno de los pocos periódicos redactados por trabajadores que encontraban acogida entre el pueblo, lo que se explica por su tendencia. Y es que se había propuesto llevar la miseria escondida a conocimiento de ricos benefactores... En la redacción de este diario se había abierto un registro de pobreza, en el que todo hambriento podía inscribirse. Era una cosa fuerte este registro de la desgracia, y como en esa época *Los misterios de París* de Eugène Sue habían puesto de moda la beneficencia entre el mundo elegante, a menudo llegaban carruajes al sucio local de la redacción, donde damas indolentes apuntaban las direcciones de los desdichados para llevarles personalmente una limosna, y volver a excitar así sus embotados nervios. Cada número de esta revista de trabajadores empezaba con un sumario recuento de los pobres que se habían dado de alta en la redacción; los detalles sobre su desdicha se podían encontrar en el registro... Incluso después de la revolución de febrero, cuando todas las clases se miraron mutuamente con desconfianza... *La Ruche populaire* siguió proporcionando contactos personales entre pobres y ricos... Esto es aún más notable si se piensa que en esta época todos los artículos de *La Ruche populaire* los seguían escribiendo verdaderos trabajadores, ocupados en sus oficios.» Sigmund Engländer, *Historia de las asociaciones obreras de Francia*, II, pp. 79-80, 82-83. [a 3, 1]

«La extensión que la industria ha tomado en París desde hace 30 años le ha dado al oficio de trapero, que ocupa el último grado de la escala industrial, cierta importancia. Hombres, mujeres,

Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales

niños, todos pueden entregarse gustosamente al ejercicio de este oficio, que no exige ningún aprendizaje y cuyos instrumentos son tan sencillos como sus procedimientos: una cesta, un garcho y una linterna, ahí tenemos todo el material del trapero. Para el trapero adulto, de veintinueve a treinta perras al día, según las estaciones, lo obligado es hacer tres rondas, dos de día y una de noche; las dos primeras tienen lugar de las cinco a las nueve de la mañana, y a las once de la noche.» [A partir de aquí faltan 4 páginas en el ejemplar de la B(biblioteca) (Nacional)] «Igual que los obreros tienen la costumbre de frecuentar tabernas... Igual que ellos y más que ellos hacen ostentación en el gasto que les ocasiona esa costumbre. El aguardiente, para los traperos viejos y sobre todo para los viejos traperos, tiene una atracción que no puede compararse ningún otro... Los traperos no siempre se contentan con vino corriente en las tabernas, se hacen preparar vino caliente y se molestarían muchísimo si ese vino no contuviera, con aroma sólido, el aroma producido por el empleo del limón.» H.-A. Frégier, *Des classes dangereuses de la population (dans les grandes villes et des moyens de les rendre meilleures)* [Clases peligrosas de la población (en las grandes ciudades y medios para hacerlas mejores)], I, París, 1840, pp. 104, 109.

[a 3, 8]

Frégier habla extensamente de los *escribanos públicos*, que al parecer gozaban de la poca fama, de cuyo círculo surgió Lacenaire, apreciado por su bella caligrafía. — «Me han conocido a un anciano marinero, dotado de un notable talento para la autografía, que, en el corazón del invierno, no tenía camisa sobre el cuerpo y ocultaba su desnudez cerrando su chaleco con un alfiler. Este individuo, que apenas estaba vestido, y que a su desaliño había que unir una avaricia nauseabunda, gastaba de vez en cuando de cinco a seis francos en su cena.» H.-A. Frégier, *Clases peligrosas de la población*, I, París, 1840, pp. 117-118.

[a 3, 11]

«Si ocurre que un empresario le dirija a un obrero, en presencia de sus camaradas, reproches que le parezcan injustos... el obrero deja sus herramientas y corre a la taberna... En muchos establecimientos industriales que no están rigurosamente vigilados, el obrero no se contenta con ir a la taberna antes de que comience el trabajo y a la hora de sus comidas, que tienen lugar a las 9 y a las 2, va también a las 4 y por la tarde al regresar a casa... Hay mujeres que no tienen escrúpulos para seguir, con sus hijos ya en edad de trabajar, a su marido a la taberna, para ir, dicen ellas, a hacer la boda... Se gasta ahí una gran parte de los salarios de toda la familia, y se entra en casa, el lunes por la tarde, en un estado cercano a la embriaguez, aparejando a veces los hijos, igual que sus padres, estar más bebidos de lo que en efecto están, con la finalidad de que sea evidente para todos los ojos que han bebido y bebido ampliamente.» H.-A. Frégier, *Clases peligrosas de la población*, I, París, 1840, pp. 79-80 y 86.

[a 3, 8]

Sobre el trabajo de los menores en el ramo textil: «Los obreros... no pueden sufragar los gastos de alimentación y de mantenimiento de sus hijos con su módico salario, que no suele superar las cuarenta perras al día, ni siquiera añadiendo el de su mujer, que apenas se eleva a la mitad de esta suma; están obligados... a emplear a sus hijos en los establecimientos de los que hablamos, desde la edad en que son capaces de cualquier trabajo. Esta edad es generalmente la de 7 u 8 años... Los obreros de los que hablamos dejan a sus hijos en la fábrica o en los hilaturas a la edad de 12 años. A esta edad se preocupan por que hagan la primera comunión y los sitúan en seguida en el aprendizaje en un taller.» H.-A. Frégier, *loc. cit.*, pp. 98-100.

[a 3, 8]

«Tenemos casi un real,
Pierre, hogamos la boda;
A mí, ves, los lunes
Me gusta que ruede la bolsa.
Conozco vino de seis perras
Que no cerveza de la poca,
Subamos a la barrera,
Subamos para la broma.»

H. Goudon de Genouillac, *Les refrains de la rue de 1830 à 1870* [Los estribillos de la calle de 1830 a 1870], París, 1879, p. 56. [a 3, 4]

«Y qué vino! ¡Qué variedad! ¡Del burdeos al borgoña, del borgoña al pesado St. George, Línol y Frontignan del sur, y de éste al espumoso champañ! ¡Qué diversidad de blancos y tintos, del Petit Mâcon o del Chablis al Chambertin, al Chateau Larose, al Sauterne, al Roussillonet, al Ai Mousseux! ¡Cuándo se piensa que cada uno de estos vinos causa una particular embriaguez, que con unas pocas botellas se recorren todas las etapas que van de la contrariedad Musard a la Marsellesa, del loco placer del cancin hasta el ardor salvaje de la fiebre revolucionaria y, finalmente, con una botella de champañ, puede uno recobrar el más alegre ánimo carnavalesco! Y sólo Francia tiene un París, una ciudad en la que la civilización europea se ha desarrollado hasta su máximo florecimiento, en la que se entrelazan todos los hilos de la historia europea, y de la que parten cada cierto tiempo las sacudidas eléctricas que conmocionan al resto del mundo; una ciudad cuya población combina como ningún otro pueblo la pasión por el placer con la pasión por la acción histórica; una ciudad cuyos habitantes saben vivir como el más refinado epicóreo de Atenas, y saben morir como el impávido espartano, Alcibíades y Leónidas en uno; una ciudad que, verdaderamente, como dice Louis Blanc, es corazón y cabeza del mundo.» Friedrich Engels, «Von Paris nach Bern» [De París a Berna-], *Die Neue Zeit* XVII, 1 (1899), Stuttgart, p. 10. — En su observación preliminar a la impresión de este manuscrito póstumo, dice Eduard Bernstein: «Aunque es un fragmento, este apunte de viaje nos proporciona quizá una imagen mucho más lograda de quien lo escribió que cualquier otro de sus trabajos.» *Loc. cit.*, p. 8.

[a 4, 11]

Un cuplé, «Jenny, la obrera», cuyo estribillo entusiasmaba a las mujeres:

«En su jardín, bajo la flor perfumada,
¿Escucháis un pájaro familiar?
Es quien ronda a Jenny la obrera,
Por poco, con el corazón jovial.
Podría ser rica y prefiere
Lo que le llega de la divinidad.»

H. Goudon de Genouillac, *Los estribillos de la calle de 1830 a 1870*, París, 1879, pp. 67-68.

[a 4, 2]

Un cuplé reaccionario, tras la insurrección de junio:

«Vea, vea ese fúnebre cortejo,
Es el arzobispo, lo sabemos, amigos;
Vicima, joy!, de sacrilego torneo,
Cayó para la felicidad de todos.»

H. Gourdon de Genoulac, *Los estribillos de la calle de 1830 a 1870*, París, 1879, p. 70.

[a 4 a, 3]

«Los proletarios han compuesto... una amarga, terrible marsellesa, que cantan a coro en los talleres, y que se puede juzgar por el estribillo:

Siembra el campo, Proletario;

Lo recolectará el Desocupado.»

Die sozialistischen und communistischen Bewegungen seit der dritten französischen Revolution. Anhang zu Steins Socialismus und Communismus des heutigen Frankreichs. Die socialisten und communisten desde la tercera revolución francesa. Anexo a Socialismo y comunismo en la Francia de hoy, de Stein, Leipzig-Viena, 1848, p. 210 [de V. Considérant, *Theorie des Rechts des Besitzes und des Rechts auf die Arbeit* [Teoría del derecho a la propiedad y del derecho al trabajo]].

[a 4 a, 3]

Dice Buret en la *Revue Britannique*, diciembre de 1839[?], 1829[?]: «Los asociados de Inglaterra reconocen que las máquinas son absolutamente buenas. Pero, dicen, son funestas en su aplicación en el actual régimen. En lugar de servir dócilmente como las haldas le servían al Caimán del cuento alemán, han actuado al contrario, como el monstruo Frankenstein [leyenda alemana], quien, después de haber recibido la vida, la empleaba solamente en perseguir a quien se la había dado.» Eugène Buret, *De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France* [La miseria de las clases trabajadoras en Inglaterra y en Francia], II, París, 1840, p. 219.

[a 4 a, 3]

«Si los vicios de las clases bajas limitan sus efectos a quienes los practican, concebiríamos que las clases elevadas rehusaran preocuparse de agitar estas tristes cuestiones, y que ellas abandonasen libremente al mundo a la acción de los buenos o malos causas que lo gobiernan. Pero... todo se mantiene; si la miseria es madre de los vicios, los vicios son padres del crimen, y de esta manera es como los intereses de todas las clases... se mantienen.» Eugène Buret, *La miseria de las clases trabajadoras en Inglaterra y en Francia*, II, París, 1840, p. 262.

[a 4 a, 4]

«Jenny la Obreroa vivaba una de las plagas más terribles del organismo social, la hija del pueblo... forzada a sacrificar su virtud y venderse... con el fin de dar pan a los suyos... En cuanto al prólogo de Jenny la Obreroa, no son admisibles ni este mismo, ni el punto de partida del drama, ni los detalles de miseria y de hambre.» Victor Hallays-Dabot, *La censure dramatique et le théâtre (1850-1870)* [La censura dramática y el teatro (1850-1870)], París, 1871, pp. 75-76.

[a 4 a, 5]

«En el pensamiento del jefe de fábrica los obreros no son hombres, sino fuerzas cuyo empleo cuesta caro, instrumentos rebeldes y menos económicos que las herramientas de hierro y de fuego... Sin ser cruel, puede ser completamente indiferente a los sufrimientos de una clase de hombres con la que ni tiene comercio moral ni sentimientos comunes. Ciertamente, madame de Sévigné no era una mujer malintencionada... y, sin embargo, madame de Sévigné, cuando contaba los atroces castigos ejercidos contra el pueblo de Bretaña, que se había amotinado a propósito de un impuesto, madame de Sévigné, la madre apasionada, habla de prender y de molestar... en tono bromista, desapegado, al que no le traiciona la menor simpatía... Duda de que

bajo el imperio de las actuales leyes de la industria, haya más comunidad moral entre los amos y sus obreros que la que había en el siglo XVI entre los campesinos pobres y burgueses y una bella dama de la corte.» Eugène Buret, *La miseria de las clases trabajadoras en Inglaterra y en Francia*, II, París, 1840, pp. 269-271.

[a 5, 1]

«Muchas chicas... de las manufacturas suelen abandonar el taller a las seis de la tarde, en lugar de salir a las ocho, y van a recorrer las calles buscando algún extranjero a quien provocan con una especie de tímido embarazo. - A eso en las fábricas se llama hacer el quinto cuarto de la jornada.» Villermé, *Tableau de l'état physique et moral des ouvriers* [Cuadro del estado físico y moral de los obreros], I, p. 226, cit. por Eugène Buret, *La miseria de las clases trabajadoras*, I, París, 1840, p. 415.

[a 5, 2]

Los principios de la filantropía encuentran en Buret una formulación clásica: «La humanidad e incluso la decencia no permiten dejar que mueran seres humanos como animales, no es posible rechazar la lúmina del almidón.» Eugène Buret, *La miseria de las clases trabajadoras*, I, París, 1840, p. 266.

[a 5, 3]

«La convención, órgano del pueblo soberano, va a hacer desaparecer de un solo golpe la mendicidad y la miseria... Ella asegura trabajo a todos los ciudadanos que carezcan de él... Desgraciadamente, la parte de la ley que tenía como objetivo reprimir la mendicidad como si fuera un crimen era más fácilmente aplicable que aquella otra que prometía a la indigencia los beneficios de la generosidad nacional. Las medidas de represión se aplicaron y han quedado en el texto, así como en el espíritu de la ley, mientras que el sistema de caridad que las motivaba justificándolas sólo existió en los decretos de la Convención.» Eugène Buret, *La miseria de las clases trabajadoras en Inglaterra y en Francia*, I, París, 1840, pp. 222-224. Napoleón -en la ley de 5 de julio de 1808- hizo suyo el decreto aquí descrito; la ley de la Convención es del 15 de octubre de 1793: amenaza a los mendigos reincidentes por tercera vez con deportarlos ocho años a Madagascar.

[a 5, 4]

Hippolyte Passy, ex ministro, en una carta dirigida a la Sociedad de templanza de Amiens [ver el *Temps* de 20 febrero de 1836]: «Estamos inducidos a reconocer que, por exigua que sea la parte del pobre, es el arte de aplicarla a sus necesidades reales, la capacidad de abarcar el porvenir en sus concepciones, lo que le falta y que de ahí viene su miseria antes que de cualquier otra causa.» Cit. por Eugène Buret, *La miseria de las clases trabajadoras*, I, París, 1840, p. 78.

[a 5 a, 1]

«Hubo un tiempo, y no está todavía muy lejos, en que, al hacer un elogio pomposo y patético del trabajo, no se dejaba de insinuar al obrero que aquello de lo que sacaba su subsistencia no era obra de su voluntad, sino más bien un impuesto recaudado por algunos que se engrasaban con sus sudores... Es lo que se llamaba la explotación del hombre por el hombre. No queda gran cosa de esta doctrina embustera y siniestra en las canciones de las calles... Siempre se habla del trabajo con respeto, pero ese respeto tiene algo de forzado, de gesticulador... Es verdad, no obstante, que esta manera de considerar el trabajo es una excepción. Muy a menudo es cantado como una ley de la naturaleza, un placer o un beneficio...»

Al perezoso presentamos siempre batalla,
De la sociedad gran enemigo;
Porque, si se lamenta de acostarse en la paja,
Es una desgracia que bien ha merecido.
En nuestras canchales, industrias y fábricas,
Desde la mañana a la lista acudimos;
Conduciendo nuestras grandes mecánicas,
De acuerdo con ese fraternal estribillo aplaudimos...

Antoine Rémy

Charles Nisard, *Des chansons populaires* [Canciones populares], II, París, 1867, pp. 265-266.
[a 5 a, 8]

«Los quince años de la Restauración habían sido años de gran prosperidad agrícola e industrial. El régimen de la prensa, los diversos sistemas de elección, si se exceptúan París y las grandes ciudades, apasionaron solamente a una parte de la nación, y la menos numerosa, a la burguesía. Además, en esta burguesía, muchos tenían una revolución.» A. Malet y P. Grillet, *Siglo XIX*, París, 1919, p. 72.
[a 5 a, 8]

«La crisis de 1857-1858... supuso el fin precipitado de las ilusiones del socialismo imperante. Todos los esfuerzos por mantener los salarios a un nivel parejo a la subida incesante de los alimentos y de la vivienda, resultaron inútiles.» D. Rjazanov, *Zur Geschichte der ersten Internationale* [Sobre la historia de la Primera Internacional], (Archivo Marx-Engels, I, Frankfurt, 1928), p. 145.
[a 5 a, 8]

«En Lyon la crisis económica había hecho caer el salario de los tejedores de seda a 18 pesetas la jornada de quince a dieciséis horas de trabajo. El gobernador civil había intentado llevar a obreros y patronos a un entendimiento para establecer una tarifa mínima de salarios. Al haber fracasado la tentativa, el 21 de noviembre de 1831 estalló una insurrección sin carácter político, una sublevación de la miseria. "Vivir trabajando o morir combatiendo", se leía en la bandera negra que llevan delante los tejedores... Tras dos días de combates, las tropas de línea, a las que había rechazado ayudar la guardia nacional, debieron evacuar Lyon. Los obreros por sí mismos los desarmaron. Casimir Périer hizo que la ciudad fuera ocupada de nuevo por un ejército de 36.000 hombres-, destituyó al gobernador civil, anuló la tarifa que éste había conseguido que admitieran los patronos y licenció la guardia nacional (3 de diciembre de 1831)... Dos años más tarde... los conatos de persecución contra una asociación de obreros lyoneses, los *mutualistes*, fueron la ocasión para una sublevación que duró cinco días.» A. Malet y P. Grillet, *Siglo XIX*, París, 1919, pp. 86-88.
[a 6 a, 1]

«Una encuesta sobre la condición de los obreros en la industria textil, en 1840, reveló que por jornada laboral de quince horas y medio de trabajo efectivo el salario medio era de menos de dos francos para los hombres, y de apenas un franco para la mujer. El mal... se había agravado... sobre todo a partir de 1834, porque, al estar finalmente asegurada la tranquilidad interior, se habían multiplicado las empresas industriales, de tal modo que en diez años se vio cómo crecía la población de las ciudades hasta los dos millones de habitantes, simplemente por el aflujo de los campesinos hacia las fábricas.» A. Malet y P. Grillet, *Siglo XIX*, París, 1919, p. 103.
[a 6 a, 1]

«En 1830 muchos juzgaban que el catolicismo agonizaba en Francia y que acababa para siempre el papel político del clero... Ahora bien... el 24 de febrero de 1848, los insurgentes, al comenzar el saqueo de las Tullerías, se descubrieron ante el crucifijo que traían de la capilla, y lo escoltaban hasta la iglesia de Saint-Roch. Proclamada la República, el sufragio universal enviaba a la Asamblea Nacional... a tres obispos y doce sacerdotes... Por eso, durante el reinado de Luis Felipe, el clero se había aproximado al pueblo.» A. Malet y P. Grillet, *Siglo XIX*, París, 1919, pp. 106, 107.
[a 6 a, 3]

El 8 de diciembre de 1831 el *Journal des Débats*, representante del gran capital, toma postura respecto al levantamiento de Lyon. «El artículo del *Journal des Débats* causó una gran sensación. El enemigo de los trabajadores había destacado muy claramente el significado del síntoma lyonnés. Sin embargo, ni la prensa republicana ni la legitimista quiso exponer... tan arriesgadamente la cuestión... Los legitimistas... protestaron de un modo puramente demagógico, puesto que la consigna de este partido era en esos momentos lanzar a la clase trabajadora contra la burguesía liberal, con el interés puesto en la restauración de la antigua línea dinástica de los Borbones; los republicanos, por contra, querían debilitar en lo posible el sesgo puramente proletario del movimiento... para... no perder como futura aliada a la clase trabajadora en la lucha contra la monarquía de julio. Sin embargo, la impresión inmediata del levantamiento de Lyon fue tan peculiar, tan embarazosa para los contemporáneos, que ya sólo por eso los sucesos de Lyon merecen un lugar especial en la historia. Lo que quiero decir es que esta generación, que había... vivido el levantamiento de julio, poseía unos nervios suficientemente templados. Y, sin embargo, vio en el levantamiento de Lyon algo completamente nuevo... que le asustó tanto más cuanto que ni los mismos trabajadores lyoneses parecieran ver ni comprender esta novedad.» E. Tarré, *Der Lyoner Arbeiteraufstand* [El levantamiento obrero de Lyon] (Archivo Marx-Engels, II, Frankfurt, ed. de D. Rjazanov, 1928, p. 102).
[a 6 a, 11]

Tarré cita un pasaje de Börne sobre el levantamiento de Lyon, en el que éste expresa su disgusto respecto de Casimir Périer porque, como escribe Tarré, «Périer se alegra de que falte el elemento político en el levantamiento de Lyon, y de que sea sólo una guerra de pobres contra ricos». El pasaje (Ludwig Börne, *Gesammelte Schriften* [Escritos reunidos], X, Hamburgo-Frankfurt, 1862, p. 20) dice así: «No habría sido sino una guerra de pobres contra ricos, de aquellos que nada tenían que perder contra aquellos que poseían algo! ¡Y esta terrible verdad que, por serlo, tendría que arrojar al más profundo pozo, la ensalzó este loco, mostrándosela a todo el mundo!». En E. Tarré, *El levantamiento obrero de Lyon* (Archivo Marx-Engels, II, Frankfurt, 1928, p. 112).
[a 6 a, 2]

Buret fue alumno de Sismondi. Charles Andler le atribuye cierto influjo sobre Marx (Andler, *Le manifeste communiste* [El Manifiesto comunista], París, 1901). Mehring («Ein methodologisches Problem» [Un problema metodológico], *Die Neue Zeit* XX, 1, Stuttgart, pp. 450-451) lo niega rotundamente.
[a 6 a, 3]

La influencia del Romanticismo en la jerga política se pone de manifiesto en un debate contra las congregaciones religiosas. «Estamos al comienzo del romanticismo, y lo percibimos efec-

tivamente en la manera de dramatizar todas las cosas. Ha sido erigido un calvario en el monte Valerio: ese calvario... es denunciado como símbolo de la empresa de la sociedad religiosa. El noviciado de los jesuitas se llama "el antro de Montrouge". Se anuncia un jubileo para 1828 y ya se cree ver surgir por todos lados a los hombres negros.» Pierre de la Gorce, *La Restauration* [La Restauración], Il. Charles X [Carlos X], París, p. 57.

[a 7, 1]

«No somos sino máquinas.

Nuestras babeles suben hasta el cielo.»

[Estribillo:] «Amémonos, y cuando podamos

Unimos para beber por turno,

Calle a gruñe el cañón,

[Bebamos, (tres veces)]

Por la independencia del mundo».

Pierre Dupont, *Le chant des ouvriers* [El canto de los obreros], París, 1848.

[a 7, 2]

Estrofa final y estribillo:

«Si es verdad que una turba infame

Con hierro y fuego a su disposición,

Quiere encadenar el cuerpo y el alma

Del pueblo, ese verdadero hijo de Dios,

[Deja que vean, frustrando la armadura,

Oh República, esos perversos

Tu gran faz de Medusa

En medio de rojos telépagos]

—

[Oh República tutelar,

Nunca asciendas al cielo,

Ideal encarnado en tierra

Por el subagio universal]]».

De la cuarta estrofa:

«¡Ah! que una sorpresa nocturna

Nunca espere al escrutinio.

Montemos guardia en torno a la urna,

Es el arco de nuestro destino».

Pierre Dupont, *Le chant du vote* [El canto del voto], París, 1850.

[a 7, 3]

En algunos capítulos como «El verdadero Sublime», «El hijo de Dios», «El Sublime de los Sublimes», «El comerciante de vinos», «El cancionero de los Sublimes», Poulot trata tipos intermedios entre el trabajador y el apache. El libro es reformista, apareciendo por primera vez en 1869. Denis Poulot, *Question sociale. «Le Sublime»* [Cuestión social. «Lo sublime»], París, Nouvelle Édition.

[a 7, 4]

Una propuesta de la «Extinción del pauperismo» (p. 123), cit. por Henry Fougère, *Les délégations ouvrières aux expositions universelles sous le second empire* [Las delegaciones obreras en las exposiciones universales bajo el Segundo Imperio], Montluçon, 1905, p. 23. «Coul-

quier jefe de fábrica o de granja, cualquier empresario estaría obligado por la ley, desde el momento en que emplease a más de diez obreros, a tener un hombre experimentado para dirigirlos y a darle el doble de salario que a los simples obreros».

[a 7 a, 1]

«Este pueblo que, sobre el oro, allombra ante sus pasos,

Vencedor, marchaba con los pies desnudos y no se agachaba.»

Hégésippe MOREAU.

Lema del periódico: «El amable arriero. Diario de la canalía(».) Cf. *Curiosités révolutionnaires. Les journaux rouges par un Girardin* [Curiosidades revolucionarias. Los diarios rojos por un girandino], París, 1848, p. 26.

[a 7 a, 2]

Teoría de A. Granier de Cassagnac, *Histoire des classes ouvrières et des classes bourgeoises* [Historia de las clases obreras y de las clases burguesas], París, 1838: los proletarios descienden de ladrones y prostitutas.

[a 7 a, 3]

«Créame, el vino de las boteras ha salvado a muchos de los sacudidos de los constructos gubernamentales.» Édouard Foucaud, *Paris inventeur. Physiologie de l'industrie française* [París inventor. Fisiología de la industria francesa], París, 1844, p. 10.

[a 7 a, 4]

Charras, de la Escuela Politécnica, en referencia al general Lobau, que no había querido firmar un manifiesto: «Quiero hacerle fusilar. —¿Piensa usted replicó vivamente M. Mauguier hacer fusilar al general Lobau, un miembro del gobierno provisional? —[A él mismo —replicó el discípulo, conduciendo al diputado hasta la ventana para mostrarle una veintena de hombres que habían combatido en el cuartel de Babilonia. (Y yo diría a esos bravos que fusilaron a Dios, y lo harían)]. G. Pinet, *Histoire de l'École polytechnique* [Historia de la Escuela Politécnica], París, 1887, p. 158 (como se ve, citado literalmente, según Louis Blanc).

[a 7 a, 5]

Léon Guillemin: «Hay dos providencias... Dios y la Escuela Politécnica; si faltara una, la otra estaría ahí». Según G. Pinet, (*loc. cit.*), p. 161.

[a 7 a, 6]

Lamennais y Proudhon querían que los enterrasen en una fosa común (Delvaux, *Heures parisiennes* [Horas parisinas], (París, 1866), pp. 50-51).

[a 7 a, 7]

Escena de la revolución de febrero. Se saquean las Tullerías. «Sin embargo, la multitud se había detenido con respeto delante de la capilla; un alumno aprovechó ese momento para sacar los cálices y, por la tarde, los hizo trasladar a la iglesia Saint-Roch. El mismo quiso llevar el magnífico cristo esculpido que estaba en el altar; una masa del pueblo lo siguió con recogimiento, se descubrieron la frente y las cabezas se inclinaron a su paso. Esta escena... ha sido reproducida por una estampa que se pudo ver durante mucho tiempo en la vitrina de muchos comerciantes de imágenes, donde el politécnico estaba representado sosteniendo el cristo entre sus brazos, mostrándolo a la multitud inclinada y gritando: "¡He aquí el señor de todos!". Estas palabras no fueron pronunciadas, pero respondían a los sentimientos de la población, en una época en que... el propio clero, perseguido bajo el rey volteriano, recibía la revolución con entusiasmo.» G. Pinet, *Historia de la Escuela Politécnica*, París, 1887, pp. 245-246.

[a 8, 1]

Los politécnicos «vigilaban el club Blanqui, que se había reunido en una sala de la planta baja y donde los oradores demagogos, agitando las más siniestras mociones incendiarias, hablaban de acusar ya al Gobierno provisional». G. Pinet, *Historia de la Escuela Politécnica*, París, 1887, p. 250. [a 8, 8]

En la revolución de febrero, alumnos de la Escuela Politécnica quemaron en las Tullerías papeles que les parecían comprometedores para los firmantes, pero que hubieran tenido sumo interés para la revolución: declaraciones de lealtad a Luis Felipe. G. Pinet, p. 254. [a 8, 8]

Lissagaray en un artículo sobre *Los miserables* en el *Bataville*: «Basta con tocar al pueblo para convertirse en revolucionarios». [Victor Hugo devant l'opinion [Victor Hugo ante la opinión pública], París, 1885, p. 129.] [a 8, 8]

«Hacia 1840 cierto número de obreros tomó la resolución de abogar directamente por su causa ante la opinión pública...; desde ese momento... el comunismo, que había llevado la ofensiva hasta ese momento, se mantuvo prudentemente a la defensiva.» A. Carbon, *Le secret du peuple de Paris* [El secreto del pueblo de París], París, 1863, p. 117. Se trata del periódico comunista *Fraternité*, que desapareció ya en 1845, del anticomunista *L'Atelier*, de la *Union* y de la *ruche populaire*, que fue el primero. [a 8, 8]

Sobre el trabajador: «Es, en general, inepto para el entendimiento de los asuntos positivos: las soluciones que más le convienen son entonces las que parece que le deben dispensar de preocuparse incesantemente de lo que él considera el lado inferior, la curva de la vida... Así pues, sostenemos como cierto que cualquier sistema, que prometió mucha más mantequilla que pan, tendría que dejar clavado al taller... y que a nuestro obrero... le repugnaría». A. Carbon, (*ibid.*), pp. 186-187. [a 8, 8]

«La cuestión obrera se plantó, exactamente igual que la cuestión de los pobres, en la misma puerta de entrada de la revolución. Puesto que los niños de las familias obreras y artesanas no llegaban a cubrir las necesidades de una industria hambrienta de trabajo, se echó mano también de los huérfanos... La explotación industrial del niño y de la mujer es una de las más gloriosas conquistas de la filantropía. La alimentación barata de los trabajadores, con el fin... de rebajar los sueldos, fue también una de las ideas preferidas de los propietarios de fábricas y de los economistas del siglo XVIII... Cuando los franceses analicen la revolución con ánimo templado y sin prejuicios de clase, observarán que las ideas que constituyen su grandeza vinieron de Suiza, donde la burguesía ya se había hecho con el poder: de Ginebra introdujo A. P. de Candolle las llamadas "sopas económicas", que hicieron furor en el París de la revolución... Incluso el seco y brusco Volney no pudo evitar ablandarse "al ver con qué celo se afanaban estos hombres de distinguida posición en distribuir un puchero con sopa hirviendo".» Paul Lafargue, «Die christliche Liebestätigkeit» [La filantropía cristiana] (*Die Neue Zeit* XXIII, 1, Stuttgart, pp. 148-149). [a 8, 8]

«Que tres hombres estén en la calle a causa del salario, que le pidan al empresario, rico por su trabajo, aumento de sueldo: el burgués se espanta, grita, reclama mano dura... La mayoría de los gobiernos... ha especulado sobre ese triste progreso del miedo... Todo lo que puedo decir

de ello es que... nuestros mayores terroristas no son de ningún modo hombres del pueblo, sino burgueses, nobles, espíritus cultos, sutiles, raros, solistas y escolásticos.» J. Michelet, *Le peuple* [El pueblo], París, 1846, pp. 153-154. [a 8 a, 2]

Frégier, el autor de *Claves peligrosas*, era jefe de sección en la prefectura de policía. [a 8 a, 3]

En cuanto a la descripción de la revolución de febrero en la *Educación sentimental* —que hay que consultar— se dice (en relación a la descripción de la batalla de Waterloo por Stendhal): «Nada de movimientos generales, nada de grandes choques; una serie de detalles, que nunca pueden formar un todo. He aquí el modelo que ha imitado M. Flaubert en su pintura de los días de febrero y de junio de 1848, descripción del ocioso y política del nihilista». J.-J. Nescio, *La littérature sous les deux empires, 1804-1852* [La literatura bajo los dos imperios, 1804-1852], París, 1874, (p. 114). [a 8 a, 4]

Escena de la revolución de julio. Una mujer se viste de hombre y se lanza a la lucha para luego, vestida como mujer, cuidar a los enfermos que habían sido alojados en la Bolsa. «El sábado por la tarde los artilleros que condujeron al Ayuntamiento las piezas de artillería que quedaron en la Bolsa pusieron a nuestra joven heroína sobre un cañón rodeado de laureles y la llevaron con ellos. Por la noche, hacia las diez, la condujeron en triunfo a la Bolsa, al fulgor de las llamas; ella estaba sentada en un sillón adornado con guirnaldas y laureles.» C. F. Tricotel, *Esquisse de quelques scènes de l'intérieur de la Bourse pendant les journées des 28, 29, 30 et 31 juillet dernier. Au profit des blessés* [Esbozo de algunas escenas del interior de la Bolsa durante los días 28, 29, 30 y 31 del pasado julio. A beneficio de los heridos], París, 1830, p. 9. [a 9, 1]

Lacenaire escribió una «Oda a la guillotina», en la que enaltece el crimen bajo la figura alegórica de una mujer. Se dice de ella:

«Esta mujer se reía con una espantosa alegría, Como un pueblo que se ríe tras haber triturado un trono».

Esta oda la compuso Lacenaire poco antes de su ejecución, en enero de 1836. Alfred Delvau, *Les lions du jour* [Los leones del día], París, 1867, p. 87. [a 9, 2]

Un menú cortativo del Ayuntamiento, donde se juntaban parados en busca de trabajo, sobre todo obreros de la construcción durante el invierno. «La hora de la comida pública acaba de sonar. Mientras el Pequeño Manto Azul deposita entre las manos de uno de los asistentes su bastón de marfil, lleva a su balonera un cubierto de plata, que se encuentra atado a él, hunde la cuchara en una y otra marmita, degusta, paga a los que sirven, presiona la mano a los pobres que se la tienden, recoge su bastón, guarda su cubierto y se va tranquilamente... Se ha marchado. Comienza la distribución.» El Pequeño Manto Azul era el apodo del filántropo Champion, procedente de los círculos más sencillos. El pasaje, en Ch. L. Chassin, *La légende du Petit Manteau Bleu* [La leyenda del Pequeño Manto Azul], cit. en Alfred Delvau, *Les lions du jour*, p. 283. [a 9, 3]

El autor se dirige, en su escrito contra el éxodo rural, a las campesinas jóvenes: «¡Pobre y bella niña! El tour de France, que es un bien incierto para tus hermanos, es siempre un

mal para ti. Hasta los 40 años, si hace falta, no abandones el frontal de tu madre... y si has cometido la locura de dejarlo y el paro y el hombre se implantan obstinadamente en tu cuartito, llama como una virgen que he conocido, llama a un último huésped en tu cuartito: el CÓLERA. En sus brazos descarnados, por lo menos, sobre su pecho lívido, no tendrás que temer por tu honor». E inmediatamente a continuación de ese pasaje: «Hombres de corazón que esto leáis, os suplico de rodillas y con las manos juntas que divulguéis por todos los medios posibles la sustancia de este penúltimo capítulo». Émile Croizat, *La misère de du siècle ou les suites funestes du déclassement social. Ouvrage écrit sous les tristes inspirations d'un avocat sans cause, d'un notaire et d'un avoué sans clientèle, d'un médecin sans pratiques, d'un négociant sans capitaux, d'un ouvrier sans travail* [La enfermedad del siglo o las funestas consecuencias del desclasamiento social. Obra escrita bajo las tristes inspiraciones de un abogado sin causa, de un notario y de un procurador sin clientela, de un médico sin prácticas, de un negociante sin capital, de un obrero sin trabajo], Buenos Aires, 1856, p. 28.

[a 9, 4]

Insurrecciones bajo Luis Felipe: «Entonces apareció, en 1832 por primera vez, la bandera roja». Charles Seignobos, *Histoire sincère de la nation française* [Historia sincera de la nación francesa], París, 1933, p. 418.

[a 9, 4]

«En 1848 sólo había cuatro ciudades por encima de las cien mil almas, Lyon, Marsella, Burdeos y Ruán, y tres entre setenta y cinco mil y cien mil, Nantes, Toulouse y Lille. Únicamente París era una gran ciudad con más de un millón de habitantes, sin contar los suburbios [anexionados en 1860]. Francia seguía siendo un país de pequeñas ciudades». Charles Seignobos, *Histoire sincère de la nation française*, París, 1933, pp. 396-397.

[a 9, 4]

En 1840 la pequeña burguesía da un paso hacia el derecho de sufragio, al reclamarlo para la Guardia Nacional.

[a 9, 4]

Asamblea Nacional de 1848. «Mlle*** solicita el préstamo de 600 francos a la Asamblea Nacional para pagar su alquiler trimestral». *Historisches Faktum. Paris sous la République de 1848*, Exposition de la Bibliothèque et des Travaux historiques de la Ville de Paris [Hechos históricos. París bajo la República de 1848, Exposición de la Biblioteca y de los Trabajos históricos de la ciudad de París], 1909, p. 41.

[a 9, 4]

«Tan pronto como se oyó hablar de un batallón de mujeres, los diseñadores se las ingeniaron para encontrar un traje... Eugénie Niboyet, directora de *La Voix des femmes*... fijó la opinión: "Vesubiana, dice ella, significa que cada uno de los contratantes tiene en el fondo del corazón un volcán de fuegos y ardores revolucionarios"... Eugénie Niboyet convocaba a sus "hermanas" en las salas bajas de la Bonne-Nouvelle o en la sala Tairanne». *París bajo la República de 1848*, Exposición de la Biblioteca y de los Trabajos históricos de la ciudad de París, 1909, p. 28.

[a 9, 4]

En la lírica de mediados de siglo, los temas sociales ocupan un espacio muy considerable. Se encuentran tratados de todas las maneras, desde la inocua de un Charles Colmance [la canción de los arrendatarios, la canción de los impresores], hasta la revolucionaria de un Pierre Dupont. Gustan de cantarse los inven-

tos, destacando su significado social. Surge así un «poema para la alabanza del empresario advertido, que ha sido el primero en renunciar al producto nocivo para adoptar "el blanco de zinc inocente"». (*París bajo la República de 1848*, Exposición de la Biblioteca y de los Trabajos históricos de la ciudad de París, 1909, p. 44.)

[a 9, 6]

Sobre Cabet: «A finales del año 1848, el descubrimiento de yacimientos se conoció en París, y se formaron en seguida compañías para facilitar el viaje de los emigrantes. En mayo de 1849, llegaban a la quincena. La "Compañía parisina" tuvo el honor de hacer que partieran los primeros viajeros y... esos nuevos arizonautas fueron confiados a un Jasón ciego, que nunca ha visto California, Jacques Arago... autor... de un viaje alrededor del mundo, escrito en parte sobre las notas de otro... Se fundaron periódicos: la *Californie*, diario de intereses generales del Océano Pacífico, *l'Aurifère*, monitor de minas de oro, *l'Echo du Sacramento*. Las sociedades anónimas lanzan acciones a bajo precio, cinco francos solamente, al alcance de todas las bolsas. Muchas cocottes van a ultramar; entre los colonos hay escasez de mujeres. París bajo la República de 1848, Exposición de la ciudad de París, 1909, p. 32.

[a 10, 1]

Hay que comparar con Cabet estos versos, que en todo caso se dirigen contra los sansimonianos. Proceden de Alcide Genty, *A. M. de Chateaubriand. Poètes et prosateurs français. Satire* [A. M. de Chateaubriand. Poetas y prosistas franceses. Sátira], París, 1838 (cit. en Carel Lodewijk de Liefde, *Le Saint-Simonisme dans la poésie française entre 1825 et 1865* [El sansimonismo en la poesía francesa entre 1825 y 1865], (Haarlem, 1927), p. 171):

«El insinuante Rodrigues en las tribus iroquesas
Propagará Baïemo y vírgenes francesas».

[a 10, 2]

Delphine Gay (Mme. E. de Girardin) se muestra en su poema «Los obreros de Lyon» (*Poésies complètes* [Poesías completas], París, 1856, p. 210) como una precursora de la filosofía barata:

«El pobre es feliz cuando el rico se divierte».

[a 10, 3]

«Sobre dos rayos de hierro un magnífico camino
Desde París a Pekín ceñirá mi república.
Allí, cien pueblos diversos, confundiendo su jerganza,
Producirán una Babel de un colosal vagón.
Allí, de su rueda en fuego el coche humanitario
Gastará hasta los huesos los músculos de la tierra.
Desde lo alto de ese navío los hombres estupefactos
Sólo verán un mar de berzas y de nabos.
El mundo estará limpio y nítido como una escudilla;
El humanitarismo hará de él su fiambra,
Y el globo afeitado, sin barba ni cabellos,
Como una gran calabaza rodará por los cielos».

Alfred de Musset, *Namouna*, París, p. 113 («Dupont y Durand»).

[a 10, 4]

Poesía sansimonista (Savinien Lapointe, zapatero: «El motín»);
«No, ¡el futuro no es ya una barricada!

¡Adultos! mientras que vuestras manos ataban cadalsos,
Las mías extendían flores sobre las tumbas;
A cada cual su misión o su penosa tarea:
Al poeta, los cantos; a cualquier poder, ¡el hacha!»

Olinde Rodrigues, *Poésies sociales des ouvriers* [Poesías sociales de obreros], París, 1841,
pp. 237, 239. [a 10, 9]

De Alfred de Vigny: «La casa del pastor» sobre el ferrocarril.

«Que Dios lleve hasta su meta al vapor fulminante
Sobre el hierro de los caminos que atraviesan los montes,
Que sea un ángel de pie sobre su forja ardiente,
Cuando ella va bajo tierra y hace temblar los puentes

Evitemos esos caminos. - Su viaje carece de gracias,
Ya que es tan rápido sobre las líneas de hierro,
Como la flecha lanzada a través de los espacios,
Que va desde el arco al blanco silbando en el aire.
Arrojada así a lo lejos, la humana criatura
No respira y no ve, en toda la naturaleza,
Sino una niebla asfixiante que un relámpago atraviesa.

La distancia y el tiempo son vencidos. La ciencia
Traza en torno a la tierra un triste y recto camino.
El Mundo se ha encogido merced a nuestra experiencia
Y el ecuador es solamente un anillo demasiado estrecho.

Alfred de Vigny, *Poésies complètes* [Poesías completas] (nueva edición), París, 1866, pp. 218,
220-221. [a 10 a, 1]

Hay que comparar con Cabet (el) notable y bello poema de Elise Fleury,
obrero bordador, «Le Havre» (Olinde Rodrigues, *Poésies sociales des ouvriers*,
París, 1841, p. 9). Ofrece la descripción de un vapor oceánico, comparando
los camarotes de lujo con la segunda cubierta. [a 10 a, 1]

«Un opúsculo en verso (*les principes du petit manteau bleu sur le système de la communauté* [los principios del pequeño manto azul sobre el sistema de la comunidad], por
Loreux, comunista, París, 1847) es una especie de diálogo entre un partisan y un adversario
del comunismo... Para aliviar cualquier... miseria, el comunista Loreux no apela al
deseo y a la venganza, sino a la bondad y a la generosidad.» Jean Skerlicht, *L'opinion
publique en France d'après la poésie politique et sociale de 1830 à 1848* [la opinión
pública en Francia según la poesía política y social de 1830 a 1848], Lausana, 1901, p. 194.
[a 10 a, 1]

1847: hambruna; muchos poemas sobre ella.

[a 10 a, 4]

Agosto de 1834, levantamiento de los mutualistas en Lyon, aproximadamente a la vez que
el levantamiento de la calle Transnonain. En Lyon: «El ejército tuvo 115 hombres muertos y 360
heridos, y los obreros 200 muertos y 400 heridos. El gobierno quiso acordar indemnizaciones
y fue nombrada una comisión, que proclamó el siguiente principio: "El gobierno no quiere que
el triunfo del orden social cueste lágrimas y disgustos, sabe que el tiempo que barra insensiblemente
el dolor que causan las pérdidas personales es impotente para hacer olvidar las pérdidas de fortuna"... Toda la moral de la monarquía de julio se encuentra en esta frase.» Jean
Skerlicht, *La opinión pública en Francia según la poesía política y social*, Lausana, 1901, p. 72.
[a 10 a, 5]

«Amotnaré al pueblo con mis crudas verdades,
Profetizaré sobre el tripode de las calles...»

Hégésippe Moreau, cit. por Jean Skerlicht, *La opinión pública en Francia según la poesía política
y social de 1830 a 1848*, p. 85. [a 11, 1]

«Desde las primeras días que siguieron a la Revolución de 1830, una canción, *Requête d'un
ouvrier à un juste milieu* [Petición de un obrero a un justo medio], circulaba por París. El estribillo era
muy expresivo:

¡Tengo hambre!
Pues bien, cómete el puño.
Conserva el otro para mañana,
Éste es mi estribillo.

... Barthélemy... dice... que... el obrero sin trabajo está obligado a trabajar en la "cantera del
tumulto"... En la *Némesis* de Barthélemy... el pontífice Rothschild, con multitud de fieles, dice la
"misa de la especulación", canta el "salmo de la renta".» Jean Skerlicht, *La opinión pública en Francia
según la poesía política y social de 1830 a 1848*, Lausana, 1901, pp. 97-98 y 159.

[a 11, 2]

«El día 6 de junio se ordenó una batida de alcantarillas. Se temió que fueran tomados como refugio
por los vencidos, y el gobernador civil Guisquet debió registrar el París oculto mientras que
el general Bugeaud barrió el París público; doble operación conectada que exigió una doble
estrategia de la fuerza pública representada por arriba por el ejército y por abajo por la policía.
Tres pelotones de agentes y de alcantarilleros exploraron las vías subterráneas de París.» Victor
Hugo, *Œuvres complètes* [Obras completas], Novela 9, París, 1881, p. 196 (*Les Misérables*
[Los miserables]). [a 11, 3]

«Desplegando sus alas doradas,
La industria de los cien mil brazos,
Gozosa, recoge nuestros temores,
Y fertiliza nuestras comarcas.
El desierto se puebla con su voz,
El árido suelo se fecunda,
Y, para las delicias del mundo,
Al mundo ella le da leyes.» (P. 205.)

Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales

Estríbillo: «¡Honor a nosotras, hijos de la industrial!

¡Honor, honor a nuestros trabajos!

En todas las artes, vencedores de nuestros rivales,

Seamos la esperanza, el orgullo de nuestra patria». (P. 204.)

Cinquante chants français. Paroles de différents auteurs. Mises en musique avec accompagnement de piano par Rouget de Lisle [Cincuenta cánticos franceses. Palabras de diferentes autores. Musicados con acompañamiento de piano por Rouget de Lisle], París, (1825). [Bibliografía Nacional] Vm⁷. 4454], p. 202 (n.º 49 «Chant des industriels» [«Canto de los industriales», 1821, Texto de De Lisle]. En el mismo volumen n.º 23, *La Marseillaise*. [a 11, 4]

Táctica revolucionaria y lucha de barricadas en *Los miserables*. — Una noche antes de la lucha de barricadas: «la invisible policía de la revuelta vigilaba por todas partes, y mantenía el orden, es decir, la noche... El ojo que hubiera mirado hacia arriba en este montón de sombra acaso hubiera entrevisto aquí y allá, de vez en cuando, claridades indistintas que hacían brotar líneas quebradas y raras, perfiles de singulares construcciones, algo parecido a resplandores que van y vienen en las neblinas; ahí estaban las barricadas». Obras completas, Novela 8, París, 1881, pp. 522-523. El siguiente pasaje es del capítulo «Hechos de donde sale la historia y que la historia ignora»: «Las reuniones eran a veces periódicas. En algunas no había nunca más de ocho o diez, y siempre los mismos. En una entraba quien quería y la sala estaba tan llena que se estaba obligado a quedarse de pie. Uno se encontraba ahí por entusiasmo y pasión; otros porque ése era su camino para ir al trabajo. Como durante la revolución, había en esas tabernas mujeres patriotas que aborrecían a los recién llegados. Otros hechos expresivos destacaban. Un hombre entraba en una taberna, bebía y salía diciendo: «Comerciante de vino, la revolución pagará lo que se le debe... Un obrero bebiendo con un camarada le hacía notar el calor que tenía; el otro sentía una pistola bajo su ropa... Toda esta fementida era pública, podía casi decirse que tranquila... No faltaba ninguna singularidad a esta crisis todavía subterránea, pero ya perceptible. Los burgueses hablaban apaciblemente a los obreros de la que se preparaba. Se decía: ¿cómo va la revuelta? con el tono de haber dicho: ¿cómo está su mujer?». Victor Hugo, Obras completas, Novela 8, París, 1881, pp. 43, 50-51 [*Los miserables*]. [a 11 a, 11]

Lucha de barricadas en *Los miserables*. Del capítulo «Originalidad de París». «Fuera de los barrios insurgentes, no hay nada más extrañamente tranquilo que la fisonomía de París durante una revuelta... Se fusía en una encrucijada, en un pasaje, en un callejón sin salida... los cadáveres cesaban el empujamiento. En algunas calles se escuchaba el choque de las bolas de biliar en los coques. Caminaban los coches de punto; los transeúntes van a cenar a la ciudad. A veces al mismo barrio en que se combate. En 1831 se interrumpió un fusilamiento para dejar que pasase una boda. Cuando la insurrección del 12 de mayo de 1839, en la calle Saint-Martin, un viejecito achacosos que llevaba a pulso de una carreta coronada con un trapo tricolor en donde tenía garrafas llenas de cualquier clase de líquido, iba y venía de la barricada a la trapa y de la trapa a la barricada, ofreciendo imparcialmente vasos de coca... Nada es más extraño; y es que el carácter propio de las revueltas de París no se encuentra en ninguna otra capital. Para eso hay que tener dos cosas, la grandeza de París y su alegría. Se necesita la ciudad de Voltaire y de Napoleón». Victor Hugo, Obras completas, Novela 8, (París, 1881), pp. 429-431 [*Los miserables*]. [a 11 a, 11]

Sobre el tema exótico, unido al de la emancipación:

«Todos los señuelos están abiertos,

El tóman en el vino se inspira,

El Oriente enseña a leer,

Barroût atraviesa los mares».

Jules Mercier, «l'arche de Dieu» [*Foi nouvelle. Chants et chansons de Barroût, Vinçard... de 1831 à 1834*] [«El arco de Dios» (Fe nueva. Cantos y canciones de Barroût, Vinçard... de 1831 a 1834)], París, 1 enero 1835, I Cuaderno, p. 28. [a 12, 1]

«Del Oriente fundad la libertad,

Un grito de Mujer, el día de la liberación,

Parte del señuelo, repetida por el eco,

A romper del Occidente el horrible silencio».

Jules Mercier, «El arco de Dios» (Fe nueva. Cantos y canciones de Barroût, Vinçard... de 1831 a 1834), París, 1 enero 1835, I Cuaderno, p. 48. [a 12, 2]

Una singular estrofa de «La portada», de Vinçard:

«Despojados de un mundo en servidumbre,

Las viejas mantillas y el jergón,

Del pueblo aprenden los tacsos,

La cancioncilla y el juramento».

Jules Mercier, «El arco de Dios» (Fe nueva. Cantos y canciones de Barroût, Vinçard... de 1831 a 1834), París, 1 enero 1835, I Cuaderno, pp. 89-90. [a 12, 3]

«Nuestra bandera no tiene bastante cielo de Francia,

Tiene que balancearse en los minaretes de Egipto,

Entonces nos verán, como ágiles trabajadores,

Con nuestras correas de hierro,

Como las arenas del desierto;

Y como palmeras, en todas partes crecerán ciudades».

F. Maynard, «Al Oriente» (Fe nueva, París, 1 enero 1835, pp. 85 y 88). [a 12, 4]

En «A los jueces de los rebeldes», de J. Arago, folleto de 1848, aparece la deportación como instrumento de desarrollo colonial. El autor, después de haber pasado revista a todas las posesiones francesas de ultramar con un lenguaje rico en imágenes, sin encontrar ninguna adecuada para la deportación, se fija en la Patagonia. Hay una descripción muy poética del país y de sus habitantes. «Estos hombres, los más grandes del globo; estas mujeres, de las que las más jóvenes están muy apetitosas después de una hora de natación; esos antílopes, esos pájaros, esos peces, esas aguas fosforescentes, ese cielo leopordado de nubes que corren de acá para allá como un rebaño de ciervos errantes... Todo ello es la Patagonia, todo ello es una tierra virgen, rica, independiente... ¿Teméis que Inglaterra venga a deciros que no tenéis derecho a pisar esta parte del continente americano?... Dejad, ciudadanos, dejad que grüña Inglaterra... Y si ella se arma... trasladad a la Patagonia a los hombres a los que han golpeado vuestras leyes; que venga después el día de la lucha, y estos que habéis exiliado estarán en las avanzadas, en pie, implacables, sólidas y móviles barricadas».

[a 12, 5]

Edmé Champion - hombre hecho a sí mismo, filántropo (1764-1852)(.) «Todas las veces que atravesaba la Cité, nunca olvidaba echar un vistazo a la Morgue», cuenta de él Charles-Louis Chassin, *La légende du Petit-Montebau-Bleu* [La leyenda del Pequeño-Montebau Azul], París, (ca. 1860), p. 15. Champion había sido orfebre, y protegió durante la revolución a algunos de sus antiguos clientes aristócratas, lo que le puso en peligro.

[a 12 a, 1]

Balzac en *Eugénie Grandet* respecto a los sueños de futuro que abriga el avaro: «El futuro, que nos aguarda más allá del réquiem, ha sido trasladado al presente». Más verdad es esto aún respecto a los miedos futuros de los pobres.

[a 12 a, 1]

De un análisis de la situación en 1830, por el jefe de policía Gisquet. Se dice allí de los trabajadores: «No tienen, como las clases acomodadas de la burguesía, el temor de comprometer, mediante una mayor extensión de los principios liberales, una fortuna totalmente hecha... Del mismo modo que la clase media se ha aprovechado de la supresión de los derechos de la nobleza... del mismo modo la clase obrera se aprovechará hoy de todo lo que la burguesía perdiera a su vez». Cit. Charles Benoist, «El hombre de 1848» [«El hombre de 1848»], I (*Revue des deux mondes* [1 julio 1913], p. 138).

[a 12 a, 1]

«El gran populacho y la santa canalla
Se enrolaron en la inmortalidad.»

De una canción revolucionaria de 1830. Charles Benoist, «El hombre de 1848», I (*Revue des deux mondes* [1 julio 1913], p. 143).

[a 12 a, 1]

En sus ensayos sobre economía, Rufford reunió recetas para abaratar las sopas filantrópicas mediante sustitutos. «Sus guisos no son muy caros, ya que con 11,16 fr. tienen que alimentarse dos veces al día 115 personas: el único problema es saber si verdaderamente se alimentan». Charles Benoist, «De l'apologie du travail à l'apothéose de l'ouvrier» [«De la apología del trabajo a la apoteosis del obrero»] (*Revue des deux mondes* [15 enero 1913], p. 384). Las mencionadas sopas fueron introducidas en varios lugares por industriales franceses durante la gran revolución.

[a 12 a, 1]

1837: primeros banquetes a favor del sufragio universal y para la recogida de 240.000 firmas, un número que igualaba por entonces al de las personas con derecho a voto.

[a 12 a, 1]

Hacia 1840, el suicidio es corriente en el imaginario de los trabajadores. «Se disputan los ejemplares de una litografía que representa el suicidio de un obrero inglés por la desesperación de no poder ganarse la vida. En el propio Sue, un obrero va a colgarse, con este rótulo en la mano: "Me mato por desesperación: me ha parecido que la muerte me resultaría menos dura si muriera bajo el techo de quien nos ama y nos defiende". El artesano, autor de un librito muy leído por los obreros, el tipógrafo Adolphe Boyer, se suicidó también por desesperación.» Charles Benoist, «El hombre de 1848», II (*Revue des deux mondes*, 1 febrero 1914), p. 667.

[a 12 a, 1]

De Robert (du Var): *Histoire de la classe ouvrière* [1845-1848] [Historia de la clase obrera [1845-1848]: «Trabajador! Tú lo has visto a través de esta historia: cuando, siendo esclavo, hubiste comprendido el evangelio, te convertiste en siervo; cuando, siendo siervo, hubiste comprendido a los filósofos del siglo XVIII, te convertiste en proletario; pues bien! has comprendido el socialismo... ¿quién puede impedirte asociarte a él? Eres Rey, Papa, Emperador - tras esta designación el destino se halla en tus manos-». Cit. Charles Benoist, «El hombre de 1848», II (*Revue des deux mondes* [1 febrero 1914], p. 668).

[a 13, 1]

Una observación de Tocqueville sobre el espíritu de los años cuarenta: «A los grandes propietarios les gustaba recordar que ellos habían sido siempre enemigos de la clase burguesa y siempre favorables a la clase popular; los propios burgueses se acordaban con cierto orgullo de que sus padres habían sido obreros y, cuando no podían ascender... hasta un obrero... procuraban por lo menos fechar en un ganapán que hubiere hecho fortuna propia». Charles Benoist, «El hombre de 1848», II (*Revue des deux mondes*, 1 febrero 1914, p. 669).

[a 13, 2]

«La cuestión del pauperismo... ha atravesado en pocos años fases muy diversas. En los últimos tiempos de la restauración, el debate se desarrolla por entero sobre la extinción de la mendicidad, y la sociedad busca menos con qué aliviar la miseria que con qué... olvidarla arrojándola a la sombra. En la revolución de julio se opera una reacción a través de la política. El partido republicano se adueña del pauperismo, que transforma en proletariado... Los obreros toman la pluma... Los sastres, los zapateros y los tipógrafos, que formaban entonces los cuerpos de oficios revolucionarios, van en la extrema vanguardia... Hacia 1835, la polémica... se suspende por las numerosas derrotas del partido republicano; hacia 1840, se recupera... y se bifurca... en dos escuelas que desembocan, una en el comunismo, otra en la asociación de intereses entre el obrero y el patrón.» Charles Lavandier, «Statistique littéraire. De la production intellectuelle en France depuis quinze ans» [«Estadística literaria. De la producción intelectual en Francia desde hace quince años»] (*Revue des deux mondes* [15 octubre 1847], p. 279).

[a 13, 3]

El blanquista Tridon: «Oh fuerza, reina de las banicadas... tú que brillas en el relámpago y en la alcantarilla... hacia ti los prisioneros tienden sus manos encadenadas». Charles Benoist, «Le "Mythe" de la classe ouvrière» [«El "Mito" de la clase obrera»] (*Revue des deux mondes* [1 marzo 1914], p. 105).

[a 13, 4]

Contra las casas de trabajo y a favor de limitar la tasa de pobres: F. M. L. Naville, *De la charité légale et spécialement des maisons de travail et de la proscription de la mendicité* [De la caridad legal y especialmente de las casas de trabajo y de la proscripción de la mendicidad], 2 vols., París, 1836.

[a 13, 5]

Una expresión de 1848: «Dios es obrero».

[a 13 a, 1]

Charles Benoist afirma encontrar en Corbion (*El secreto del pueblo de París*) la conciencia soberbia de la superioridad numérica sobre las demás clases. (Benoist, «El "Mito" de la clase obrera» (*Revue des deux mondes* [1 marzo 1914], p. 99).

[a 13 a, 2]

Los panfletos de 1848 están dominados por el concepto de la organización
la 13 a, 3

«En 1867 podían mantenerse dos conferencias en las que 400 delegados obreros pertenecientes a 117 profesiones... discutieron... de la organización de las Cámaras de obreros en sindicatos mixtos... Hasta ahí, aunque frente a ellos, del lado de los patronos, se pudieron contar 42 Cámaras sindicales... los sindicatos obreros eran muy raros. Antes de 1867, al margen o desafiando la ley, sólo se citaba a los tipógrafos (1839), a los moldeadores (1863), a los empujadores (1864), a los sombrereros (1865). Tras las conferencias del pasaje Roa... esos sindicatos se multiplicaron.» Charles Benoist, «El "Mito" de la clase obrera» (*Revue des deux mondes* (1 marzo 1914), p. 111).

la 13 a, 3

En 1848 Toussent fue miembro de la *Commission du travail*, en Luxemburgo, presidida por Louis Blanc.

la 13 a, 3

Exponer el significado de Londres para Barbier y Gavarni. La serie de Gavarni titulada *Lo que se ve completamente gratis en Londres*.

la 13 a, 3

En su *Discurso Brumario*, dice Marx que los trabajadores de las cooperativas «empezaban en principio a cambiar el viejo mundo con la totalidad de los grandes medios que les son propios, para buscar más bien su redención a espaldas de la sociedad, de modo privado, dentro de sus limitadas condiciones de vida». Cit. en E. Fuchs, *Die Karikatur der europäischen Völker* [La caricatura de los pueblos europeos], II, (Múnich, 1921), p. 474.

la 13 a, 3

Sobre las *Poesías sociales de los obreros*, editadas por Rodríguez, escribe la *Revue des deux mondes*: «Usted pasa de una reminiscencia de M. de Béranger a una falsificación de M. de Lamartine y de M. Victor Hugo» (p. 966). El carácter clasista de esta crítica se dejó advertir sin complejos (p. 969) cuando quien la redacta opina sobre el trabajador: «se pretende conciliar el ejercicio de su estado con estudios literarios, experimentará que los grandes fatigas del cuerpo perjudican al desarrollo del espíritu». Para apoyarlo, cuenta el redactor el destino de un poeta obrero que acabó loco. Lermnier, «De la littérature des ouvriers» [De la literatura de los obreros] (*Revue des deux mondes*, XXVIII (1841), París).

la 13 a, 3

El libro del gremio de Agricol Perdiguier busca aprovechar las formas gremiales-medievales de unión entre trabajadores para crear una nueva forma de asociación. Este intento fue rechazado tajantemente por Lermnier en «De la literatura de los obreros» (*Revue des deux mondes* XXVIII (1841), París, pp. 955 ss.).

la 13 a, 3

Adolphe Boyer, *De l'état des ouvriers et de son amélioration par l'organisation du travail* [Del estado de los obreros y de su mejora gracias a la organización del trabajo], París, 1841. El autor de este escrito era impresor. El texto no tiene ningún éxito. Se suicida, pidiendo a los trabajadores (según Lermnier) que sigan su ejemplo. La obra apareció en 1844 en Estrasburgo, traducida al alemán. Era muy moderada, y buscaba aprovechar el *compromiso* para la asociación.

la 14, 3

«Cuando se considera la ruda y penosa vida que tienen que llevar las clases trabajadoras, se sigue convencido de que, entre los obreros, los hombres más notables... no son los que se apresuran a tomar la pluma... no son los que escriben, sino los que actúan... La división del trabajo, que a unos les asigna la acción y a otros el pensamiento, está por tanto siempre en la naturaleza de las cosas.» Lermnier, «De la literatura de los obreros» (*Revue des deux mondes* XXVIII 1841 p. 975). ¿Y por actuar entiende el autor ante todo trabajar horas extraordinarias! la 14, 3

Las asociaciones de trabajadores colocaban sus fondos en la caja de ahorros o en bonos del Tesoro. Lermnier («De la literatura de los obreros», *Revue des deux mondes* (1841), París, p. 963) las alaba por ello. Sus instituciones aseguradoras, continúa diciendo, alivian el peso del sistema público de asistencia.

la 14, 4

Proudhon recibe del financiero Millaud una invitación para cenar. «Proudhon se libró... respondiendo que vivía por entero en el seno de su familia y que estaba siempre acostado a las nueve de la noche.» Firmin Mailard, *La cité des intellectuels* [La ciudad de los intelectuales], París, (1905), p. 383.

la 14, 5

De un poema de Dauhéret para Ledru-Rollin:

«La bandera roja, que toda Francia venera,
Es el manto que llevó Jesucristo.
Rindamos homenaje al bravo Robespierre
Y a Marat, que hizo que lo respetaran».

Cit. Auguste Lepage, *Les cafés politiques et littéraires de Paris* [Los cafés políticos y literarios de París], París, (1874), p. 11.

la 14, 6

Georg Herwegh, *Die Epigonen von 1830* [Los epígonos de 1830], París, nov. 1841:

«Oh, retira la tricolor,
Que vio las gestas de vuestros padres,
Y advertid, escribiendo en los portales:
"Aquí está la Capua de la libertad!"».

Georg Herwegh, *Gedichte eines Lebendigen* [Poemas de un viviente], II, Zürich-Winterthur, 1844, p. 15.

la 14 a, 11

Heine sobre la burguesía en la revolución de febrero: «El rigor que ejerció el pueblo contra... los ladrones descubiertos *in fraganti* no era del todo bien considerado... por algunos, y ciertas personas se inquietaron al darse cuenta de que se mataba a los ladrones allí donde se les sorprendía. Bajo este regimiento, pensaron, uno acaba por no estar seguro de su vida». Heinrich Heine, *Die Februarrevolution* [La revolución de febrero] (*Sämtliche Werke* [Obras completas], V, Leipzig, Wilhelm Bölsche ed., p. 363).

la 14 a, 2

América en la filosofía hegeliana: «Hegel... no dio expresión directa a esta conciencia de terminar una época de la historia, sino una expresión indirecta. La manifiesta por el hecho de que piensa, arrojando una mirada hacia el pasado, en "la vejez del espíritu", y al mismo tiempo buscando un descubrimiento posible en el dominio del espíritu, reservando expresamente

mente el conocimiento de este hallazgo, las raras indicaciones sobre América, que en esta época aparecía como el futuro país de la libertad [observación de A. Ruge, *Asia futura*, *Zeit* [En otro tiempo], IV, pp. 72-84. Pero ya Fichte pensó en emigrar en América, durante el derrumbamiento de la vieja Europa [carta a su mujer del 28 de mayo de 1807], y sobre el mundo eslavo, apuntan a la posibilidad, para el espíritu universal, de emigrar fuera de Europa, con el fin de preparar nuevos protagonistas del principio del espíritu... acabado con Hegel. "América es por tanto el país del futuro, en el que la importancia de la historia universal debía manifestarse, en una época cercana, por ejemplo en la lucha de América del Norte y América del Sur". Pero "lo que hasta hoy ocurre aquí, en América, no es sino el eco del mundo y la expresión de una vivacidad extranjera, y en cuanto país del futuro, éste no mira. La filosofía no tiene nada que ver con profecías". [Hegel, *Philosophie der Geschichte* [Filosofía de la historia], ed. Lasson, p. 200 (2y 799)]. K. Löwith, [L'achèvement de la philosophie classique par Hegel et sa dissolution chez Marx et Kierkegaard] [La terminación de la filosofía clásica por Hegel y su disolución en Marx y Kierkegaard] [Investigaciones filosóficas fundadas por A. Koyré, H.-Ch. Puech, A. Spaier, IV, París, 1934-1935, pp. 246-247].

[a 14 a, 8]

Auguste Barbier es el equivalente lúgubre de la poesía sansimoniana; niega en absoluto su afinidad con ella, como en estos versos finales del prólogo:

«Si mi verso es demasiado crudo, si su boca carece de freno,
Es que hoy suena en un siglo de bronce.
El cinismo de las costumbres debe mancillar las palabras,
Y el odio del mal da a luz la hipérbole.
Empero puedo desafiar la mirada pudibunda:
Mi verso rudo y grosero es honrado en el fondo».

Auguste Barbier, *Poésies* [Poesías], París, 1898, p. 4.

[a 15, 1]

Ganneau publica anónimamente: *Wimeroo*, París, Bureau des publications évadiennes, 1843. El escrito está dedicado a la apoteosis de Napoleón —Jesús el Cristo-Abel, Napoleón el Cristo-Cain (p. 8)— y acaba por invocar la «Unidad Évadienne» (p. 15), firmando «En el nombre del Gran Evadah, en el nombre del Gran Dios, Madre, Padre... el Mapah» (p. 16).

[a 15, 1]

La *Página profética* de Ganneau se editó por vez primera en 1840; por segunda, en la revolución de 1848, y en la última edición va encabezada por la siguiente nota: «Esta *Página profética*, captada el 14 de julio de 1840, fue encontrada por el ciudadano Sobrier, exiliado en el departamento de la policía, en el dossier del ciudadano Ganneau (El Mapah).» (El informe dice: "Página revolucionaria sacada en 3.500 ejemplares y distribuida por debajo de las puertas cocheras").

[a 15, 1]

El *Boulismo*, Mahimismo de Ganneau decreta la era Evadah a partir del 15 de agosto de 1830. El folleto se editó en la calle Saint-Denis 380, pasaje Lemoine. Finza: El Mapah. Anuncia que «Mañana no es ya la Madre: es la Esposa; Jesucristo ya no es el Hijo: es el Esposo. ¡El viejo mundo [comprometido] acaba: el nuevo mundo [exposición] comienza!». Aparecen «Mario-Eva unidad genesiaca femenina» y «Cristo-Adán, unidad genesiaca masculina», «bajo el nombre andrógino de Evadami».

[a 15, 1]

«El "Deber Mutuo" de Lyon, que desempeñó un papel esencial en las insurrecciones de 1831 y de 1834, marca la transición de la vieja Mutualidad a la Resistencia.» Paul Louis, *Histoire de la classe ouvrière en France de la Révolution à nos jours* [Historia de la clase obrera en Francia de la Revolución hasta nuestros días], París, 1927, p. 72.

[a 15, 5]

El 15 de mayo de 1848, manifestación revolucionaria de los trabajadores parisinos por la liberación de Polonia.

[a 15, 6]

«Jesucristo... al no haber dado su código político, ha dejado su obra incompleta.» Honoré de Balzac, *Le curé de village* [El cura de pueblo] [Carta de Gerard a Grossetête], ed. Siècle XVII, p. 183.

[a 15 a, 1]

En los primeros tiempos, la mayoría de las encuestas sobre los trabajadores eran realizadas por empresarios, por sus representantes, por inspectores de fábricas o por empleados de la administración. «Cuando los médicos y filántropos que realizaban la investigación visitaban ellos mismos a las familias de los trabajadores, solían estar acompañados por los empresarios o sus representantes. Le Play, p. ej., recomienda visitar a las familias de los trabajadores "sirviéndose de las recomendaciones de una autoridad cuidadosamente elegida"; aconseja comportarse con la máxima diplomacia ante todos los miembros de la familia, pagar incluso una pequeña suma por la molestia, o repartir regalos: se debe "alabar separadamente la inteligencia de los hombres, la gracia de las mujeres y el buen comportamiento de los niños, repartiendo discretamente pequeños regalos a todos". (*Les Ouvriers Européens* [Los obreros europeos], I, París, p. 223.) En el curso de una extensa crítica de los métodos de encuesta, que realiza Audiganne en los debates de su círculo de trabajadores, se habla así sobre Le Play: "Jamás se ha emprendido un camino más falso contando con las mejores intenciones. Se trata únicamente del sistema. Un punto de vista falso, un falso método de observación, producen una secuencia completamente arbitraria de ideas que carecen de toda relación con la realidad social, dejando entrever una inclinación insuperable al despotismo y a la inflexibilidad" (Audiganne, *loc. cit.*, p. 61.) Entre las faltas ampliamente extendidas en la realización de sondeos, señala Audiganne la solemnidad con la que los encuestadores escenifican sus visitas a las familias de los trabajadores: "Si ni una sola encuesta particular realizada bajo el Segundo Imperio ha llegado a un resultado tangible, gran parte de la culpa es de la pompa con que se las ha rodeado" (*loc. cit.*, p. 93). Engels y Marx también describen los métodos con los que semejantes investigaciones sociales buscaban hacer hablar al trabajador, llevándole incluso a formular peticiones contra la reducción de la jornada laboral.» Hilde Weiß, «Die "Enquête Ouvrière" von Karl Marx» [La "encuesta obrera" de Karl Marx] (*Zeitschrift für Sozialforschung*, V, 1, París, Max Horkheimer ed., pp. 83-84). El citado libro de Audiganne es *Mémoires d'un ouvrier de Paris* [Memorias de un obrero de París], (París, 1873).

[a 15 a, 2]

En 1854 tuvo lugar el *affaire* de los carpinteros. Originado por una huelga de los carpinteros de París, acabó en un proceso contra sus líderes, acusados de infringir la prohibición del derecho de asociación. Se les llevó al tribunal supremo, y en la apelación fueron defendidos por Berryer. De sus discursos en el proceso de apelación: «Esa no puede ser una santa resolución, esa resolución libre de abandonar su trabajo antes que sacar por su trabajo el justo salario, que ha sido castigada por la ley. ¡No! Es la resolución de constreñir la libertad del otro; es la prohibición del trabajo, el impedimento para incorporarse a los talleres...

Es preciso por tanto, para que haya coalición, que haya una coacción de la libertad del hombre, una violencia hecha a la libertad del otro. Y en efecto, si ese no fuera el verdadero sentido de los artículos 415 y 416, ¿no habría en nuestra ley una desigualdad monstruosa entre la condición de los obreros y la de los empresarios? Los que pueden concertarse entre ellos, decir que el precio del trabajo es demasiado elevado... La ley... sólo castiga la coalición de los empresarios cuando hay acuerdo injusto y abusivo... Sin reproducir las mismas palabras, la ley reproduce el mismo pensamiento acerca de los obreros. Mediante la sana interpretación de esos artículos usted consagrará la igualdad de condición que debe existir entre esas dos clases de individuos». Berryer, *Œuvres complètes* [Obras de descargo], II, 1836-1856, París, 1876, pp. 245-246.

[a 16, 1]

Affaire de los carpinteros: «Berryer concluye su descargo elevándose a las consideraciones sobre la posición actual, en Francia, de las clases inferiores condenadas, dice, a ver perecer en el hospital, o sobre el mármol del mortuario, a las dos quintas partes de sus miembros». Berryer, *Obras de descargo*, II, 1836-1856, París, 1876, p. 250. (El principal acusado del proceso fue sentenciado a 3 años de prisión, sentencia que le fue confirmada en la apelación.)

[a 16, 2]

«Los poetas obreros de los últimos tiempos han imitado los ritmos de Lamartine... sacrificando demasiado a menudo lo que podían tener de originalidad popular... Se visten, se ponen guantes para escribir, y pierden así la superioridad que le dan al pueblo, cuando sabe servirse de ellos, su mano fuerte y su brazo poderoso». J. Michelet, *El pueblo*, segunda edición, París, 1846, p. 195. En otro pasaje (p. 107), subraya el autor el «carácter particular de tristeza y de soledad» de estas poesías.

[a 16, 3]

«Cuando Engels... en París plasmó en papel la *Confesión de fe*, que le había encargado elaborar la federación de esa misma ciudad, le molestó... el título que Schapper y Moll pusieron a su borrador. Esa presentación de catecismo, entonces típica para las declaraciones programáticas destinadas a los trabajadores, de la que todavía se sirvieron Considerant y Cabet, le pareció fuera de lugar». Gustav Mayer, *Friedrich Engels*, I, Berlín, (1933), p. 283.

[a 16, 4]

La legislación sobre represión de los trabajadores se remonta a la Revolución francesa. Lo que se prohibió fue toda reunión o asociación de trabajadores destinada a pedir colectivamente subidas salariales y plantear huelgas. «Las leyes del 17 de junio de 1791 y la del 12 de enero de 1794 contienen medidas que, hasta ese día, han parecido suficientes para reprimir esos delitos». Chaptal, *De l'industrie française* [De la industria francesa], II, París, 1819, p. 351.

[a 16, 5]

«Dado que a Marx, desde su expulsión, le estaba prohibido entrar en Francia, en agosto de 1846 Engels decidió trasladar su residencia a la capital francesa, con la intención de ganar para el comunismo revolucionario a los proletarios alemanes que allí hubiera. Pero he aquí que estos sastres, estos ebanistas y curtidores a los que adulaba Grün, no pertenecían en absoluto al tipo de proletario con el que... contaba Engels. La mayoría de los que habían venido a París, centro de la moda y de los oficios artísticos, para

hacerse más competentes en su profesión, estaban aún completamente poseídos por el viejo espíritu gremial». Gustav Mayer, *Friedrich Engels*, I, *Friedrich Engels in seiner Frühzeit* [Friedrich Engels en su primera época] (segunda edición), Berlín, (1933), pp. 249-250.

[a 16 a, 2]

El «Comité comunista de enlace» de Bruselas, en 1846, sobre Marx y Engels: «Marx y él intentaron... en vano ganarse a Proudhon. Nos enteramos de un fracasado intento por parte de Engels de que el viejo Cabet, el máximo líder del comunismo utópico experimental en el continente... participara en el comité... Sólo después de unos meses... entabló relaciones más estrechas con el círculo de la *Réforme*, con Louis Blanc y también con Flocon». Gustav Mayer, *Friedrich Engels*, I, *Friedrich Engels en su primera época* (segunda edición), Berlín, (1933), p. 254.

[a 16 a, 3]

Escribe Guizot después de la revolución de febrero: «Tengo desde hace mucho tiempo un doble sentimiento: uno, sobre que el mal es mucho más grande de lo que creemos y decimos; otro, que nuestros remedios son triviales y que apenas van más allá de la superficie. Mientras he tenido mi país y sus asuntos en las manos, ese doble sentimiento ha crecido día tras día, y, a medida que salía adelante y duraba, sentía que ni mi éxito, ni mi duración, iban al fondo, que el enemigo vencido me ganaba y que para vencerlo realmente habría habido que hacer cosas que era imposible decir». Cit. Abel Bonnard, *Les modérés* [Los moderados] (*Le drame de présent* [El drama del presente]), I, París, (1936), pp. 314-315.

[a 16 a, 4]

«Para triunfar realmente en el campo de la propaganda política, el individuo tiene que poder aparecer en nombre de una colectividad... Experiencia, ésta, que tuvo que hacer Engels en el primer periodo de su actividad parisina. ¡Y cuánto más fácilmente se le abrieron, la segunda vez, aquellas puertas que quiso encontrar abiertas! Dado que el socialismo francés, en casi todas sus variedades, rechazaba aún la lucha política, en París Engels sólo podía encontrar compañeros de lucha para la batalla decisiva que se aproximaba en las filas de aquellos demócratas con mentalidad más o menos socialista-estatal que se agrupaban en torno a la *Réforme*, y que, como él, bajo la dirección de un Louis Blanc y de un Ferdinand Flocon, consideraban que el primer requisito de toda reconfiguración social era la conquista del poder político por medio de la democracia. Listo para ir mano a mano con cualquier orientación decididamente democrática de la burguesía, no había de temer Engels cooperar con ese partido, en cuyo programa figuraba la abolición del trabajo asalariado, aunque tuvo que saber cuánto le repugnaba a Ledru-Rollin, su líder parlamentario, el comunismo... Aleccionado por pasadas experiencias, apareció ante Louis Blanc como enviado oficial de los demócratas de Londres, de Bruselas y de los alemanes del Rin, y como «agente de los cartistas». Gustav Mayer, *Friedrich Engels*, I, *Friedrich Engels en su primera época*, Berlín, (1933), pp. 280-281.

[a 17, 1]

«Bajo el gobierno provisional se consideró conveniente e incluso necesario, fruto de la política y de la exaltación, predicar entre los generosos trabajadores (quienes, como andaba impreso en miles de carteles oficiales, «habían puesto a disposición de la república tres meses de miseria»), que la revolución de febrero se había hecho en su propio interés, que

en ella se trataba sobre todo de los intereses de los trabajadores. Desde la apertura de la Asamblea Nacional, todo se hizo prosaico. Se trataba solamente de hacer volver el trabajo a sus antiguas condiciones, como dijo el ministro Trelet. Karl Marx, «Dem Andenken der Juni-Kämpfer» [A la memoria de los luchadores de junio] [en *Karl Marx als Denker, Mensch und Revolutionär* (Karl Marx como pensador, ser humano y revolucionario), Viena-Berlín, D. Rjazanov ed., (1928), p. 38. - Publicado en la *Neue Rheinische Zeitung*, ca. 26 de junio de 1848].

Frase final del artículo sobre los luchadores de junio, que sigue a la exposición de las medidas con las que el Estado honrará la memoria de los burgueses caídos: «Pero ceñirlos a este laurel en torno a la fiera y oscura frente, a ellos, los plebeyos, azotados por el hambre, vilipendiados por la prensa, abandonados por los médicos, tachados de ladrones, asesinos, diarios y esclavos de galeras por los "honrados", sumidos sus mujeres y su prole en una miseria aún más negra, deportados allende el mar sus mejores supervivientes: ceñirlos este laurel es el privilegio, el derecho, de la prensa democrática». Karl Marx, «A la memoria de los luchadores de junio» [en *Karl Marx como pensador, ser humano y revolucionario*, Viena-Berlín, D. Rjazanov ed., p. 40. - Publicado en la *Neue Rheinische Zeitung*, ca. 26 de junio de 1848].

Sobre la miseria de las clases trabajadoras en Inglaterra y Francia de Buret, y La situación de la clase trabajadora en Inglaterra, de Engels: «Charles Andler sólo quería reivindicar el libro de Engels como "refundición y una puesta a punto" del de Buret. Para nosotros, en el único que coincidían era... en buena parte en las mismas fuentes... La escala valorativa del francés permanece estancada en el derecho natural... mientras que el alemán explica... las tendencias económicas y sociales del desarrollo. Mientras que la única solución que espera Engels es la de la evolución de las circunstancias presentes en dirección al comunismo, Buret pone su esperanza en la completa movilización de la propiedad de la tierra, en la política social y en un sistema industrial constitucional». Gustav Mayer, *Friedrich Engels, I. Friedrich Engels en su primera época*, Berlín, (1933), p. 195. [a 17 a, 1]

«Engels sobre la insurrección de junio: «Entre el París de entonces y el de ahora», escribió en un diario de viaje que bien podía estar destinado al folletín de la *Neue Rheinische Zeitung*, «estaba el quince de mayo y el veinticinco de junio... Las granadas de Cavaignac habían hecho saltar por los aires la insuperable alegría parisiense; enmudecieron la Marseillesa y el *Chant du Départ*, sólo los burgueses susurraban aún su *Mourir pour la Patrie* entre dientes, mientras que los trabajadores, sin pan y sin armas, apretaban los suyos en un rencor contenido.» Cit. en Gustav Mayer, *Friedrich Engels, I. Friedrich Engels en su primera época*, Berlín, (1933), p. 317.

Durante la insurrección de junio, Engels calificó «a París Este y París Oeste como símbolos de los dos grandes campamentos enemigos en los que aquí, por primera vez, se había escindido la sociedad entera». Gustav Mayer, *Friedrich Engels, I. Friedrich Engels en su primera época*, Berlín, (1933), p. 312.

Marx llama a la revolución «nuestro buen amigo, nuestro Robin Hood, el viejo topo que tan rápido puede trabajar bajo la tierra: la revolución». En el mismo discurso, la conclu-

sión: «En la Edad Media existió en Alemania un tribunal secreto para vengar los crímenes de los poderosos, la "Santa Vehma". Cuando aparecía un signo rojo en una casa, se sabía que su propietario había caído en manos de la Vehma. Hoy figura en todas las casas de Europa la misteriosa cruz roja. La historia misma comparece a juicio, y quien dicta la sentencia es el proletariado.» Karl Marx, *Die Revolutionen von 1848 und das Proletariat Rede bei der Feier des vierjährigen Bestehens des People's Paper* [Las revoluciones de 1848 y el proletariado. Discurso en la conmemoración del cuarenta aniversario del People's Paper]. Publicado en *The People's Paper*, el 19 abril de 1856 [en *Karl Marx como pensador, ser humano y revolucionario*, Viena-Berlín, D. Rjazanov ed., (1928), pp. 42 y 43].

[a 17 a, 4]

Marx defiende a Cabet frente a Proudhon, pues es «respetable por su posición práctica ante el proletariado». Marx a Schweitzer, Londres, 24 de enero de 1855. (Karl Marx-Friedrich Engels, *Ausgewählte Briefe* [Cartas escogidas], Moscú-Leningrado, V. Adoratskij ed., 1934, p. 143).

[a 18, 11]

Marx sobre Proudhon: «La revolución de febrero no le vino nada bien a Proudhon, porque acababa de demostrar irrefutablemente, hacía unas semanas, que "la era de las revoluciones" había pasado para siempre. Su comparecencia en la Asamblea Nacional, aunque mostrara poca comprensión de las circunstancias actuales, merece la mayor alabanza. Tras la insurrección de junio, era un acto de gran valor. Tuvo además la favorable consecuencia de que el señor Thiers, en su discurso de réplica a las propuestas de Proudhon, que enseguida se publicó por separado, mostró a toda Europa en qué pedestal de catecismo infantil se sostenía este pilar espiritual de la burguesía francesa. En efecto, frente al señor Thiers, Proudhon aparecía como un coloso antediluviano... Sus ataques a la religión, a la Iglesia, etc., poseen... un gran mérito local en una época en la que los socialistas franceses creían haber superado mediante la religiosidad el volterrianismo burgués del XVIII y el ateísmo alemán del XIX. Si Pedro el Grande aplastó la barbarie rusa mediante la barbarie, Proudhon dio lo mejor de sí al derribar la palabrería francesa mediante la palabrería.» Marx a Schweitzer, Londres, 24 de enero de 1855 (Karl Marx-Friedrich Engels, *Cartas escogidas*, Moscú-Leningrado, V. Adoratskij ed., 1934, pp. 143-144).

[a 18, 21]

«Divertíos con esto: el *Journal des Économistes*, agosto del presente año, incluye lo siguiente en un artículo sobre... el comunismo: "... M. Marx es un zapatero, al igual que otro comunista alemán, Weilling, es un sastre... M. no sólo... de las fórmulas abstractas y se guarda mucho de abordar ninguna cuestión verdaderamente práctica. Según él (fijaros qué disparate) la emancipación del pueblo alemán será la señal de la emancipación del género humano; la cabeza de esta emancipación sería la filosofía y su corazón el proletariado. Cuando todo esté listo, el gallo galo contará la resurrección germánica... Marx dice que hay que crear en Alemania un proletariado universal (II) con el fin de realizar el pensamiento filosófico del comunismo".» Engels a Marx, ca. 16 de septiembre de 1846. (Karl Marx-Friedrich Engels, *Briefwechsel* [Correspondencia], I, 1844-1853, Moscú-Leningrado-Zúrich, ed. Marx-Engels-Lenin-Institut, 1935, pp. 45-46.)

[a 18, 31]

«El olvido total de la causalidad revolucionaria o, respectivamente, contrarrevolucionaria, es la consecuencia necesaria de toda reacción victoriosa.» Engels a Marx, Manchester, 18

de diciembre de 1868, con motivo de los libros de E(u)gène Ténor sobre el golpe de Estado de 1851. (Karl Marx-Friedrich Engels, *Cartas escogidas*, Moscú-Leningrado, V. Adonisk ed., 1934, p. 209.) [a 18 a, 8]

En los días de fiesta nacional se podía(n) desempeñar gratis algunos objetos en los Montes de Piedad. [a 18 a, 8]

Laffitte se llama a sí mismo «un ciudadano que posee». Cit. Abel Bonnard, *Los moderados: le drame du présent* [El drama del presente], II, París, p. 79. [a 18 a, 8]

«La poesía... ha consagrado el gran error de separación entre la fuerza del Trabajo y el Arte. Después de Alfred de Vigny, que maldijo el ferrocarril, Verhaeren lanza invectivas contra las Ciudades Tentaculares. La poesía ha huido de las formas de la civilización moderna... No he sabido ver que en cualquier actividad humana el arte tiene elementos para escoger y que se debilita cuando niega todo lo que le limita la posibilidad de inspirar.» Pierre Hamp, «La littérature, image de la société» [«La literatura, imagen de la sociedad»] (*Encyclopédie française. IV. Arts et littératures dans la société contemporaine* [Enciclopedia francesa, XVI, Artes y literaturas en la sociedad contemporánea], t. pp. 64, 2). [a 18 a, 8]

«De 1852 a 1865, Francia prestó al extranjero 4.500 millones... El rumbo de la economía afectó a los trabajadores de un modo aún más directo que a los burgueses republicanos. Las consecuencias del tratado de comercio con Inglaterra y el paro provocado en la industria del algodón por la Guerra de Secesión americana, les hicieron saber... que su propia situación dependía directamente de la situación económica internacional.» S. Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [Jacques Offenbach y el París de su tiempo], Amsterdam, 1937, pp. 328 y 330. [a 18 a, 8]

El himno de la paz de Pierre Dupont se cantaba aún por las calles durante la exposición universal de 1878. [a 18 a, 9]

En 1852 se fundan el Crédit mobilier (Péireire) para financiar los ferrocarriles, el Crédit foncier, el Bon Marché. [a 18 a, 9]

«Bajo la influencia de la oposición a la democratización de los créditos propugnada por los sansimonianos, se iniciaron desde el año de crisis de 1857 una serie de procesos financieros en los que se juzgaron casos de prevaricación, quiebra fraudulenta, abuso de confianza y especulaciones alcistas. Causó enorme expectación el proceso contra Miers, que se inició en 1861 y duró muchos años.» S. Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris de su tiempo*, Amsterdam, 1937, p. 262. [a 18 a, 9]

Luis Felipe a Guizot: «Nunca conseguiremos hacer nada en Francia, y llegará un día en que mis hijos no tendrán pan». S. Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris de su tiempo*, Amsterdam, 1937, p. 139. [a 18 a, 9]

Hay muchos manifiestos que precedieron al comunista. (1843: *Manifiesto de la democracia pacífica*, de Considérant.) [a 19, 1]

Fourier habla de los *savetiers* como de «gente tan educada como otros en asociación». Fourier, *Le nouveau monde industrielle et sociétaire* [El nuevo mundo industrial y societario], París, 1829, p. 221. [a 19, 2]

En 1822, Francia sólo tenía 16.000 votantes elegibles y 110.000 electores. Según la ley de 1817, se era elegible con 40 años y 1.000 francos de impuestos directos, elector con 30 años y 300 francos. (Quienes se retrasaban en pagar los impuestos tenían que mantener a un hombre (un soldado?) en la guarnición hasta que saldaran su deuda.) [a 19, 3]

Proudhon sobre Hegel: «La antinomia no se resuelve; ahí está el vicio fundamental de toda la filosofía hegeliana. Los dos términos de los que se compone se contrabalancean... Una balanza no es una síntesis». Añade Cuvillier: «... No olvidemos que Proudhon fue durante mucho tiempo contable». En otro pasaje habla Proudhon de las ideas rectoras de su filosofía como de «ideas elementales, comunes al cuidado de los libros y a la metalurgia». Armand Cuvillier, *Marx et Proudhon* [Marx y Proudhon] [A la luz del marxismo, II, París, 1937, pp. 180-181]. [a 19, 4]

El siguiente pensamiento fundamental de Proudhon lo encuentra Marx, en *La Sagrada Familia*, formulado ya por el economista inglés Sadler en 1830. Dice Proudhon: «[Esta inmensa fuerza, que resulta de la unión y de la armonía de los trabajadores, de la convergencia y de la simultaneidad de sus esfuerzos, el capitalismo no la ha pagado]. Así es como 200 granaderos consiguieron, en pocas horas, elevar en la Plaza de la Concordia el obelisco de Luxor, mientras que uno solo, trabajando 200 horas, no habría alcanzado ningún resultado. "Separad a los trabajadores entre sí, es posible que el jornal de cada uno sobrepase el valor de cada producto individual: pero no se trata de eso. Una fuerza de mil hombres que actúe durante veinte días se ha pagado como la fuerza de uno solo lo sería durante 55 años, pero esta fuerza de mil ha hecho en veinte días lo que la fuerza de uno solo, repitiendo su esfuerzos durante un millón de siglos, no concluiría nunca: ¿es equiparable el precio?".» Armand Cuvillier, *Marx y Proudhon* [A la luz del marxismo, II, París, 1937, p. 196]. [a 19, 5]

A diferencia de Saint-Simon y de Fourier, Proudhon se desinteresa de la historia. «La historia de la propiedad, en las naciones antiguas, es para nosotros sólo un asunto de erudición y de curiosidad.» (Cit. Cuvillier, *Marx y Proudhon*, *loc. cit.*, p. 201.) El conservadurismo unido a la falta de sentido histórico es tan pequeñoburgués como feudal el conservadurismo unido al sentido histórico. [a 19 a, 1]

Apología del golpe de Estado por Proudhon; se encuentra en una carta a Luis Napoleón de 21 de abril de 1858, donde se dice del principio dinástico «que ese principio, que, antes del 89 no era otro que la encarnación, en una familia elegida, del derecho divino o del pensamiento religioso... actualmente es o puede delinirse... como la encarnación en una familia elegida del derecho humano o del pensamiento racional de la revolución». (Cit. Armand Cuvillier, *Marx y Proudhon* [A la luz del marxismo, II, Primera parte, París, 1937, p. 219]. [a 19 a, 2]

Cuvillier presenta a Proudhon como precursor de un «socialismo nacional» en sentido fascista.

[a 19 a, 8]

«Proudhon creyó que se podían suprimir las ganancias sin trabajo y la plusvalía sin cambiar la organización de la producción... Proudhon concibió el sueño insensato de socializar el intercambio dentro de un modo de producción no socializado.» Armand Cuvillier, *Marx y Proudhon* [A la luz del marxismo, II, Primera parte, París, 1937, p. 210].

[a 19 a, 8]

«El valor medido por el trabajo... es... según el parecer de Proudhon, el objetivo mismo del progreso. Para Marx es completamente de otro modo. La determinación del valor por el trabajo no es un ideal, es un hecho; existe en nuestra sociedad actual.» Armand Cuvillier, *Marx y Proudhon* [A la luz del marxismo, II, Primera parte, París, 1937, p. 208].

[a 19 a, 8]

Proudhon se pronunció con mucho odio contra Fourier, y no menos despreciativamente contra Cabet. Esto último se lo reprocha Marx, que vio en Cabet a un hombre sumamente respetable por su papel político entre los trabajadores.

[a 19 a, 8]

Exclamación de Blanqui al entrar en el salón de Mile. de Montgolfier la tarde del 29 de julio de 1830: «¡Hundidos, los románticos!».

[a 19 a, 8]

Comienzo de la insurrección de junio: «El 19 de junio se anuncia la disolución de los Talleres nacionales como algo inminente, la multitud se amasa en torno al Ayuntamiento. El 21 de junio el *Moniteur* anuncia que al día siguiente los obreros de diecisiete a veinticinco años serán enrolados en el ejército o dirigidos a la Sologne y otras regiones. Fue ese último expediente lo que más exasperó a los obreros de París. Todos esos hombres habituados a trabajos finos, delante de un banco o de un torno, se negaron a ir a reir ver tierras y a trozar caminos en un país de ciénagas. Uno de los gritos de la insurrección fue: ¡No se parte! ¡No se parte!». Gustave Gelfroy, *L'enfermé* [El encerrado], I, París, 1926, p. 193.

[a 20, 1]

Blanqui en el *Libérateur*, marzo de 1834: «Demolió gracias a una comparación el famoso lugar común: "Los ricos hacen trabajar al pobre". "Más o menos, dice, como los plantadores hacen trabajar a los negros, con la diferencia de que el obrero no es un capital del que se dispone como el esclavo."». Gustave Gelfroy, *El encerrado*, I, París, 1926, p. 69.

[a 20, 1]

Lo que impulsa a Garat el 2 de abril de 1848: «Establecimiento de un cordón sanitario alrededor de las residencias de los ricos, destinados a morir de hambre». Gustave Gelfroy, *El encerrado*, I, París, 1926, p. 152.

[a 20, 1]

Estríbillo de 1848:

«¡Sombrero abajo ante la gorró,
De rodillas ante el obrero!».

[a 20, 1]

50.000 trabajadores en la insurrección parisina de junio.

[a 20, 1]

Proudhon se define a sí mismo como un «hombre nuevo, hombre de polémica, no de barricadas; hombre que habría podido llegar a su objetivo cenando todos los días con el jefe de la policía, y usando a todos los De la Hódde del mundo como confidentes». [Cit. Gustave Gelfroy, *El encerrado*, I, París, 1926, pp. 180-181].

[a 20, 6]

«Bajo el Imperio y hasta el final, hubo una renovación y un desarrollo de las ideas del siglo dieciocho... Se dice gustosamente, en este tiempo, ateo, materialista y positivista, donde el republicano vagamente religioso o netamente católico de 1848, se convirtió... en una curiosidad.» Gustave Gelfroy, *El encerrado*, I, París, 1897, p. 247.

[a 20, 7]

Blanqui en el proceso contra la Sociedad de los amigos del pueblo a la pregunta del presidente del tribunal: «¿Cuál es vuestra profesión? Blanqui. Proletario. El presidente. Eso no es una profesión. Blanqui. (Cómo que eso no es una profesión! Es la profesión de treinta millones de franceses que viven de su trabajo y que están privados de sus derechos políticos. El presidente. ¡Pues bien! Sea. Escribano, ponga que el acusado es proletario». *Défense de citoyen Louis Auguste Blanqui devant la cour d'assises, 1832* [Defensa del ciudadano Louis Auguste Blanqui ante la sala de audiencias, 1832], París, 1832, p. 4.

[a 20, 8]

Baudelaire sobre las rimas heroicas de Barbier: «Aquí, para decirlo todo, aparece y estalla toda la locura del siglo en su inconsciente desnudez. Bajo el pretexto de hacer sonetos en honor de los grandes hombres, el poeta cantó al pararrayos y a la tejedora. Se adivina hasta qué prodigioso ridículo esta confusión de ideas y de funciones podría arastrarnos». Baudelaire, *L'art romantique* [El arte romántico], París, (ed. Hachette III), p. 336.

[a 20 a, 1]

Blanqui en su *Defensa del ciudadano Louis Auguste Blanqui ante la sala de audiencias, 1832*, París, 1832, p. 14: «Han confiscado ustedes los fusiles de julio. Sí, pero los bolas han partido. Cada una de las bolas de los obreros parisinos está en camino de dar la vuelta al mundo».

[a 20 a, 2]

«El hombre de genio representa a la vez la mayor fuerza y la mayor debilidad de la humanidad... Les cuenta a las naciones que el interés del débil y el interés del genio se confunden, que no se puede alentar contra uno sin alentar contra otro, y que se habrá alcanzado el último límite de la perfectibilidad, solamente cuando el derecho del más débil haya reemplazado en el trono al derecho del más fuerte.» Auguste Blanqui, *Critique sociale* [Crítica social], II, *Fragments et notes* [Fragmentos y notas], París, 1885, p. 46 [Propriété intellectuelle [Propiedad intelectual] - 1867 - ¡Final!].

[a 20 a, 3]

Sobre el aplauso que Rothschild tributó a Lamartine: «M. de Lamartine, ese capitán Cook de la política de largo aliento, ese Simbad el Marino del siglo XIX... ese viajero no menos errante que Ulises, pero más feliz, que tomó las sirenas por equipaje de su navío y paseó por las orillas de todos los alios la música tan variada de sus convicciones, M. de Lamartine, en su odisea sin fin, acaba de atacar suavemente su barca eolia bajo los pórticos de la Bolsa». Auguste Blanqui, *Critique sociale*, II, París, 1885, p. 100 [Lamartine et Rothschild [Lamartine y Rothschild], abril de 1850].

[a 20 a, 4]

Doctrina de Blanqui: «¡No! Nadie sabe ni detenta el secreto del porvenir. Apenas presentimientos, excesos de vista, un vistazo fugitivo y vago, le son posibles al más clarividente. Única-

mente la Revolución, preparando el terreno, aclarará el horizonte, alzará poco a poco los vértices, abrirá los caminos o más bien los múltiples senderos que conduzcan hacia el nuevo orden que pretendan tener, en su bolsillo, el plano completo de esta tierra desconocida, son unos «sectarios». Auguste Blanqui, *Crítica social*, II, París, 1885, pp. 115-116 [*Les sectes et la Révolution* [*Las sectas y la Revolución*], octubre de 1866].

[a 20, 8]

Parlamento de 1849: «En un discurso pronunciado en la Asamblea Nacional, el 14 de abril, M. Considérant, el discípulo... de Fourier, decía: "Los tiempos de obediencia han pasado; los hombres se sienten iguales, quieren ser libres: no creen y quieren destruir. Éste es el estado de las almas". - "¡Diga el estado de los brutos!" interrumpió M. de Larochefoucauld». L. B. Barthelemy, *Socialisme et sens commun* [*Socialismo y sentido común*], París, mayo 1849, pp. 28-29.

[a 21, 1]

«M. Dumas (del Instituto) exclamó: "La ennegrecida polvareda de las locas teorías levantisca por la tromba de Féryer se ha disipado en el espacio, y, tras esa nube desvanecida, el año 1844 repone con su majestuosa figura y su sublime doctrina intereses materiales".» Auguste Blanqui, *Crítica social*, II, París, 1885, p. 104 [*Discours de Lamartine* [*Discursos de Lamartine*], 1850].

[a 21, 2]

Blanqui redacta el libelo *Gigantesco informe de Thiers acerca de la asistencia pública* en 1850.

[a 21, 3]

«¿Va la materia... a hacer una figura o partir de un punto en el cielo? ¿O va a contentarse con mil, diez mil, cien mil puntos que ampliarán insignificadamente su magro dominio? No, su vocación, su ley, es el infinito. Ella no se dejará desbordar por el vacío. El espacio no se convertirá en su colapso.» A. Blanqui, *L'éternité par les astres. Hypothèse astronomique* [*La eternidad por los astros. Hipótesis astronómica*], París, 1872, p. 54.

[a 21, 4]

Al final de una reunión, en los comienzos de la tercera República: «Louise Michel anunció que se iba a hacer la colecta para las mujeres y los hijos de los camaradas presos. "¿Qué que pedimos, dice ella, no es un acto de caridad, es un acto de solidaridad, porque los que hacen caridad, una vez que la han hecho, son nobles y están contentos; pero nosotros no vamos nunca satisfechos".» Daniel Halévy, *Pays parisiens* [*Países parisinos*], París, (1932), p. 163.

[a 21, 5]

La *Nouvelle Némésis* [*Nueva Némesis*] de Barthélemy (París, 1844) contiene -XVI: «Los trabajadores» una «sátira» que recoge con gran energía las reivindicaciones de los trabajadores. Barthélemy ya conoce el concepto de proletario.

[a 21, 6]

Barricadas(!) «A las nueve, gracias a una hermosa noche de verano, París sin faroles, sin ruidos, sin gas, sin coches, ofrecía un cuadro único de desolación. A medianoche, con sus empujados amontonados, sus barricadas, sus muros en ruinas, sus mil vehículos varados en el barrio, sus bulevares devastados, sus negras calles desiertas, París no se parecía a nada conocido. Tebas y Herculano son menos tristes: ni una resonancia, ni una sombra, ni un ser vivo, excepto el obrero inmóvil que vigilaba la barricada con su fusil y sus pistolas. Encuadrando todo ello la sangre de la víspera y la incertidumbre del día siguiente». Barthélemy y Méry,

L'insurrection. Poème [*La insurrección. Poema*], París, 1830, pp. 52-53 [Notas]. ■ La Antigüedad parisina ■

[a 21 a, 1]

«¡Quién lo creerá! Se dice que, irritados contra la hora,
Cual nuevos Josués, al pie de cada torre,
Disparaban contra los relojes para detener el día.»

Y a esto la observación: «Es un rasgo único en la historia de una insurrección; es el único acto de vandalismo ejercido por el pueblo contra los monumentos públicos, y ¡qué vandalismo!, que expresa efectivamente la situación de los ánimos el 28 por la tarde, ¡con qué rabia se veía caer la tarde y la imposible aguja que iba hacia la noche como en los días corrientes! Lo más singular de este episodio es que se pudo observar a la misma hora en diferentes barrios; no fue una idea aislada, un capricho de excepción, sino un sentimiento más o menos general». Barthélemy y Méry, *L'insurrection. Poème dédié aux Parisiens* [*La insurrección. Poema dedicado a los parisinos*], París, 1830, pp. 22 y 52.

[a 21 a, 2]

En la revolución de julio apareció, poco tiempo antes de imponerse la tricolor, la bandera negra de los insurgentes. Con ella se cubría el (cuerpo) de una mujer, probablemente la misma que habían paseado por París a la luz de las antorchas. Cfr. Barthélemy y Méry, *La insurrección*, París, 1830, p. 51.

[a 21 a, 3]

Poesía ferroviaria:

«Bajo el nivel del rai cada uno tiene que pasar;
En cualquier parte en que el vagón divide el espacio,
No distinguimos ya entre pequeño y grande,
De un suelo igual son iguales los rangos.»

Barthélemy, *Nueva Némésis*, XII. «El Vapor», París, 1845, (p. 46).

[a 22, 1]

Comienzo del prefacio de Tissot *De la manía del suicidio y del espíritu de rebelión*: «Es imposible no estar sorprendido por dos fenómenos morales que son como la expresión de un mal que ahora afecta de una manera particular a los miembros y al cuerpo de la sociedad: queremos hablar del Suicidio y de la Rebelión. Impaciente con toda ley, descontento con toda posición, se sublevan igualmente contra la naturaleza humana y contra el hombre, contra uno mismo y contra la sociedad... El hombre de nuestro tiempo, y acaso el francés más que ningún otro, después de haber roto violentamente con el pasado... horizado por un futuro cuyo horizonte le parece tan sombrío, se mata si es débil... al carece de fe... en la mejora de los hombres y sobre todo en una providencia que sepa extraer bien del mal». J. Tissot, *De la manie du suicide et de l'esprit de révolte* [*De la manía del suicidio y del espíritu de rebelión*], París, 1840, (p. V). El autor admite en el prólogo no tener conocimiento de las obras de Prégier, Villermé y Degérade cuando escribía el libro.

[a 22, 2]

Con motivo del *Mépris* de Flora Tristan: «El nombre de proletario que, hoy en día, se define de manera tan precisa... suena entonces muy romántica y tenebrosamente. Es el paria, el galeote, el carbonario, el artista, el regenerador, el adversario de los jesuitas. De su encuentro con una hermosa española nacerá la mujer inspirada que debe redimir el mundo». Jean Cassou, *Quarante-huit* [*Cuarenta y ocho*], París, (1939), p. 12.

[a 22, 3]

Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales

Respecto a las exóticas empresas de Considérant y de Cabet, Blanqui habla de experiencias «en un rincón de la especie humana». Cit. Cassou, *Cuarenta y ocho*, (loc. cit.), p. 41. [a 22, 8]

Entre 1850 y 1914, el paro en Inglaterra sólo subió una vez por encima del 8 por 100. (En 1930 llegó al 16 por 100.) [a 22, 8]

«El tipógrafo Burgu, en su libro *Présent et avenir des ouvriers* [Presente y futuro de los obreros], predica... el celibato a sus compañeros: el cuadro de la condición proletaria no estaría completo si no se le añadiera el trazo de la resignación y el derrotismo.» Jean Cassou, *Cuarenta y ocho*, París, (1939), p. 77. [a 22 a, 11]

Guizot en *Du mouvement et de la résistance en politique* [Del movimiento y de la resistencia política]: «Cualquier hombre, con una inteligencia por encima de la media, que no tiene ni propiedad ni industria, es decir, que ni quiere ni puede pagar un tributo al Estado, debe ser considerado como peligroso desde el punto de vista político». Cit. Cassou, *Cuarenta y ocho*, p. 152. [a 22 a, 8]

Guizot en el Parlamento, 1837: «No teméis, contra esta deposición revolucionaria de las clases pobres, no tenéis hoy en día, independientemente de la fuerza legal, sino una única garantía eficaz y primitiva: el trabajo, la necesidad incesante del trabajo». Cit. Cassou, loc. cit., pp. 152-153. [a 22 a, 8]

Blanqui en la carta a Mailford: «Gracias al cielo, hay muchos burgueses en el campo proletario. Son incluso su fuerza principal, o, por lo menos, la más persistente. Le aportan un contingente de lucros que el pueblo desgraciadamente no puede proveer aún. Son los burgueses quienes han alzado en primer lugar la bandera del proletariado, quienes han formulado las doctrinas igualitarias, quienes las propagan, quienes las mantienen y los sustituyen tras su caída. En todas partes son burgueses los que conducen el pueblo en sus batallas contra la burguesía». En un pasaje que sigue inmediatamente a éste, trata la explotación de los proletarios como tropas de choque políticas por parte de la burguesía. Maurice Dommingot, *Blanqui à Belleville* [Blanqui en Belleville], (París, 1935), pp. 176-177. [a 22 a, 8]

«A la miseria, terrible fiel que os acosa sin tregua, hay oponerle un remedio tan terrible como ella, y el celibato parecía el más seguro entre los que la ciencia acaba de indicarnos.» Eufrazando con una alusión a Malthus: «En nuestros días el despiadado Marcus [probablemente por Malthus], sondeando las siniestras consecuencias de un crecimiento de la población sin límites... se ha atrevido a proponer asilar a todos los niños de indigentes que tengan más de tres hijos y recompensar a las madres por el cumplimiento de un acto de una necesidad tan cruel. (He ahí la última palabra de los economistas de Inglaterra)». [Jules Burgu,] *Présent et avenir des ouvriers* [Presente y futuro de los obreros], París, 1847, pp. 30, 32-33. [a 22 a, 11]

«Sobre la tierra es una infernal cuba,
Se la llama París; es una amplia estufa,
Una fosa de piedra de inmensos contornos
Que agua amarilla y terrosa encierra en triples vueltas;
Es un volcán humeante y siempre en vilo
Que remueve a raudales la materia humana.»

Auguste Barbier, *Jambes et Poèmes* [Yambos y Poemas], París, 1845, p. 65 («La Cuba»).

[a 23, 11]

«La raza de París es el pálido granuja
De cuerpo enclenque, de tez amarilla como un viejo céntimo;
Es el niño chillón que vemos a todas horas
Perezoso y callejero, y lejos de su casa
Pegando al perro flaco, o a lo largo de los grandes muros
Dibujando mientras silba mil croquis defectuosos;
Este niño no crece, escupe a su madre,
El nombre del cielo es para él una amarga farso.»

Auguste Barbier, loc. cit., p. 68 («La Cuba»). En el personaje de Gavroche, Hugo retocó ya estos rasgos. [a 23, 21]

b

[DAUMIER]

Un modo paradójico de delimitar el arte de Daumier: «La caricatura, para él, se convertía en una especie de operación filosófica que consistía en separar a este hombre de lo que la sociedad había hecho de él para mostrar lo que era fundamentalmente, lo que habría podido ser en otros medios; en una palabra, desprendía el yo latente». Édouard Drumont, *Les héros et les pitres* [*Los héroes y los payasos*], París, (1900), p. 299 («Daumier»).

[b 1, 1]

Sobre el típico burgués de Daumier: «El paraguas sobre el que se apoya este ser osificado, cristalizada, que espera el autobús, expresa una idea indeterminada de petrificación absoluta». Édouard Drumont, *Los héroes y los payasos*, París, p. 304 («Daumier»).

[b 1, 2]

«Muchos escritores... han adquirido rentas y fama por burlarse de los defectos y de los achaques de los demás. Monnier no ha ido muy lejos a buscar su modelo; se ha plantado ante su espejo, se ha escuchado pensar y hablar, y al encontrarse enormemente ridículo concibió esta cruel encarnación, esta prodigiosa sátira del burgués francés que se llama Joseph Prudhomme». Alphonse Daudet, *Trente ans de Paris* [*Treinta años de París*], p. 91.

[b 1, 3]

«No es sólo que la caricatura incrementa muchísimo los recursos del dibujante... sino que siempre ha sido ella la que ha introducido en el arte los temas nuevos. Monnier, Gavarni y Daumier conquistaron para el arte la sociedad burguesa de este siglo.» Eduard Fuchs, *Die Karikatur der europäischen Völker* [*La caricatura de los pueblos europeos*], I, Múnich, (1921), p. 16.

[b 1, 4]

«El 7 de agosto de 1830, Luis Felipe... fue proclamado... rey; el 4 de noviembre del mismo año apareció el primer número de *La Caricature*, lanzada por Philipon.» Eduard Fuchs, *La caricatura de los pueblos europeos*, I, p. 326.

[b 1, 5]

Michelet quería que Daumier ilustrara alguno de sus trabajos.

[b 1, 6]

Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales

«Philipon inventó un nuevo personaje... que le iba a dar... casi más popularidad que las peras: «Robert Macaire», el estafador financiero sin escrúpulos.» Eduard Fuchs, *La caricatura de los pueblos europeos*, I, p. 354. [b 1, 8]

«El último número de *La Caricature*, el 27 de agosto de 1835, estaba dedicado a exponer las leyes de septiembre... presentadas en forma de peras.» Eduard Fuchs, *La caricatura de los pueblos europeos*, I, p. 352. [b 1, 8]

Traviès, creador de Mayeux; Gavarni, creador de Thomas Vireloque; Daumier, creador de Ratapail, el infraproletario bonapartista. [b 1, 8]

El 1 de enero de 1856, Philipon rebautiza el *Journal pour rire* con el nombre de *Journal amusant*. [b 1, 10]

«Un cura... exhortaba a las muchachas de un pueblo a que no fueran al baile, o a los campesinos a que no frecuentaran la taberna; los epigramas de Courier subían al campanario y tocaban al rebato para anunciar la llegada de la inquisición a Francia, a la que el panfletero hacía asistir por completo a esta homilía.» Alfred Nettement, *Histoire de la littérature française sous la Restauration* [Historia de la literatura francesa bajo la Restauración], I, París, 1858, p. 421. [b 1 a, 11]

«Mayeux... es sólo una falsificación. Bajo Luis XIV... cierta danza de humor hacia fueron niños maquillados como viejos y gratificados con una joroba enorme, ejecutaban sus grotescos huecos. Se llamaba la danza de los Mayeux de Bretagne. El Mayeux que se convirtió en guardia nacional en 1830 no era sino el descendiente muy mal criado de aquellos antiguos Mayeux.» Edouard Fournier, *Enigmes des rues de Paris* [Enigmas de las calles de París], París, 1860, p. 35. [b 1 a, 11]

Sobre Daumier: «Ninguno como él ha conocido y amado (a la manera de los artistas) al turgués, ese último vestigio de la Edad Media, esa ruina gótica que vive tan duramente, ese tipo a la vez tan banal y tan excéntrico.» Charles Baudelaire, *Les dessins de Daumier* [Los dibujos de Daumier], París, (1924), p. 14. [b 1 a, 8]

Sobre Daumier: «Su caricatura es de una formidable amplitud, pero sin rencor y sin amargura. Hay en toda su obra un fondo de honradez y de bonhomía. Ha sabido, obsérvese bien este rasgo, rechazar el tratar ciertos motivos satíricos muy bellos y muy violentos, porque eso, dicho superaba los límites de lo cómico y podía herir la conciencia del género humano.» Baudelaire, *Los dibujos de Daumier*, París, (1924), p. 16. [b 1 a, 8]

Sobre Monnier: «¡Pero cuántos proveedores siguen siendo anotadores despiadados e imperitables! El nombre... de Cibot lo ha tomado Balzac de Monnier, así como los de Desroches y de Descoings. Y Anatole France tomó el de Mme. Bergeret, así como Flaubert había tomado sin apenas transformarlo, el de «M. Péguchet». Marie-Jeanne Dury, «De Monnier a Balzac» [De Monnier a Balzac], [Vendredi], 20 marzo 1936, p. 5. [b 1 a, 9]

¿Cuándo surgió Gavroche? ¿De dónde provenía? ¿De *Los miserables*? Abel Bonnard sobre el «hombre adulterado» «bueno para provocar acontecimientos»

que él no sabía dominar». «Este tipo de individuo, constituido en la nobleza, ha descendido perdiendo brillo a través de toda la sociedad, hasta el momento en que lo que había nacido en la espuma de la superficie reposa en el limo del fondo. Lo que comenzó como guasa terminó como risa burlesca. Gavroche no es sino el marqués del arroyo.» Abel Bonnard, *Le drame du présent* [El drama del presente], I, Les Modérés [Los moderados], París, (1936), p. 294. [b 1 a, 6]

«Daumier, según dice Baudelaire, confirió a Aquiles, a Odiseo y a las demás figuras de la mitología el aspecto de viejos actores desgastados que, en los momentos en que nadie les mira, aspiran rapé.» S. Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [Jacques Offenbach y el París de su tiempo], Amsterdam, 1937, p. 237. [b 2, 11]

Fouquier() «No contentos con agotar en sus obras las innumerables invenciones chistosas que se encuentran en ellas, los gaceteros añaden más: como esa historia de la cola con un ojo al final que se les había atribuido a los hombres de la sociedad futura; él protesta vehementemente contra esta maléfica invención.» E. Armand y R. Maublanc, *Fouquier*, I, París, 1937, p. 58. [b 2, 21]

La «Escuela pagana» no sólo se opone al espíritu del cristianismo, sino también al de la modernidad. Esto lo ilustra Baudelaire, en el ensayo del mismo nombre, en relación con Daumier: «Daumier realizó una obra notable, *La Historia antigua*, que era por así decir la mejor paráfrasis del célebre dicho: «¿Quién nos librará de los griegos y de los romanos?» Daumier se abatió brutalmente sobre la antigüedad y la mitología, y escupió encima de ella. El herviente Aquiles, el prudente Ulises, la sabia Penélope, Telémaco, ese gran bobo, la bella Helena, que perdió a Troya, la ardiente Safo, esa patrona de las histéricas, todos finalmente aparecieron con una fealdad bufonesca que recordaba esos viejos carcamales de actores clásicos que toman una pizca de tabaco en los pasillos.» Baudelaire, *L'art romantique* [El arte romántico], (tomo III), París (ed. Hachette), p. 305. [b 2, 31]

Tipos: Mayeux (Traviès) Robert Macaire (Daumier) Prudhomme (Monnier). [b 2, 4]

d

[HISTORIA DE LA LITERATURA, HUGO]

«Thiers profesaba que siendo la instrucción "un comienzo de desahogo, y no estándole a todos reservado el desahogo", no debía estar al alcance de todos. Por otra parte mantenía que las instituciones laicas... eran responsables de los acontecimientos de junio... y se declaraba "listo para conceder al clero toda la enseñanza primaria".» A. Malet y P. Grillet, *III^e siècle* [Siglo XIX], París, 1919, p. 258. (d 1, 1)

25 de febrero de 1848() «Por la tarde las bandas armadas vinieron a reclamar la sustitución de la bandera tricolor por la bandera roja... Lamartine, tras un violento debate, supo convencerlos gracias a una improvisación cuya alocución ha seguido siendo famosa: "Rechazaré hasta la muerte esa bandera de sangre, gró, y vosotros deberíais repudiarla más que yo. Porque la bandera roja que nos apartáis no ha hecho nunca nada más que dar la vuelta al Campo de Marte cubierta con la sangre del pueblo en el 91 y el 93, y la bandera tricolor ha dado la vuelta al mundo con el nombre, la gloria y la libertad de la Patria".» A. Malet y P. Grillet, *Siglo XIX*, París, 1919, p. 245. (d 1, 2)

«En un admirable artículo titulado "La Salida", Balzac deploraba la caída de los Borbones, que para él significaba el luto de las artes, el triunfo de los mercaderes de charlatanería política; y, señalando el barco que transportaba al rey, exclamaba: "Ahí están el derecho y la lógica, fuera de ese esquife están las tempestades".» J. Lucas, *Le comte d'Artois, Charles X* [*El conde d'Artois, Carlos X*], (París, 1927), p. 233. (d 1, 3)

«¿Quién se sabe los títulos de todos los libros que ha firmado M. Dumas? ¿Los conoce él mismo? Si no tiene un registro por partida doble, con *debe* y *haber*, evidentemente ha olvidado... o más de uno de esos hijos de las que es el padre legítimo, o el padre natural. Las producciones de estos últimos meses no se elevan a menos de treinta volúmenes.» Paulin Limayrac, «Du roman actuel et de nos romanciers» [«De la novela actual y de nuestros novelistas»] (*Revue des deux mondes* XI (1845), París), (3 (1845), pp. 953-954). (d 1, 4)

Irónica: «¡Qué feliz idea ha tenido M. de Balzac al predecir una sublevación, y demandar el restablecimiento de la feudalidad! ¿Qué quiere usted? Es su socialismo; Mme. Sand tiene otra

idea de él, M. Sue igualmente: a cada novelista la suya». Paulin Limayrac, «De la novela actual y de nuestros novelistas» (*Revue des deux mondes* XI [1845], París, [3 [1845], 3, pp. 953-956] [d 1 a, 1]

«El ciudadano Hugo ha hecho su debut en la tribuna de la Asamblea nacional. Ha sido como habíamos previsto: hacedor de frases y de gestos, orador de palabras enérgicas y huecas; perseverando en la vía perniciosa y calumniadora de su último cartel, ha hablado de los desocupados, de la miseria, de los ociosos, de los holgazanes, de los *lazzaroni*, de los pretorianos de la revuelta, de los *condottieri*; en una palabra, ha hecho sudar la metáfora para llegar a un ataque contra los talleres nacionales.» *Les boulets rouges. Feuille du club pacifique des droits de l'homme* [Las cargas rojas. Hoja del club pacífico de los derechos del hombre]. Redactor, Nino. 1 año, del 22 al 25 de junio [1848] («Sucesos»). [d 1 a, 1]

«Como si Lamartine se hubiera propuesto demostrar las palabras de Platón de que los poetas deben ser expulsados de la república, no se puede leer sin una sonrisa el ingenio relativo del autor sobre un obrero que, destacándose de entre la multitud de manifestantes ante el ayuntamiento, grita al orador: "¡sólo eres una lira, vas a cantar!"» Friedrich Szarvady, *Paris 1848-1852* (París, 1848-1852, I, Berlín, 1852, p. 333. [d 1 a, 1]

Chateaubriand(?) «El puso de moda la tristeza vaga... "el mal du siècle"». A. Malet y P. Gillot. Siglo XIX, París, 1919, p. 145. [d 1 a, 1]

«Queríamos efectivamente... Baudelaire ha sido el primero en convertirse en intérprete de este deseo, de este pesar, pronunciando en dos ocasiones, en *El arte romántico*, el elogio inesperado de un poeta de su tiempo, el autor de un *Canto de los obreros*, ese Pierre Dupont que, nos dicen, "después de 1848 ha sido una gran gloria", la especificación de esta fecha revolucionaria es, aquí, muy importante. Sin esta indicación, comprenderíamos mal la defensa de la poesía popular y del arte "inseparable de la utilidad" por parte de un escritor que puede pasar por el gran artesano de la ruptura de la poesía y del arte con las masas... 1848 es el momento en que bajo las ventaneras de Baudelaire la calle se pone verdaderamente a temblar, cuando el espectáculo interior cede obligatoriamente en magnificencia ante el espectáculo del exterior, para quien encarna en grado supremo la preocupación por la emancipación humana bajo todas sus formas y también, ¡ay!, la conciencia de todo lo que puede haber de irrisoriamente ineficaz en esta única aspiración; donde la donación del artista y del hombre se hace total -la colaboración anónima de Baudelaire en los números del 27 y 28 de febrero del *Soluz public* es suficiente testimonio de ello... Esta comunión del poeta, del auténtico artista con una vasta clase de hombres movidos por la sed ardiente de su liberación, incluso parcial, tiene la enorme fortuna de producirse espontáneamente en las épocas de gran efervescencia social, sin atascarse para él con ninguna reserva. Rimbaud, a través de quien la reivindicación humana tiende... a seguir un curso ilimitado, símbolo de entrada toda su confianza, todo su impulso vital, en la Comuna. Maikovsky hace callar largamente en su interior, hasta la explosión, lo que, brotado del sentimiento individual, dejaría de dirigirse hacia la gloria exclusiva de la Revolución bolchevique triunfante». André Breton, *La grande actualité poétique* [La gran actualidad poética] (*Minotaure* II, 6 [invierno, 1935], p. 61). [d 2, 1]

«El progreso es el paso mismo de Dios.» Victor Hugo, *Anniversaire de la révolution de 1848* [Aniversario de la revolución de 1848], A. Jersey, 24 febrero 1855, p. 14. [d 2, 1]

«Victor Hugo es el hombre del siglo diecinueve, así como Voltaire lo fue del siglo dieciocho.» «He aquí el siglo diecinueve que se cierra antes de su final. Su poeta ha muerto.» Necrológica de Hugo en *Le National Républicain de l'Ardèche y Le Phare de Charentes* [Victor Hugo devant l'opinion] [Victor Hugo ante la opinión pública], París, 1885, pp. 229 y 224(0). [d 2, 1]

«Hijos de las escuelas de Francia,
Alegres voluntarios del progreso,
Sigamos al pueblo y su ciencia,
Silemos a Malthus y sus sentencias!
Iluminemos las nuevas rutas
Que el trabajo quiere abrirse:
El socialismo tiene dos alas,
El estudiante y el obrero.»

Pierre Dupont, *Le chant des étudiants* [El canto de los estudiantes], París, 1849. [d 2 a, 1]

Con la caracterización de Sainte-Beuve, A. Michiels (*Histoire des idées littéraires en France au XIX^e siècle* [Historia de las ideas literarias en Francia en el siglo XIX], II, París, 1863) ofrece una extraordinaria descripción del literato reaccionario de mediados de siglo. [d 2 a, 1]

«Yo alcé un movimiento revolucionario.
Puse un garro rojo en el viejo diccionario.
¡Ni palabra, senador! ¡Ni palabra, plebeyo!
Hice una tempestad en el fondo del tintero.»

Victor Hugo citado por Paul Bourget, necrológica de Victor Hugo en el *Journal des Débats* [Victor Hugo ante la opinión pública], París, 1885, p. 93]. [d 2 a, 1]

Sobre Victor Hugo: «Fue... el poeta, no de sus propias torturas... sino de las pasiones de los que le rodeaban. Las voces lastimeras de las víctimas del Terror... pasaron a sus Odas. Después el repique de las victorias napoleónicas repercutió en otras odas... Más tarde debió dejar que pasara el grito trágico de la democracia militante, y qué es la *légende des Siècles* [leyenda de los siglos]... sino el eco del vasto clamor de la historia humana? Parece que haya acogido el suspiro de todas las familias en sus versos de hogar, el aliento de todos los amantes en sus versos de amor... Tanto es así que... gracias a no sé qué siempre colectivo y general, la poesía de Victor Hugo toma algo así como un carácter de epopeya». Paul Bourget, necrológica de Victor Hugo en el *Journal des Débats* [Victor Hugo ante la opinión pública], París, 1885, pp. 96-97. [d 2 a, 1]

Resulta notable que ya el prólogo a *Mademoiselle de Maupin* parece preparar el arte por el arte. «Un drama no es un ferrocarril.» [d 2 a, 1]

Gautier sobre la prensa: «Únicamente Carlos X había comprendido bien el problema. Al ordenar la supresión de los periódicos, le hacía un gran servicio a las artes y a la civilización. Los periódicos son especies de agentes o de chalanes, que se interponen entre los artistas y el público, entre el rey y el pueblo... Esos ladridos perpetuos... arrojan tal desconfianza... a los espíritus que... la maleza y la poesía, esas dos grandes cosas del mundo, se convierten en imposi-

bles». Cit. por A. Michiels, *Historia de las ideas literarias en Francia en el siglo XIX*, II, París, 1863, p. 445. Esta postura le acarrea a Gautier la enemistad de Balzac. [d 3, 1]

«En los transportes de su odio [contra los críticos], M. Théophile Gautier niega cualquier progreso, incluso en literatura y en arte, como su maestro Victor Hugo.» Alfred Michiels, *Historia de las ideas literarias en Francia en el siglo XIX*, II, París, 1863, p. 444. [d 3, 1]

«El vapor matará los cañones. En doscientos años, mucho antes quizá, grandes ejércitos venidos de Inglaterra, de Francia, de América... Descenderán a la vieja Asia conducidos por sus generales; sus armas serán los picos, sus caballos las locomotoras. Se abatirán cantando sobre las tierras sin cultivar e inutilizadas... Tal vez será así como se hará la guerra después como todas las naciones improductivas, en virtud del axioma de mecánica, verdadero en todas las cosas: no debe haber fuerza perdida!» Maxime Du Camp, *Les chants modernes* [Las cantos modernos], París, 1855, p. 20 [«Prefacio»]. [d 3, 1]

En el prólogo a *La comedia humana*, Balzac se declara del lado de Bossuet y de Bonald, y dice: «Escribo al fulgor de dos Verdades eternas: la Religión, la Monarquía». [d 3, 1]

Balzac sobre la prensa, en el prólogo a la primera edición de *Un gran hombre de provincias en París*: «El público ignora cuántos males le asaltan a la literatura en su transformación comercial... En otro tiempo, el periodismo... solicitaba cierto número de ejemplares, además del pago de los artículos, detrás de los cuales corría... el librero, sin poder a menudo verlos aparecer... Hoy, ese doble impuesto ha aumentado por el precio exorbitante de los anuncios, que cuestan tanto como la fabricación del libro... Resulta que los periódicos son funestos para la existencia de los escritores modernos». Cit. Georges Batault, *Le pontife de la démagogie*, Victor Hugo [Victor Hugo, el pontífice de la demagogia], París, 1934, p. 229. [d 3, 1]

En el debate parlamentario del 25 de noviembre de 1848 «la represión de junio» Victor Hugo votó contra Cavaignac. [d 3, 1]

«La multiplicación de los lectores es la multiplicación de los pones. El día en que Cristo encendió este símbolo, entrevió la imprenta.» Victor Hugo, *William Shakespeare*, cit. Batault, *Le pontife de la démagogie*, París, 1934, p. 142. [d 3, 1]

Maxime Lisbonne comenta en el *Amigo del pueblo* el testamento de Victor Hugo. Comienzo y conclusión de este artículo: «Victor Hugo deja una fortuna de seis millones repartido así: setecientos mil francos a los miembros de su familia. Dos millones quinientos mil francos a Jeanne y Georges, sus hijos pequeños... Y para los revolucionarios que se sacrificaron con él por la República, desde 1830, y que aún están en este mundo, una renta vitalicia: [Veinte perlas al día].» Cit. Victor Hugo ante la opinión pública, París, 1885, pp. 167-168. [d 3, 1]

En el debate parlamentario del 25 de noviembre de 1848, Victor Hugo votó en contra de la represión de la revuelta de junio por Cavaignac. Pero el 30 de junio pronunció la siguiente frase en el debate parlamentario sobre los

Talleres Nacionales: «La Monarquía tenía los ociosos, la República tendrá los holgazanes». [d 3 a, 2]

En la formación cultural del siglo XIX aparecen aún elementos señoriales. Son significativas las palabras de Saint-Simon: «He empleado mi dinero en adquirir ciencia; buena comida, buen vino, mucha diligencia hacia profesores para los que mi bolsa estaba abierta, que me procuraban todas las facilidades que yo podía desear». Cit. por Maxime Leroy, *La vie véritable du comte Henri de Saint-Simon* [La verdadera vida del conde Henri de Saint-Simon], París, 1925, p. 210. [d 3 a, 3]

Respecto a la fisonomía del Romanticismo, lo primero que hay que tener en cuenta es la litografía coloreada de la Sola de las Estampas, S^o 39, tomo 2, que realiza su representación alegórica. [d 3 a, 4]

Grabado de la Ilustración que representa a la multitud ante la tienda de un editor. Un anuncio dice que ha salido el «Album para 1816». Título: «Todo lo que es nuevo es siempre bello». S(ola) d(e) las E(stampas). [d 3 a, 5]

Litografía. Un pobre diablo contempla con tristeza cómo un señor joven firma el cuadro que él acaba de pintar. Título: «El artista y el aficionado del siglo XIX». Subtítulo: «Es mi puesto que lo firmo». S(ola) d(e) las E(stampas; cfr. ilustración 12). [d 3 a, 6]

Litografía que representa a un pintor llevando dos estrechas tablas de varias varas de largo. En cada una ha pintado productos de charcutería junto con su guarnición. Título: «Las artes y la miseria». Dedicado a los señores charcuteros». Subtítulo: «El hombre del arte en el apuro de su oficio». S(ola) d(e) las E(stampas; cfr. ilustración 13). [d 3 a, 7]

Jacquot de Mirecourt publica *Alexandre Dumas et Cie. Fabrique de romans* [Alexandre Dumas y Cia. Fábrica de novelas], París, 1845. [d 3 a, 8]

Dumas padre. «En septiembre de 1846, el ministro Salvandy le propuso que partiera hacia Argelia y escribiera sobre la colonia... Dumas, que era leído por la baja por cinco millones de franceses, daría perfectamente a cincuenta o sesenta mil de ellos el gusto de colonizar... Salvandy ofrecía 10.000 francos para pagar los gastos de viaje; Alexandre «exigió además... un navío del Estado... ¿Por qué el Veloce, encargado de embarcar a los prisioneros liberados hasta Melilla, se había vuelto a Cádiz?... Los parlamentarios se adueñaron del incidente; y M. de Castellane interpelló acerca de la misión científica confiada a un contratista de folletines. El pabellón francés se había rebajado al proteger a "ese señor" de su sombra; se había gastado 40.000 francos sin razón, y el ridículo era enorme.» El asunto acaba a favor de Dumas porque reta a duelo a Castellane, que lo rechaza. J. Lucas-Dubreton, *La vie de Alexandre Dumas père* [La vida de Alexandre Dumas padre], París, (1928), pp. 146, 148-149. [d 4, 1]

Alexandre Dumas, 1848: «Sus proclamas... son... asombrosas; en una de ellas, dirigida a los trabajadores de París, enumera "sus títulos de obrero", y prueba con cifras que en veinte años ha compuesto cuatrocientas novelas y treinta y cinco dramas, lo que ha permitido que vivan 8.160

personas, tanto correctores e impresores como maquinistas, obreros y jefes de talleres. J. Lucas-Dubron, *La vida de Alexandre Dumas padre*, París, p. 167. [d 4, 8]

«La Bohemia de 1840... está muerta y bien muerta. ¿Existió realmente? He oído afirmar que no. Por más que busque, en todo París, a la hora que fuere, usted no encontrará ni un solo ejemplo. Hay algunos barrios, la mayoría, donde la Bohemia nunca ha plantado su tienda. En Bohemia pulula a lo largo de los bulevares, de la calle Montmartre a la calle de la Paix... Excepcionalmente, el barrio latino, su cuartel general de otro tiempo... ¿De dónde resulta la bohemia? ¿Es un producto social o natural? ¿A quién hay que adjudicarle esta especie, a la naturaleza o a la sociedad? Sin dudar, respondo: ¡A la naturaleza! Mientras haya peregrinos y vándalos, habrá bohemios.» Gabriel Guilleminot, *Le Bohème* [La Bohemia] (*Physiologies Parisiennes* [Physiologías parisinas]), París, 1869, pp. 11, 18-19, 111-112. Lo mis(mo) sobre las grietas, en la misma colección. [d 4, 8]

Sería provechoso seguir históricamente las «tesis» de la bohemia. La posición de un Maxime Du Camp, que considera el éxito una prueba de falta de calidad artística, procede en línea recta de aquella que se expresa por ejemplo en la frase «Nada hay más bello que lo que se ha olvidado», que figura en el *Troisième arrondissement de Paris* [Distrito trece de París], (París, 1890), p. 190, de Lurine. [d 4, 8]

El *Rafale's Club* (Círculo de los Rafales): «Nada de nombres célebres aquí, desde el momento en que un miembro del *Rafale's* lo olvidase hasta el punto de convertirse en una celebridad en la política, en la literatura o en las artes, se le borraba sin piedad». *Paris-Bohème* [Paris-Bohemia] [Taxile Delord], 1854, pp. 12-13. [d 4, 8]

Dibujos de Victor Hugo en su casa de plaza des Vosges 6, donde vivió de 1832 a 1848: «Dolmen donde me ha hablado la boca de sombra», «Ojiva», «Mi destino» (una ola gigantesca); «La vela huye, la roca permanece» (una casa rocosa y sombría; en primer plano un velero); «Ego Hugo» «V H» (monograma alegórico); «Encaje y espectro». Un velero con el subtítulo *Exilio*, una lápida con el subtítulo *Francia* (hacen pareja, frontispicio de su propia mano en los de sus libros), «El pueblo en la gloria», «Aldea al claro de luna», «*Fracta sed invicta*» (buque naufragado), rompeolas, el manantial de Altdorf, donde parecen haberse congregado todas las tormentas del orbe terrestre. [d 4, 8]

«Hemos tenido la novela de los bandidos purificados por el baño, la novela de Vautrin y de Jean Valjean; y no era para condenarlos... para lo que los escritores evocaban esos tristes personajes... Y es en una ciudad que cuenta con ciento veinte mil chicas que viven clandestinamente del vicio, y cien mil individuos que viven de las chicas, en una (!) ciudad infestada de prófugos de la justicia, bandidos, desvalijadores, atracadores, ruleteros, tileros, chantajistas, filósofos, arletratas, serqueiros, hileros, ángeles de la guarda, pandilleros, algarobos —en una ciudad donde quisieran encallar todos los restos del desorden y del vicio, donde la menor chispa puede encender al populacho sublimado, es en esa ciudad donde se fabrica aquella literatura disolvente: los *Misterios de París*, *Rocambole* y los *Miserables*» Charles Louandre, *Les idées subversives de notre temps* [Las ideas subversivas de nuestro tiempo], París, 1872, pp. 35-37. [d 4, 8]

«El ejemplar incompleto de la Biblioteca Nacional nos basta para juzgar la osadía y la novedad de la empresa acometida por Balzac... El *Feuilleton des journaux politiques* buscaba nada menos que la supresión de los libreros. Se debía organizar la venta directa del editor al comprador... cada uno encontraba en ello su beneficio, el editor y el autor ganando de antemano, el comprador pagando los libros más baratos. La combinación... no triunfó, sin duda porque tenía en su contra a los libreros.» Honoré de Balzac, *critique littéraire*. Introducción de Louis Lumet [Honoré de Balzac, crítica literaria. Introducción de Louis Lumet], París, 1912, p. 10. [d 4, 3]

Las tres revistas, de corta vida, que fundó Balzac: *Le feuilleton des journaux politiques* (1830); *La Chronique de Paris* (1836-1837); *La revue Parisienne* (1840). [d 4, 4]

«El recuerdo sólo tiene valor para prever. Así es como la historia pertenece a las ciencias, cuya utilidad constata a cada momento su aplicación.» Honoré de Balzac, *critica literaria*. Introducción de Louis Lumet, París, 1912, p. 117 (recensión) de P. L. Jacob, bibliófilo, *Los dos locos*. [d 4, 5]

«No es diciéndoles a los pobres que no imiten el lujo de los ricos como se hará a la clase pobre más feliz; no es diciéndoles a las chicas que no se dejen seducir como se reprimirá la prostitución; mucho más habría que decirles: "... cuando no tengáis pan, tendréis el placer de no tener hambre". Pero la caridad cristiana, se dijo, existe para reparar todos esos males. A lo que responderemos: la caridad cristiana repara muy poco, y no previene en absoluto.» Honoré de Balzac, *critica literaria*. Introducción de Louis Lumet, París, 1912, p. 131 [En los bajos de Le Père, París, 1830]. [d 5, 1]

«En 1750 un libro, aunque fuere *El espíritu de las leyes*, no pasaba por más de tres o cuatro mil manos... Hoy en día se han vendido treinta mil ejemplares de las *Primeras Meditaciones* de Lamartine, sesenta mil Béranger desde hace diez años; treinta mil ejemplares de Voltaire, de Montesquieu, de Molière han aclarado las inteligencias.» Honoré de Balzac, *critica literaria*. Introducción de Louis Lumet, París, 1912, p. 29 («De l'état actuel de la librairie. *Spécimen du Feuilleton des journaux politiques*» [«Del estado actual de la librería. Muestra del Folleto de los periódicos políticos»], publicado en el *Universel*, 22-23 de marzo de 1830). [d 5, 2]

Victor Hugo escucha atentamente la voz interior de la multitud de sus antepasados: «La multitud a quien él escuchaba, admirativamente, en su interior, como anunciadora de su popularidad, lo inclinó hacia la multitud exterior, hacia los *Idola Fori*, hacia el inorgánico de las masas... Buscaba, en el tumulto del mar, el estrépito de los aplausos... Pasó cincuenta años en cubrir con un paño, participando del amor del pueblo, su amor por la confusión, por toda confusión, a condición de que fuera rítmica.» Léon Daudet, *Les œuvres dans les hommes* [Las obras en los hombres], París, 1922, pp. 47-48 y 11. [d 5, 3]

Un comentario de Vacquerie sobre Victor Hugo: «Las torres de Notre-Dame eran la H de su nombre». Cit. Léon Daudet, *Las obras en los hombres*, París, 1922, p. 8. [d 5, 4]

Renouvier escribió un libro sobre la filosofía de Victor Hugo. [d 5, 5]

Poulet-Malassais nos transmite las palabras de Victor Hugo en una carta a Baudelaire: «una especial referencia a los «Los siete viejos» y a las «Las viejecitas»», ambas dedicadas a Hugo, tomado en esta última poesía como modelo de poeta: «Ha dotado usted al cielo del An de un desconocido rayo macabro. Crea usted un escalofrío nuevo». Cit. Louis Barthou, *Antes de Baudelaire [En torno a Baudelaire]*, París, 1917, p. 42 («Victor Hugo y Baudelaire»).

[d 5, 1]

Maxime Leroy - *Los primeros amigos franceses de Wagner* - afirma que en la conversión a Wagner de Baudelaire, el momento revolucionario desarrolló un gran papel; de hecho, alrededor de las obras de Wagner se reunió una Fronda antifeudalista. Que en sus óperas faltara el ballet fue algo que indignó a los alucinados.

[d 5, 1]

Del artículo de Baudelaire sobre Pierre Dupont: «¡Hacia tantos años que esperábamos un poeta de poesía fuerte y verdadera! Es imposible, se pertenece al partido que se pertenece y se sonríen con los prejuicios de los que uno se haya alimentado, no viene afectado por el espectáculo de aquella multitud enfermiza que respira el polvo de los talleres, tragando algodón, impregnándose de albayalde, de mercurio y de todos los venenos necesarios para la creación de obras maestras, anidando en la piqueta, en el fondo de los barrios donde las más humildes virtudes y las más grandes anidaron al lado de los vicios más endurecidos y de los vómitos del baño; de aquella multitud estante y languideciente a quien la tierra le debe sus maravillas, que ve una sangre bermeja e inquieta correr por sus venas, que echa una amplia mirada cargada de tristeza al sol y a la joyería de los grandes parques, y que, como suficiente consuelo y confortación, repite a voz en grito su salvador: «Amémónal...». - «Llegará un tiempo en que los acentos de esta Marsellesa del mal circularán como una consigna mágica, y donde el exiliado, el abandonado, el viajero perdido, sea bajo el cielo devorador de los trópicos, ya sea en los desiertos de nieve, cuando escuchen esta fuerte melodía perfumar el aire con su olor original: «Nosotros, cuya lámpara por la mañana / Al clarín del gallo se reaviva / Nosotros, todos a los que un salario incierto / devuelve antes del día al yunque...», podrán decir: no tengo nada que temer, estoy en Francia.» Sobre el *Canto de los ciegos*. «Cuando escuché aquel admirable grito de dolor y de melancolía, quedé deslumbrado y movido». Cit. Maxime Leroy, *Los primeros amigos franceses de Wagner*, París, (1925), pp. 51-53, 51.

[d 5 a, 1]

Sobre Victor Hugo: «Ha puesto las unas electorales sobre las mesas giratorias». (René Jaloux, «l'homme du XIX^e siècle» [«El hombre del siglo XIX»] (*Le Temps*, 9 agosto 1935).

[d 5 a, 1]

«Eugène Sue... se parecía... a Schiller: no sólo en su predilección por lo criminal, por la literatura de cordel y la técnica de blanco y negro, sino también por su inclinación a la valiente ética y social... Balzac y Hugo lo recibieron como a un competidor». Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit [Historia de la cultura contemporánea]*, III, Múnich, 1931, p. 149. Algunos extranjeros, como p. ej. Rellstab, buscaron la calle aux Fèves, donde comienzan *Los misterios de París*.

[d 5 a, 1]

Sobre Victor Hugo: «Ese antiguo, ese genio único, ese pagano único, este hombre poseído de un genio único estaba devastado por al menos un doble polícasto: un polícasto de just

ica, que le hizo demócrata, y un polícasto de literatura, que le hizo romántico. Ese genio estaba poseído de talentos». Charles Peguy, *Œuvres complètes, 1873-1914. Œuvres de prose [Obras completas, 1873-1914. Obras en prosa]*, París, 1916, p. 383 (Victor Marie, conde Hugo [Victor Marie, conde Hugo]).

[d 6, 1]

A propósito de Victor Hugo: Baudelaire «creía en la coexistencia del genio y de la estupidez», Louis Barthou, *En torno a Baudelaire*, París, 1916, p. 44 («Victor Hugo y Baudelaire»). Lo mismo ante el proyectado banquete para conmemorar el tercer centenario del nacimiento de Shakespeare (23 de abril de 1864): habla del «libro de Victor Hugo sobre Shakespeare, libro que, como todos sus libros, está lleno de bellezas y de disparates y va quizá a disgustar incluso a sus más sinceros admiradores» (cit., loc. cit., p. 50). Y: «Hugo, sacerdocio, tiene siempre la frente inclinada, demasiado inclinada como para ver algo, excepto su ombligo» (cit., loc. cit., p. 57).

[d 6, 2]

La administración del *Feuilleton des journaux politiques* de Balzac ofrecía algunos libros a un precio más bajo que el oficial, eludiendo a la distribuidora. Ante los ataques enemigos, Balzac se precia de esta empresa, esperando de ella la deseada inmediatez entre el editor y el público. En el ejemplar de prueba, Balzac traza la historia del comercio de libros y de las editoriales desde la revolución de 1789, para acabar con una exigencia: «finalmente, hay que conseguir que un volumen se fabrique exactamente como un pan, que se despache como un pan, que no haya otro intermediario entre un autor y un consumidor que el librero. Entonces ese comercio será el más seguro de todos... Cuando un librero se vea obligado a desembolsar una decena de mil francos por una operación, no los habrá azarosos, ni mal concebidos. Percibirán entonces que la instrucción es una necesidad de su profesión. Un empleado que no sepa en qué año imprimió Gutenberg una Biblia no se imaginará que para ser librero no se trata de inscribir su nombre encima de una tienda». Honoré de Balzac, *crítica literaria. Introducción de Louis Lumet*, París, 1912, pp. 34-35.

[d 6, 3]

Pélin publica la carta de un editor que se muestra dispuesto a comprarle a un autor su manuscrito con la condición de que pueda firmarlo quien él quiera («con la condición... de hacerlo firmar por tal persona, cuyo nombre podrá ser para mi especulación un elemento de éxito»). Gabriel Pélin, *Les laideurs du beau Paris [Las fealdades del bello París]*, París, 1861, pp. 98-99.

[d 6, 4]

Honorarios. Victor Hugo recibe de Lacroix por *Los miserables*, cediendo los derechos 12 años, 300.000 francos. «Es la primera vez que Victor Hugo toca una suma tan grande. En 28 años de labor encamizada, dice M. Paul Souday, con una obra de 31 volúmenes... había ingresado en caja 553.000 francos... Nunca ha ganado tanto como Lamartine, ni como Scribe o Dumas padre...». Lamartine, de 1838 a 1851, recibió casi cinco millones, de los cuales 600.000 francos fueron por su *Les Girondins [Los girondinos]*. Edmond Benoit-Lévy, *Les Misérables de Victor Hugo [Los miserables de Victor Hugo]*, París, 1929, p. 108. Correlación entre ingresos y aspiraciones políticas.

[d 6 a, 1]

«Cuando Eugène Sue, siguiendo... los misterios de Londres... concibe el proyecto de escribir *Los misterios de París*, no se propuso apenas más que interesar al lector por la descripción de los

bajos fondos. Comienza calificando su novela como "historia fantástica"... Un artículo de periódico decide su porvenir: *la Phalange* hace del comienzo de la novela un elogio que le da los ojos al autor: "M. Sue acaba de abordar la crítica más incisiva de la sociedad... Felicitamos por haber descrito... los espantosos dolores del pueblo y las crueles inurias de la sociedad... El autor de este artículo... recibe la visita de Sue; ellos charlan -y es así como la novela comenzada se orienta en una nueva dirección... El propio Eugène Sue se convenció y toma parte en la batalla electoral, es elegido... (1848)... Las tendencias y el alcance de las novelas de Sue eran tales que M. Alfred Nettement vio en ellas una de las causas determinantes de la Revolución de 1848." Edmond Benoît-Lévy, *Los miserables de Victor Hugo*, París, 1929, pp. 18-19.

[d 6 a, 3]

Un poema sansimoniano dedicado a Sue como autor de los *Misterios de París*. Signé Lapointe, «De mon échoppe» [«De mi tenderete»] [en *Une voix d'en bas* (Una voz abajo), París, 1844, pp. 283-296].

[d 6 a, 3]

«Después de 1852 los defensores del arte educativo son mucho menos numerosos. El más importante es... Maxime Du Camp.» C. L. de Liefde, *Le Saint-Simonisme dans la poésie française (El sansimonismo en la poesía francesa)*, (Haarlem, 1927), p. 115.

[d 6 a, 3]

«Los jesuitas de Michelet y Guinet datan de 1843. (El judío errante aparecía en 1844).» Charles Brun, *Le roman social en France au XIX^e siècle* [La novela social en Francia en el siglo XIX], París, 1910, p. 102.

[d 6 a, 3]

«3.600 abonados del *Constitutionnel* que pasan a más de 20.000... 128.074 votos que dan a Eugène Sue un mandato de diputado.» Charles Brun, *La novela social en Francia en el siglo XIX*, París, 1910, p. 105.

[d 6 a, 3]

Las novelas de George Sand provocaron un aumento de las separaciones matrimoniales, siendo casi todas iniciadas por la mujer. La autora mantenía una abultada correspondencia como consejera de mujeres.

[d 6 a, 3]

Pobre pero limpio: es el eco del filisteísmo en el título de un capítulo de *Los miserables*, «El lodo, es decir, el alma».

[d 7, 1]

Balzac: «La enseñanza manual fabrica piezas de cien peras en carne humana. Los individuos desaparecen en un pueblo nivelado gracias a la instrucción». Cit. Charles Brun, *La novela social en Francia en el siglo XIX*, París, 1910, p. 120.

[d 7, 1]

Mirbeau y Notanson, *Le Foyer* [El Hogar] [I, 4] Barón Courtin: «No es deseable que la instrucción se extienda aún más... Porque la instrucción es un comienzo de desahogo, y el desahogo no está al alcance de todo el mundo». Cit. Charles Brun, *La novela social en Francia en el siglo XIX*, París, 1910, p. 125. Mirbeau no hace aquí sino repetir con intención irónica unas palabras de Thiers.

[d 7, 1]

«Balzac, romántico desenfrenado por las peroratas líricas, la simplificación descarada de los caracteres, la complicación de la intriga, es realista, ya, por la pintura de los medios

locales y sociales, naturalista por su gusto por la vulgaridad y sus pretensiones científicas.» Charles Brun, *La novela social en Francia en el siglo XIX*, París, 1910, p. 129.

[d 7, 4]

La influencia de Napoleón sobre Balzac, lo napoleónico en él: «la logosidad del Gran Ejército en la codicia, la ambición o el desenfreno, Grandet, Nucingen, Philippe Bridou o Savarus». Charles Brun, *La novela social en Francia en el siglo XIX*, París, 1910, p. 151.

[d 7, 5]

«Balzac... se reclama... de Geoffroy Saint-Hilaire y de Cuvier.» Charles Brun, *La novela social en Francia en el siglo XIX*, París, 1910, p. 154.

[d 7, 6]

Lamartine y Napoleón. «En los *Destinos de la poesía*, en 1834, dice... su desprecio por aquella época... de cálculo y de fuerza, de cifras y de sable... Era el tiempo en que Esme-nard cantaba a la navegación, Gudin a la astronomía, Ricard a la esfera, Aimé Martin a la física y la química... Lamartine ha dicho muy bien: "Sólo la cifra estaba permitida, era honrada, protegida, pagada. Como la cifra no razona, como es un... instrumento que ni siquiera pide... que se le haga servir a la opresión del género humano o a su liberación... el jefe militar de esta época no quería otro misionero".» Jean Skerlich, *L'opinion publique en France d'après la poésie* [La opinión pública en Francia según la poesía], Lausana, 1901, p. 65.

[d 7, 7]

«El romanticismo proclama la libertad del arte, la igualdad de los géneros, la fraternidad de las palabras, convertidas todas por igual en ciudadanas de la lengua francesa.» Georges Renard, *Le méthode scientifique de l'histoire littéraire* [El método científico de la historia literaria], París, 1900, pp. 219-220, cit. por Jean Skerlich, *la opinión pública en Francia según la poesía*, Lausana, 1901, pp. 19-20.

[d 7, 8]

El soberbio libro séptimo de la cuarta parte de *Los miserables* -«El argot»-, elimina con su turbia reflexión final las ideas penetrantes y audaces que contiene. Dice así: «Después del 89, el pueblo entero se dilata en el individuo sublimado; no hay pobre que, en posesión de su derecho, no tenga su rayo; el muerto de hambre siente en él la honestidad de Francia; la dignidad del ciudadano es una armadura interior; quien es libre es escrupuloso; quien vota reina». Victor Hugo, *Œuvres complètes* [Obras completas]. Novela 8, París, 1881, p. 306 [Los Miserables] [Las miserables]].

[d 7 a, 1]

Nettement sobre las digresiones en *Los miserables*: «Esos pedazos de filosofía, de historia, de economía social, hacen el efecto de espita de agua fría arrojada sobre el lector helado y desalentado. Es la hidroterapia aplicada a la literatura». Alfred Nettement, *Le roman contemporain* [La novela contemporánea], París, 1864, p. 364.

[d 7 a, 2]

«M. Sue, en *El judío errante*, insultará a la religión... para servir a las enemistades del *Constitutionnel*... M. Dumas, en *La dama de Montseu*, arrojará a manos llenas el desprecio a la realeza... para servir a las pasiones del mismo periódico... En *La reina Margot* el sacrificio lo hará al gusto de la juventud dorada de *La Presse* por las pinturas... arriesgadas, y... en *El Conde de Montecristo*, divinizará el dinero y recriminará a la Restauración para complacer al mundo de

los funcionarios que se atemolona en torno al *Journal des Débats*. Alfred Nettement, *Études critiques sur le feuilleton-roman* [Estudios críticos sobre la novela folletín], II, París, 1846, p. 409. [d 7 a, 8]

Victor Hugo: según una ley de su naturaleza poética, tiene que imprimir en cada pensamiento la forma de su apoteosis. [d 7 a, 8]

Una observación de Drumont que lleva muy lejos: «Casi todos los jefes del movimiento de la escuela de 1830 tuvieron la misma organización elevada, fecunda, prendada de lo grandioso. Que se tratase de resucitar epopeyas sobre el tema, como Delacroix, de pintar una sociedad completa como Balzac, de poner (casi) mil años de vida de la Humanidad en novela como Dumas, todos... demuestran tener hombros a los que el fardo no les espantaba». Édouard Drumont, *Les héros et les pères* [Los héroes y los payasos], París, (1900), pp. 107-108 («Alexandre Dumas padre»). [d 7 a, 8]

«Desde hace cincuenta años, le decía un día el doctor Demarquay a Dumas hijo, todos los años mueren con una novela de su padre en su almohada». Édouard Drumont, *Les héros et les pères*, París, p. 106 («Alexandre Dumas padre»). [d 7 a, 8]

En el prólogo a *Compagnons*, Balzac habla del año 1830 en un tono lleno de reproche, pero no se ha recordado que Napoleón prefirió las posibilidades de su desgracia antes que unirse a las masas». [Cit. Ch. Calippe, *Balzac. Ses idées sociales* [Balzac. Sus ideas sociales], París, (1906), p. 94.] [d 7 a, 8]

«Bourget ha observado que los hombres de Balzac... han aparecido sobre todo tras la muerte del novelista: "Balzac, dice, parece menos haber observado la sociedad de su época que haberse tribuido a formar una. Tal o cual de sus personajes era más verdadero en 1860 que en 1830". Nada más justo: Balzac merece estar clasificado en el primer rango de los anticipados... La realidad ha encontrado treinta años más tarde el terreno franqueado de un brinco por su intuición». H. Clouzot y R.-H. Volens, *Le Paris de la comédie humaine* [Balzac et ses fournisseurs] [El París de la comedia humana [Balzac y sus proveedores]], París, 1926, p. 5. [d 8 a, 1]

Drumont comparte la opinión de que el temperamento de Balzac fue propio de un visionario. En ocasiones, sin embargo, le da la vuelta al asunto: «Los hombres del Segundo Imperio han querido ser hombres de Balzac». Édouard Drumont, *Figures de bronze ou statues de neige* [Figuras de bronce o estatuas de nieve], París, (1900), p. 48 («Balzac»). [d 8 a, 1]

Balzac por boca de los médicos rurales: «Los proletarios me parecen los mineros de una mina y deben siempre ser tutelados». Cit. Padre Charles Calippe, *Balzac. Ses idées sociales*, París, (1906), p. 50. [d 8 a, 1]

Balzac (como Le Play) estaba en contra de dividir los grandes latifundios: «¡Dios mío, ¡cómo no comprendería que las maravillas del arte son imposibles en un país sin grandes fortunas!» [cit. Charles Calippe, (*loc. cit.*), p. 36]. Balzac también llama la atención sobre los inconvenientes de que campesinos y

pequeños burgueses atesoren sus ganancias, y calcula cuántos miles de millones ha hurtado esta práctica a la circulación. Por otro lado, sólo acierta a proponer como remedio que el particular se alce por su propio ahorro a la categoría de terrateniente. Se mueve por tanto entre contradicciones. [d 8 a, 4]

George Sand conoció a Agricol Perdiguier en 1840. Dice ella: «Me chocó la importancia moral del asunto, y escribí la novela del *Compagnon de la vuelta a Francia* dentro de ideas sinceramente progresistas». Cit. Charles Benoist, «L'homme de 1848» [«El hombre de 1848»], II, (*Revue des deux mondes*) (1 febrero 1914), pp. 665-666. [d 8 a, 5]

Dumas padre copó casi simultáneamente, con tres novelas, los folletines del *Presse*, del *Constitutionnel* y del *Journal des Débats*. [d 8 a, 6]

Nettement sobre el estilo de Dumas padre: «Es extraordinariamente natural y bastante rápido, pero carece de fuerza, porque el pensamiento, del que es expresión, no tiene raíces; es al estilo de los grandes escritores lo que la litografía es al grabado». Alfred Nettement, *Historia de la literatura francesa bajo el gobierno de julio*, II, París, 1859, pp. 306-307. [d 8 a, 7]

Sue, comparado con George Sand: «Es todavía una protesta contra el estado social, pero, esta vez, una protesta colectiva... en nombre de las pasiones y de los intereses de las clases más numerosas de la sociedad». Alfred Nettement, *Historia de la literatura francesa bajo el gobierno de julio*, II, París, 1859, p. 322. [d 8 a, 1]

Nettement señala que las novelas de Sue que socavaron la monarquía de julio aparecieron en dos medios que la apoyaban: el *Journal des Débats* y el *Constitutionnel*. [d 8 a, 2]

Socios habituales de la *brasserie* de la calle des Martyrs: Delvau, Murger, Dupont, Malassis, Baudelaire, Guy. [d 8 a, 3]

Jules Bertaut ve la importancia de Balzac en haber descrito la actividad de figuras significativas dentro del ambiente determinado por los tipos de la sociedad de entonces, por tanto en la fusión del estudio de los caracteres con el estudio de las costumbres. Sobre esto último, dice: «Basta con reconocer las innumerables fisiologías... para darse cuenta del punto al que había llegado semejante moda literaria. Del Escolar al Agente de cambio pasando por la Nodriza seca, el Sargento y el Comerciante de contrasieñas, es una sucesión sin fin de pequeños retratos... Balzac conoce su género, lo ha cultivado. No hay entonces nada de sorprendente en que piense en él cuando esboza el cuadro de una sociedad entera». Jules Bertaut, *Le père Goriot de Balzac* [El papá Goriot de Balzac], Amiens, 1928, pp. 117-118. [d 8 a, 4]

«Victor Hugo, dice Eugène Spuller, se había puesto con las voces de la reacción... Constantemente había votado a la derecha...» A propósito de los talleres nacionales, el 20 de junio de 1848 los considera un doble error, desde el punto de vista político tanto como desde el punto de vista financiero... Por el contrario, en la Asamblea Legislativa, se vuelve hacia la izquierda, de la que se convierte en uno de sus oradores... más agre-

alivos. ¿Es por una evolución... o por decepción de amor propio y rencor personal... tra Luis Napoléon, de quien había deseado, incluso esperado, convertirse en ministro de Instrucción Pública?». E. Meyer, *Victor Hugo à la tribune* [Victor Hugo en la tribuna de la Instrucción Pública], Chambéry, 1927, pp. 2, 5, 7 [cit. Eugène Spuller, *Histoire parlementaire de la seconde république* [Historia parlamentaria de la Segunda República], pp. 111 y 266].

[d 8 a, 3]

«Habiéndose empeñado una discusión entre el *Bon-Sens* y la *Presse* sobre los periódicos de cuarenta francos, el *National* intervino en ella. Al haber aprovechado la ocasión la *Presse* para atacar personalmente a M. Carrel, tuvo lugar un encuentro personal entre este y el redactor jefe de la *Presse*.» - «Era la prensa política quien caía, en la persona de Carrel, ante la prensa industrial.» Alfred Nettement, *Historia de la literatura francesa bajo el gobierno de julio*, I, París, 1859, p. 254.

[d 8 a, 3]

«La audacia con la que el comunismo, esa lógica... de la democracia, ataca la sociedad en el orden moral, anuncia que... el Sansón popular, vuelto prudente, socava las columnas morales en la bodega, en lugar de sacudirlas en la sala de festines.» Balzac, *Les paysans* [Los campesinos] [cit. Padre Charles Calippe, *Balzac. Sus ideas sociales*, Reims, París, (1906), p. 109].

[d 8 a, 3]

Literatura de viajes: «Francia es quien primero... ha reforzado sus ejércitos con una brigada de geógrafos, naturalistas y arqueólogos. La gran obra sobre Egipto... ha marcado... el nacimiento de un orden de trabajos hasta entonces desconocidos... La Expedición científica de la Morée y la Exploración científica de Argelia continúan dignamente aquella gran obra. Científicos, serios o ligeros... los relatos de los viajeros... han obtenido en nuestro tiempo un éxito de moda. Forman, con las novelas, los fondos habituales de las salas de lectura, y desde de media, ochenta obras por año, es decir, doce centenas de publicaciones en quince años». En término medio no aventaja mucho a la producción de las demás ramas de la ciencia natural. Charles Louandre, «Statistique littéraire. De la production intellectuelle en France depuis quinze ans» [Estadística literaria. De la producción intelectual en Francia desde hace quince años] [*Revue des deux mondes* (1 noviembre 1847), pp. 425-426].

[d 9 a, 3]

Desde 1835, la producción media de novelas es de 210 al año, más o menos como la de los cuentos.

[d 9 a, 3]

Literatura de viajes. Adquiere un valor inesperado en el debate parlamentario sobre las deportaciones (4 de abril de 1849). «Falconet, que fue el primero en combatir el proyecto, discutó la cuestión de la salubridad de las islas Marquesas... El ponente replica leyendo relatos de viajes, que muestran las Marquesas como... un verdadero paraíso... lo que le atrae esta semana replica: "En un asunto tan grave, hacer idios y bucólicas es ridículo."» E. Meyer, *Victor Hugo en la tribuna*, Chambéry, 1927, p. 60.

[d 9 a, 3]

La idea de *La comedia humana* le vino a Balzac en 1833 (el año en que aparece el *Médico rural*). Resulta decisiva la influencia de la teoría de los tipos de Geoffroy Saint-Hilaire. Desde la literatura, influyen los ciclos novelescos de Scott y de Cooper.

[d 9 a, 3]

En 1851, con dos años a sus espaldas, el *Almanach des Réformateurs*... donde el Gobierno es presentado como un mal necesario, mezclaba... la exposición de la doctrina comunista con traducciones en verso de Marcial y de Horacio, con nociones de astronomía y de medicina, y con toda clase de recetas útiles. Charles Benoist, «Le "mythe" de la classe ouvrière» [«El "mito" de la clase obrera»], [*Revue des deux mondes* (1 marzo 1914), p. 91].

[d 9 a, 6]

Deducción de la novela-folletín, cuya aparición supuso pronto una competencia peligrosa para las revistas y una notable restricción de la crítica literaria. Las revistas tuvieron que decidirse a incluir también novelas por entregas. Las primeras en hacerlo fueron la *Revue de Paris* (bajo la dirección de Véron?) y la *Revue des deux mondes*. «En el antiguo estado de cosas, un periódico cuyo precio de abono se elevaba a ochenta francos se sostenía con aquellos cuyas opiniones políticas él expresaba... En la combinación actual, el periódico debe vivir gracias al anuncio... Para tener muchos anuncios, era preciso que la cuarta página, convertida en cartel, pasara ante los ojos de un número muy grande de abonados, y, para tener muchos abonados, era preciso encontrar un aliciente que se dirigiera a todas las opiniones a la vez, y sustituyera el interés político por un interés de curiosidad general... Así es como partiendo del periódico de cuarenta francos, pasando por el anuncio, se llegó casi fatalmente a la novela folletín.» Alfred Nettement, *Historia de la literatura francesa bajo el gobierno de julio*, I, París, 1859, pp. 301-302.

[d 9 a, 1]

En las novelas de folletín, a veces se dejaba una parte de la obra sin publicar, para que los clientes del periódico tuvieran que adquirir la edición en libro.

[d 9 a, 2]

En el prefacio del editor a las *Poesías y cantos harmonianos* de Jourmet, se coloca muy acertadamente en una misma línea *La cabaña del tío Tom*, de Harriet Beecher Stowe, con *Los misterios de París* y *Los miserables*.

[d 9 a, 3]

«Se han podido leer de un tiempo a esta parte, en el *Journal des Débats*, artículos de M. Michel Chevalier o de M. Philaëte Chasles... de una tendencia social progresista... los artículos progresistas de los *Débats* se publican habitualmente en la quincena que precede a la renovación trimestral. Hemos visto al *Journal des Débats* rozar ligeramente el radicalismo, la víspera de las grandes renovaciones. Una razón de esta naturaleza le ha hecho al *Journal des Débats* emprender la publicación temeraria de *Los misterios de París*... esta vez el imprudente periódico ha ido más lejos de lo que creía ir. Por eso, muchos grandes banqueros le han retirado su confianza a los *Débats*... para fundar un nuevo periódico... El *Globe*, ese digno precursor del *Époque*... quedó encargado de hacer justicia a las teorías incendiarias de M. Eugène Sue y de la *Democracia pacífica*.» A. Toussenel, *Les juifs, rois de l'époque* [Los judíos, reyes de la época], II, París, ed. Gonet, (1886), pp. 23-24.

[d 9 a, 4]

La bohemia. «Con *Un príncipe de la bohemia* (1840), Balzac ha querido mostrar un... rasgo de esta bohemia naciente; las preocupaciones galantes... de Rusticol de la Pallérine no son sino el engrandecimiento balzaciano de los próximos triunfos de Marcel y de Rodolphe... Esa novela contiene una definición grandilocuente de la bohemia... la primera... La bohemia, que habría que denominar la doctrina del bulevar des Italiens, se compone de

jóvenes... todos hambres de genio en su género, poco conocidos aún, pero que se iban a conocer... Ahí se encuentran escritores, administradores, militares, periodistas, artistas... el emperador de Rusia compraba la bohemia con una veintena de millones... y la deportaba a Odessa, en un año Odessa sería París... En la misma época Georges Sand... y Alphonse Karr... ponían en escena medios de bohemia... Pero son bohémias imaginarias, la de Balzac es completamente fantástica. La bohemia de Th. Gautier, por el contrario, y la de Murger, han hecho que se hable bastante de ellas... para que se pueda tener actualmente idea de lo que fueron. En verdad, Th. Gautier y sus amigos... no se dieron cuenta en seguida, desde 1833, de que fuesen bohémios; se conformaron con llamarse "Jeune France"... la pobreza era relativa... Aquella bohemia... fue la "bohemia galante"; habría podido ser la "bohemia dorada"... Diez o quince años después, hacia 1843, habría una nueva bohemia, la verdadera; Th. Gautier, Gérard de Nerval, Arsène Houssaye estaban entonces cerca de la cuarentena; Murger y sus amigos no tenían veinticinco años. Esta vez se trató de un verdadero proletariado intelectual; Murger era hijo de un conserje sastre; el padre de Champfleury era secretario de ayuntamiento en Laon... el de Delvau, cutidor en el *faubourg Saint-Marcel*; la familia de Courbet era semicompechina... Champfleury y Chintreuil hicieron paquetes en casa de un librero; Bonvin fue obrero tipógrafo... Pierre Martin, *Le roman réaliste sous le second empire* [La novela realista bajo el Segundo Imperio], París, 1913, pp. 6-7. [d 10, 4]

A comienzos de los años cuarenta, y probablemente basado en la litografía, hubo un procedimiento de multicopia, las llamadas prensas Ragneau. [d 10, 4]

Pirmin Maillard (*La cité des intellectuels* [La ciudad de los intelectuales], París, (1905), pp. 93-94) contiene una gran cantidad de datos sobre los honorarios de los autores. [d 10, 4]

«Balzac... consideró su crítica del periodismo parisino como afín a los ataques de Moléris contra los financieros, los marqueses y los médicos». Ernst Robert Curtius, *Balzac*, Bonn, 1923, pp. 345-355. [d 10, 4]

Sobre Balzac: «Lo que nos permite decir que quizá él no ha sido muy verídico más allá de 1830 es la opinión, expresada tan a menudo, de que por adelantado ha pintado maravillosamente y profetizado la sociedad del Segundo Imperio». Edmond Jaloux, «Les romanciers et le temps» [Los novelistas y el tiempo] (*Le Temps*, 27 diciembre 1935). [d 10, 4]

De la «Carta en verso a M. Alphonse Karr» de Lamartine:
«Cualquier hombre con organcia puede vender su sudor;
Yo vendo mi rocío en fruto como tú vendes tu flor;
Felices cuando su néctar, debajo de mi pie que lo aplasta,
En mis numerosos trabajos fluye con arroyos de ámbar,
Produciendo a su señor, ebrio con su cosecha,
¡Mucho oro para pagar mucha libertad!
Nuestra suerte se reduce a contar nuestros salarios;
Tú de los días, yo de las noches, ambos mercenarios;
Pero el pan bien ganado cruje mejor bajo el diente:
¡Gloria a quien come libre una sal independiente!».

Observa al respecto Veuillot, después de citar lo anterior: «Hasta aquí se creía que la libertad que se puede comprar con dinero no es aquella que los hombres valerosos están habituados a perseguir... ¡Cómal... (no sabe usted que el medio de ser libre es despreciando el oro) Y para comprar esta libertad que uno se procura a precio de oro... usted producirá sus libros de la misma manera mercenaria que sus legumbres y su vino; le pedirá a su espíritu (doble o triple cosecha; comerciará con las verduras tempranas; la musa ya no será voluntaria, tendrá su jornada y su noche como un obrero... y por la mañana arrojará al público la página ennegrecida en el velar distraído, sin releer siquiera el farrago que la cubre, pero no sin haber contado las líneas que contiene». Louis Veuillot, *Pages choisies* [Páginas escogidas], Lyon, París, ed. Antoine Albalat, 1906, pp. 28, 31-32. (Karr vendía flores de su finca de Nizza.) [d 10 a, 11]

«Sainte-Beuve, al dejarse anastar contra el autor de *la comedia humana*, por una antipatía elemental, tiene razón al observar que "la moda de publicación en folletines, que obligaba, a cada nuevo capítulo, a sorprender con un gran golpe de efecto al lector, había impulsado los efectos y los tonos de la novela a un diapason extremo, desesperante"». Cf. Fernand Baldensperger, «Le raffermissement des techniques (dans la littérature occidentale de) 1840» [«El fortalecimiento de las técnicas en la literatura occidental de 1840»], (*Revue de littérature comparée* XV, 1 [enero-marzo 1935], p. 82). [d 10 a, 21]

Hacia 1840 aparecieron las novelas cortas (Mérimée) y la novela de ambiente regional (D'Aureville) como reacción a la novela de folletín. [d 10 a, 31]

Eugène de Mirecourt: *Les vrais Misérables* [Los verdaderos miserables], París, 1862, recuerda la *Historia de los girardinos* de Lamartine y supone que Hugo, con su novela, quiso preparar su carrera política como Lamartine con su libro de historia. [d 10 a, 41]

Hugo sobre Lamartine: «En lugar de dejar creer... que hay que seguir amorosamente a los muy sinceros, se debería saber buscar los fondos de toda sinceridad. ¡Pero la cultura y la democracia burguesas tienen demasiada necesidad de este valor! El demócrata es un hombre con el corazón en la mano; su corazón es una excusa, una prueba, una escapatória. Él es profesionalmente conmovedor, lo que le dispensa de ser verídico». N. Guterman y H. Leleuvre, *La conscience mystifiée* [La conciencia mistificada], [París], (1936), p. 151 («El chantaje y la sinceridad»). [d 11, 11]

Sobre Lamartine: «La fatuidad del poeta es inenarrable. Lamartine se consideraba un hombre de Estado del temple de Mirabeau - como otro Turgot, él se jactaba de haber empalidecido durante veinte años sobre la economía política; - como pensador eminente, creía sacar de sus cordales las ideas que cogía al vuelo y vestía a su manera. Émile Barroult, *Lamartine* [extracto del *National* del 27 de marzo de 1869], París, 1869, p. 10. [d 11, 21]

Alfred Delvau (1825-1867): «Era un niño del barrio Mauffetard... En 1848 se convirtió en secretario particular de Ledru-Rollin, entonces ministro del interior. Al haberle alejado bruscamente los acontecimientos de la política activa, se consagró a las letras, y comenzó con algunos artículos de periódico... Insertó en el *Journal amusant*, el *Figaro* y algunos otros periódicos artículos que principalmente habían tratado de las costumbres parisinas. Tuvo durante algún tiempo en el *Siècle*

la especialidad de la «edilidad parisina». En la segunda mitad de los años cincuenta, Delvau huyó a Bélgica para librarse de una pena de cárcel que le habían impuesto como redactor del *Rabelais*. Más tarde le molestaron con acusaciones de plagio. Los datos en Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* [Gran diccionario universal del siglo XIX], VI, París, 1870, p. 385 (Artículo: «Delvau»).

[d. 11, 8]

Benjamin Gastineau ya había sido deportado dos veces a Argelia bajo Napoleón III. «Bajo la Comuna de París, M. Gastineau fue nombrado inspector de las bibliotecas comunales. El siguiente consejo de guerra, encargado de juzgarlo, no ha podido señalar contra él ningún delito de derecho común. Sin embargo, lo ha condenado a la deportación en un recinto fortificado». Pierre Larousse, *Gran diccionario universal del siglo XIX*, VIII, París, 1872, p. 1062. Gastineau había comenzado su carrera como tipógrafo.

[d. 11, 8]

Pierre Dupont: «El poeta, como ha dicho en uno de sus pequeños poemas, Escucha alternativamente a los bosques y a la multitud.

En efecto, de las grandes sinfonías agrestes, de las voces que habla la naturaleza entera, o de los clamores, de las desesperaciones, de las aspiraciones, de las quejas de la multitud, es de lo que él hace que brote su doble inspiración. La conción, tal y como la comprendían nuestros padres... la conción báquica o incluso el simple romance, le son absolutamente ajenos». Pierre Larousse, (*Gran diccionario universal del siglo XIX*, VIII, París, 1870, p. 1.413 (Artículo: «Dupont»). De modo que el odio de Baudelaire a Béranger participa del amor a Dupont.

[d. 11, 8]

Gustave Simon describe las escenas que se desarrollaron delante de la librería Pagnerre con motivo de la venta de la segunda y la tercera parte de *Los miserables*. «El 15 de mayo de 1862, escribe, antes de las seis de la mañana, una compacta multitud atestaba la calle de Seine delante de un almacén todavía cerrado; crecía sin cesar y la espera la hacía ruidosa e incluso tumultuosa... la calzada estaba obstruida por un inextricable revoltijo de coches de mudanza, de coches de cachero, de cabriolés, de carricoches, e incluso de carretillas. Mucha gente que llevaba cuévanos a la espalda... No eran las seis y media, cuando la multitud cada vez más encrespada, daba empujones contra el escaparate, y los más favorecidos tocaban con golpes redoblados a la puerta. De repente, se abrió una ventana en el primer piso: apareció una dama, alzó a los impacientes exhortándolos a que tuvieran paciencia. El almacén que se quería asediar era inofensivo; en él sólo se vendían libros. Era la librería Pagnerre. Los que se abalanzaban contra la tienda eran empleados de librería, comisionistas, compradores, corredores. La dama que hablaba desde el primer piso era madame Pagnerre». Albert de Besancourt, *Les pamphlets contre Victor Hugo* [Los panfletos contra Victor Hugo], París, pp. 227-228 (según Gustave Simon, *Les origines des Misérables* [Los orígenes de Los miserables], en la *Revue de Paris*, y según cartas sobre el citado libro que él mismo publicó en la revista).

[d. 11 a, 8]

Perrot de Chezelles, *Examen du livre des Misérables de M. Victor Hugo* [Examen del libro de Los miserables de Victor Hugo], París, 1863, ofrece en su escrito esta contribución general a la caracterización de Victor Hugo: «Toma como héroes de sus dramas o de sus novelas a un lacayo como Ruy Blas, a una cortesana como Marion Delorme, a seres desfavorecidos por

la naturaleza como Triboulet y Quasimodo, a una prostituta como Fantine, a un galeote como Jean Valjean». Cit. Albert de Besancourt, *Los panfletos contra Victor Hugo*, París, p. 243.

[d. 11 a, 3]

Los hechos decisivos de *Los miserables* se apoyan en casos reales. El juicio de Jean Valjean se basa en el caso de un hombre que robó pan para los hijos de su hermana, y fue condenado a cinco años de galeras. Hugo se había documentado bien sobre estos temas.

[d. 12, 1]

Pokrowski ofrece una exposición detallada de la detención de Lamartine durante la revolución de febrero, en un trabajo que se basa parcialmente en el informe diplomático del embajador ruso de entonces en París, Kisselkow, informe que cita. «Lamartine... admitió -escribe Kisselkow- que Francia se encontraba de momento en un estado que siempre suele sobrevenir cuando un gobierno cae y el siguiente aún no se ha consolidado. Añadió, sin embargo, que la población mostraba tal sentido común y tal respeto ante la familia y la propiedad, que el orden se mantendría en París por la situación misma de las cosas y por el temple de las masas... En ocho o diez días se organizará una Guardia Nacional con 200.000 hombres -continuó Lamartine-, y además hay 15.000 hombres de la guardia móvil en excelente disposición, y 20.000 hombres de las tropas regulares que ya cercan París, y que marcharán sobre la ciudad. Tenemos que detenernos aquí un momento. La excusa para volver a llamar a las tropas, que habían sido alejadas de París después de febrero, era, como se sabe, la manifestación obrera del 16 de abril, pero la conversación entre Lamartine y Kisselkow tuvo lugar el 6 de abril. Con cuánta genialidad, por tanto, adivinó Marx (en *La lucha de clases en Francia*) que la manifestación fue provocada con el único fin de que la parte más "fiable" de las "fuerzas del orden"... pudiera volver a entrar en la ciudad. Pero sigamos. "Estas masas (a saber, la burguesa Guardia Nacional, la guardia móvil y las tropas regulares - M. P.) -dijo Lamartine- mantendrán a raya a los fanáticos de club, que se apoyan en unos miles de granujas y de criminales (!), ahogando en germen... todo exceso". M. N. Pokrowski, *Historische Aufsätze* [Escritos históricos], Viena-Berlín, (1926), pp. 108-109 (Lamartine, Cavaignac y Nicolás I.).

[d. 12, 2]

El 6 de abril se emite desde San Petersburgo una instrucción de Nesselrode para Kisselkow. «Nicolás y su canciller no ocultaron a su agente que necesitaban la alianza de Francia para ir contra Alemania, contra la nueva Alemania roja, que con sus colores revolucionarios empezaba a relegar a la sombra a una Francia que había alcanzado ya, en grado considerable, la razón». M. N. Pokrowski, *Escritos históricos*, Viena-Berlín, p. 112.

[d. 12, 3]

Michelet sobre Lamartine: «Va con su gran día, olvidadizo y rápido». Cit. Jacques Boulenger, «La magie de Michelet» [La magia de Michelet] (*Le Temps*, 15 mayo 1936).

[d. 12 a, 1]

«Un observador perspicaz dijo un día que la Italia fascista estaba dirigida como un gran periódico, y, por lo demás, por un gran periodista: una idea al día, concursos, sensaciones, una hábil e insistente orientación del lector hacia ciertos aspectos de la vida social desmesuradamente incrementados, una deformación sistemática del entendimiento del lector en lo que respecta a

Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales

algunos fines prácticos. Por decirlo de una vez por todas, los regímenes fascistas son regímenes publicitarios.» Jean de Lignières, «Le centenaire de la Presse» [«El centenario de la Presse»] (*Vendredi*, junio 1936). [d 12 a, 3]

«Balzac fue uno de los colaboradores de la prensa... y Girardin fue uno de los mejores revisores de la sociedad donde vivía el gran hombre.» Jean de Lignières, «El centenario de la Presse» (*Vendredi*, junio 1936). [d 12 a, 3]

«En general, las distintas tendencias del Realismo entre 1850 y 1860, tanto el de Champfleury como el de Flaubert, se conocen como "la escuela de Balzac".» Ernst Robert Curtius, *Balzac*, Bonn, 1923, p. 487. [d 12 a, 4]

«La moderna fabricación en masa destruye el sentido que posee el trabajo en cuanto arte y en cuanto obra: "tenemos productos, ya no tenemos obras".» Ernst Robert Curtius, *Balzac*, Bonn, 1923, p. 260 (cita de *Béatrix*, edición de Balzac de la "Collection Michel-Lévy", París, 1891-1899), 3). [d 12 a, 4]

«La organización de la *intelligentsia* es la meta de Balzac. Puesto a ello, de vez en cuando le pasa por la cabeza, como a los sansimonianos, la idea corporativa de la Edad Media. Pero luego piensa... en la incorporación del trabajo intelectual dentro del moderno sistema crediticio. También surge el pensamiento de una paga estatal a los productores intelectuales.» Ernst Robert Curtius, *Balzac*, Bonn, 1923, p. 256. [d 12 a, 4]

«Los trabajadores *intelligentsiales*» una formulación de Balzac. (Cfr. E. R. Curtius, *Balzac*, Bonn, 1923, p. 263.) [d 12 a, 4]

Chaptal (*De l'industrie française* [*De la industria francesa*], II, París, 1819, p. 198) calcula en 3.090 el número de libros editados anualmente. [d 12 a, 4]

Del libro, sumamente negativo, *M. de Balzac*, de Chaudes-Aigues: «Los calabozos, los lupanares y los baños serían asilos de virtud... comparados con las ciudades civilizadas de M. de Balzac... El banquero es un hombre enriquecido por el robo secreto y por la usura; el hombre de Estado... le debe su elevación... el número de sus perfidias; el industrial es un estalador prudente y hábil... el hombre de pluma... mercadea siempre con sus opiniones y con su conciencia... El mundo, tal y como nos lo representa Balzac, es... un lodazal.» J. Chaudes-Aigues, *Les écrivains modernes de la France* [Los escritores modernos de Francia], París, 1841, p. 227. [d 13 a, 1]

«Actualmente hay tantos hechos averiguados y auténticos que han salido de las ciencias ocultas que un día estas ciencias serán profesadas como se profesa la química o la astronomía. Es incluso singular que en el momento en que se crean en París cátedras de eslavismo, de manichismo, de literaturas tan poco profesables como las literaturas del norte, las cuales, en lugar de proporcionar lecciones, deberían recibir las... no se haya restituido bajo el nombre de Antropología la enseñanza de la filosofía oculta, una de las glorias de la antigua Universidad. En esto, Alemania... ha adelantado a Francia.» Honoré de Balzac, *Le cousin Pons* [El primo Pons] (*Œuvres complètes*

[Obras completas], XVIII. *La comédie humaine. Scènes de la vie parisienne* [La comedia humana. Escenas de la vida parisina], VI(1), París, 1914, p. 131. ■ Fisiologías ■ [d 13, 2]

Sobre Lamartine: «Es el hombre más femenino de este siglo, que ha contado con tantos así, muchos de los cuales parecen anunciarse a través del propio artículo que precede a su nombre, la Fayette, Lamennais, Locordaire, Lamartine... Tenemos las mejores razones para pensar que él había preparado para la bandera roja el discurso que pronunció para la bandera tricolor.» Abel Bonnard, *Le drame du présent. I. Les Modérés* [El drama del presente. I. Los moderados], París, (1936), pp. 232-233. [d 13, 3]

«La novela... no ya solamente una manera de contar, sino una investigación, un continuo descubrimiento... Balzac está en el límite de la literatura de imaginación y de la literatura de exactitud. Hay libros donde la investigación es rigurosa, como en *Eugénie Grandet* y *César Bretteau*; los hay donde lo irreal se mezcla con lo exacto, como en *La mujer de treinta años*, y otros, como *La obra maestra desconocida*, compuestas con elementos debidos a los juegos de la mente.» Pierre Hamp, «La littérature, image de la société» [«La literatura, imagen de la sociedad»] (*Encyclopédie française*, XVI. *Arts et littératures dans la société contemporaine* [Enciclopedia francesa, XVI. Artes y literaturas en la sociedad contemporánea], I, p. 64, 2). [d 13, 4]

«En 1862, época en la que Victor Hugo escribe *Los miserables*, el número de letrados ha disminuido efectivamente en Francia... A medida que el pueblo instruido se convierte en cliente de librería, los autores escogen a sus héroes entre la multitud y en Victor Hugo es en quien mejor se puede estudiar este fenómeno de socialización, el primer gran poeta que haya dado a las obras literarias títulos comunes: *Los miserables*, *Los trabajadores del mar*» Pierre Hamp, «La literatura, imagen de la sociedad» (*Encyclopédie française*, XVI. *Arts et littératures dans la société contemporaine*, I, p. 64, 2). [d 13 a, 1]

Comparar estas palabras sobre Scott con Victor Hugo. «Él consideraba la retórica, el arte de la oratoria, como el arma natural de los oprimidos... Y es penetrante al observar que, como escritor, Scott les concedía a los rebeldes imaginarios aquella libertad de palabra que él negaba, en su papel de político estúpido, a los verdaderos rebeldes.» G. K. Chesterton, *Dickens*, traducido por Laurent y Martin-Dupont, París, 1927, p. 175. [d 13 a, 2]

Con Victor Hugo vale lo mismo que con Dickens. «Dickens es un ejemplo admirable de lo que ocurre cuando un autor de genio tiene el mismo gusto literario que el público. Esta conformidad de gusto, en la especie, era de orden moral e intelectual. Dickens no era como nuestros demagogos y nuestros periodistas corrientes, no solamente escribía lo que le gustaba a la gente del pueblo, sino lo que a él le gustaba de lo que a ellos les gustaba... Murió en 1870; la nación por completo se lamentó como no se ha lamentado nunca por ningún gran personaje; puesto que los ministros y los príncipes, al lado de Dickens, eran tan sólo simples particulares. Había sido un gran soberano popular, semejante a un rey de una época primitiva al que su pueblo podía venir a ver, cuando debajo de un roble impartía justicia.» G. K. Chesterton, *Dickens*, traducido por Laurent y Martin-Dupont, París, 1927, pp. 72 y 168. [d 13 a, 3]

Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales

Le Nain Jaune lo fundó Aurélien Scholl; la *Vie Parisienne*, Marcelin, un amigo de Wouth. *L'Événement* lo fundó Villemessant en 1865, ayudado por Rochefort, Zola y otros opositores.

[d 13 a, 4]

«De vez en cuando, Mirès y los hermanos Pércire, siguiendo el ejemplo de Rothschild, daban cuer inesperadamente una lluvia de acciones sobre famosos poetas, periodistas y autores teatrales, un maná que no implicaba ninguna obligación inmediata por parte de los que lo recibían.» S. Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [*Jacques Offenbach y el París de su tiempo*], Amsterdam, 1937, p. 252.

[d 14, 1]

«Una sola de las nuevas ciencias, la analogía, debe proporcionar a los autores un beneficio de cinco a seis millones de francos por cada hoja de dieciséis páginas.» Charles Fourier, *Le nouveau monde industriel et sociétaire* [*El nuevo mundo industrial y societario*], París, 1829, p. 33.

[d 14, 4]

Número de parisinos abonados a la prensa: 1824 ca. 47.000, 1836 ca. 70.000, 1846 ca. 200.000. (Análisis del año 1824: 15.000 a los periódicos gubernamentales: *Journal de Paris*, *Étoile*, *Gazette*, *Moniteur*, *Drapeau blanc*, *Pilote*, 32.000 a los periódicos de la oposición: *Journal des Débats*, *Constitutionnel*, *Quotidien*, *Courier de Paris*, *Journal du Commerce*, *Aristarque*.)

[d 14, 4]

Con el auge de la publicidad en la prensa, los periódicos se opusieron a los anuncios en clave, que seguramente beneficiaban más a los periodistas que a la administración.

[d 14, 4]

En torno al *Globe* se reunían como redactores los que luego fueron los orleanistas más destacados; a esta redacción pertenecieron Cousin, Villemain y Guizot. En 1829 entró allí Blanqui como taquígrafo, ante todo como taquígrafo parlamentario.

[d 14, 4]

El sesgo periodístico de las novelas de Dumas: ya el primer capítulo de *Los mohicanos de París* muestra cuántas tasas hay que pagar para que en el curso de una detención se haga uno acreedor a una habitación individual, dónde vive el verdugo de París, y cuáles son los más famosos antros de delincuentes de la ciudad.

[d 14, 4]

Un joven de San Petersburgo dijo de *Los misterios de París* que era «El primer libro después de la Biblia». J. Eckardt, *Die baltischen Provinzen Rußlands* [*Las provincias bálticas de Rusia*], Leipzig, 1869, p. 406.

[d 14, 7]

Valéry en la introducción a *Fleurs du mal* [*Las flores del mal*], París, 1928, p. XV, sobre Hugo: «Durante más de sesenta años este hombre extraordinario se emplea en su labor todos los días desde las cinco de la mañana hasta el mediodía. Él no cesa de provocar las combinaciones del lenguaje, de quererlas, de esperarlas, y de escuchar cómo le responden. Escribe cien o doscientos mil versos, y adquiere mediante este ejercicio ininterrumpido una manera de pensar singular, que críticos superficiales han juzgado como han podido».

[d 14, 8]

En casi todos los románticos, el arquetipo del héroe es el bohemio; en Hugo es el mendigo. No hay que olvidar a este respecto que con la literatura Hugo llegó a ser rico.

[d 14 a, 1]

Victor Hugo en el *Post-scriptum de ma vie. L'esprit. Tas de pierre* [*Post-scriptum de mi vida. El espíritu. Montón de piedra*], p. 1 (cit. Maria Iey-Deutsch, *Le genre chez Victor Hugo* [*El mendigo en Victor Hugo*] [Biblioteca de la fundación Victor Hugo], París, 1936, p. 435): «¿Quiere usted dar cuenta de la potencia civilizadora del arte...? Busque en los baños a un hombre que sepa quién es Mozart, Virgilio y Rafael, que cite a Horacio de memoria, que se conmueva con el *Orfeo* y con el *Freschütz*... busque a ese hombre... no lo encantará».

[d 14 a, 2]

Régis Messac habla de un «periodo épico» vivido por el folletín en tiempos de Luis Felipe, antes de convertirse en un artículo de masas con el Segundo Imperio. Las novelas de Gabriel Ferry pertenecen al comienzo de la segunda época; lo mismo vale para las de Paul Féval.

[d 14 a, 3]

Desde cierto punto de vista, se puede hablar de la contribución de las fisiologías a la novela detectivesca. Basta acordarse de que al procedimiento combinatorio del detective se le contraponen uno empírico. Fue forjado por Vidocq, y su relación con las fisiologías se evidencia precisamente en el Jackal de *Los mohicanos de París* (cit. en Messac, *Le «Detective Novel» et l'influence de la pensée scientifique* [*El «Detective Novel» y la influencia del pensamiento científico*], París, 1929), p. 434, de quien se dice: «Ante la simple visión de una contraventana despanzurra, de un cristal roto, de una cuchillada, decía: "¡oh, oh, conozco eso! Es la manera de trabajar de un fulano"».

[d 14 a, 4]

Véron paga 100.000 francos por *El judío errante* antes de que se haya escrito una sola línea de él.

[d 14 a, 5]

«Todas las veces que un folletín resonante descuelga el timbal, Balzac redobla el celo con su Vautrin. En 1837-1838 las *Memorias del diablo* parecen fijar la fórmula folletinesca, e inmediatamente comienza la serie de los *Esplendores y miserias de las cortesanas*. En 1842-1843 aparecen *Los misterios de París* y Balzac responde con *A costa de qué regresa el amor a los viejos*. En 1844 *Monte Cristo*, en 1846 *La alquería de los Genêts*, y el mismo año, *Adónde llevan los malos caminos*; el año siguiente, la *Última encarnación de Vautrin*. Si ese diálogo no prosigue, es porque Balzac... moría en seguida.» Régis Messac, *El «Detective Novel» y la influencia del pensamiento científico*, París, 1929, pp. 403-404.

[d 14 a, 6]

Bajo la Segunda República, enmienda a la ley del 16-19 de julio de 1850 destinada «a herir a una industria que deshonra la prensa y que es perjudicial para el comercio de la librería». Así se expresa el ponente, De Riancey. La ley carga a todo folletín un céntimo por ejemplar. La medida quedó derogada con las nuevas y extensas leyes de prensa de febrero de 1852, mediante las que el folletín adquirió una gran importancia.

[d 15, 1]

Nettement llama la atención sobre la particular importancia que tenía para los periódicos el período en el que se renovaban las suscripciones. Se procuraba empezar por esa época una nueva novela, incluso si la antigua no había concluido. En esa misma fase de desarrollo, la reacción de los lectores a las novelas comenzó a adquirir un gran peso. Esto se sabía claramente, y se alentaban sus especulaciones desde el mismo título de la novela.

[d 15, 3]

Hay que ver en las novelas por entregas las precursoras del folletín. En 1836 una revista, por primera vez, tomó de Karr tales entregas, que más tarde pudieran ser reunidas en un volumen como suplemento para sus lectores.

[d 15, 3]

Actitud política del Romanticismo según la exposición de Baudelaire en *Pétrus Borel*: «Si la Restauración se hubiera desarrollado regularmente en la gloria, el Romanticismo no se habría separado de la realidad». «Más tarde... un republicanismo misantrópico se alió con la nueva escuela, y Pétrus Borel fue la expresión más... paradójica del espíritu de los Bousingots... Este espíritu... al revés que la pasión democrática y burguesa que más tarde nos ha oprimido cruelmente, estaba a la vez agitado por un odio aristocrático... contra los reyes y contra la burguesía, y por una simpatía general... por todo lo que era... pesimista y byroniano.» Charles Baudelaire, *L'art romantique* [El arte romántico] (tomo III), París (ed. Hachette), pp. 354 y 353-354.

[d 15, 4]

«Hemos... visto en París la evolución romántica favorecida por la monarquía, durante la cual los liberales y los republicanos seguían obstinadamente apegados a las rutinas de la literatura llamada clásica.» Charles Baudelaire, *El arte romántico* (tomo III), París (ed. Hachette), p. 220 [«Richard Wagner y Tannhäuser»].

[d 15, 5]

Tres bohemios: «la de Théophile Gautier, Arsène Houssaye, Gérard de Nerval, Nestor Roqueplan, Camille Rogier, Lassailly, Édouard Ourliac, bohemia voluntaria... donde se jugaba a la pobreza... retrato bastardo del viejo romanticismo... la de 1848, de Müllner, Champfleury, Barbier, Nadar, Jean Wallon, Schanne, realmente necesitada ésta, pero rápidamente desahogada, gracias a una inteligente camaradería... finalmente la de 1852, la nuestra, no del todo voluntaria... cruelmente afectada por la miseria.» Jules Levallois, *Milieu de siècle. Mémoires et critique* [Mitad de siglo. Memorias de un crítico], París, (1895), pp. 90-91.

[d 15, 6]

Balzac ve a los hombres agrandados por la niebla del futuro bajo la que se mueven. El París que describe es por contra el de su tiempo; medido por el tamaño de sus habitantes, es un París provinciano.

[d 15, 6]

«Aquí iré hasta el final de mi pensamiento al decir que no encuentro punto de vista interior en Balzac, sino más bien una curiosidad devoradora y completamente exterior, que va de la forma al movimiento, sin pasar por el pensamiento.» Alain, *Avec Balzac* [Con Balzac], París, (1937), p. 120.

[d 15, 6]

Laforgue sobre *El final de Satán*: «Me acuerdo de unas palabras de Mallarmé: Hugo poseía doce todas las mañanas al órgano, al salir de la cama, como el gran Bach que amonesta por

titulos sobre partituras sin preocuparse de otras consecuencias». Antes, en la misma página: «El órgano continúa tanto tiempo cuanto la partitura de la materia viviente esté abierta ante sus ojos y tenga viento para sus tubos». Jules Laforgue, *Mélanges posthumes* [Misceláneas póstumas], París, 1903, pp. 130-131.

[d 15, 4]

«A menudo nos preguntamos si Victor Hugo trabajaba con facilidad. Es evidente que no está dotado, o afligido por ella, de aquella extraña facilidad de improvisación, gracias a la cual Lamartine nunca tachó una palabra. La pluma de hierro de éste corría rápida, apenas rozando el papel satinado que ella cubría con trazos ligeros... Victor Hugo hace que el papel rechine debajo de su pluma, que chirría. Reflexiona en cada palabra; sopesa cada expresión; se apoya sobre los puntos, como uno se sienta sobre las lindes, para mirar la frase acabada y el sitio neto en que va a comenzar la frase siguiente.» [Cit. Raymond Escholer, *Victor Hugo raconté par ceux qui l'ont vu* [Victor Hugo contado por quienes lo han visto], París, 1931, p. 353.]

[d 15, 5]

«Le llegan cartas que llevan esta única dirección: Victor Hugo, Océano.» Raymond Escholer, *Victor Hugo contado por quienes lo han visto*, París, 1931, p. 273 («Oleña»).

[d 15, 6]

Una muestra temprana y muy característica del estilo folletinesco se encuentra en la carta parisina del 12 de enero de 1839, de la pluma del vizconde De Launais (Mme. de Girardin): «Nos ocupamos también mucho de la invención de Daguerre, y no hay nada más placentero que la explicación de este prodigio dada seriamente por nuestros eruditos de Salón. M. Daguerre puede estar bien tranquilo, no le quitaremos su secreto... Verdaderamente este descubrimiento es admirable, pero no lo comprendemos del todo: no se nos ha explicado demasiado». Mme. de Girardin, *CŒuvres complètes* [Obras completas], IV, 289-290, cit. Gisèle Freund, *La photographie en France au XIX siècle* [La fotografía en Francia en el siglo XIX], París, 1936, p. 36.

[d 16, 1]

Baudelaire menciona «un inmortal folletín» de Nestor Roqueplan, «¿Adónde van los perros?» en *Le spleen de Paris* [El spleen de París], París, (ed. R. Simon), p. 83 («Los buenos perros»).

[d 16, 2]

Sobre Lamartine, Hugo y Michelet: «Les falta a esos hombres de tan rico talento, así como a sus predecesores del siglo XVII, aquella parte secreta del estudio, donde uno se olvida de sus contemporáneos al buscar verdades que después se les podrán proponer». Abel Bonnard, *Los moderados* [El drama del presente, I], París, (1936), p. 325.

[d 16, 3]

Dickens - «La tradición revolucionaria en su actualidad y en su integridad había en una amplia medida inspirado los primeros ataques a los que le empujó su radicalismo. Subiendo al asalto de la prisión de Fleet, se acordó de la toma de la Bastilla. Sus acusaciones revelaban por encima de toda cierta impaciencia que era la esencia misma del republicano de otro tiempo y que el revolucionario, en nuestra moderna Europa, ignora absolutamente. El radical de antaño no se consideraba precisamente en estado de rebeldía; él encontraba más bien que un número de instituciones absurdas estaban en conflicto con la razón y consigo mismo.» G. K. Chesterton, *Dickens*, traducido por Laurent y Martin-Dupont, París, 1927, pp. 164-165.

[d 16, 4]

Gustave Geffroy (*L'enfermé* [El encerrado], I, (ed. París, 1926), pp. 155-156) señala que Balzac no ha descrito los tumultos del pueblo de París de sus días, la vida de club, los profetas callejeros, etc., a excepción quizá de Z. Marcas, ese esclavo del régimen de Luis Felipe.

[d 16, 1]

En la revolución de julio, Carlos X hizo que sus tropas repartieran entre los insurgentes exhortaciones escritas a mano. (Cfr. Geffroy, *El encerrado*, (loc. cit.), I, p. 50.)

[d 16, 1]

«Es importante concebir la posibilidad de desviar la estética... hacia la acción sobre el hombre a favor de representaciones suscitadas por la mitología misma de la sociedad... Más importante aún es constatar que de hecho, desde que todo el mundo lee [es decir, desde la institución de la instrucción primaria obligatoria, cuya difusión efectiva es precisamente contemporánea de la formación del mito de París] ocurren fenómenos de esta clase.» Roger Caillois, «Paris, mythe moderne» [«París, mito moderno»] (*Nouvelle Revue Française* XXV, 284 [1 mayo 1937], p. 699).

[d 16 a, 1]

Gautier en su *Victor Hugo* sobre el chaleco rojo en el estreno de *Hernani*: «Para evitar el infame rojo del 93, hemos admitido una ligera proporción de púrpura en nuestro tono; ya que deseábamos que no se nos atribuyera ninguna intención política». (Cit. Raymond Escholier, *Victor Hugo contado por quienes lo han visto*, París, 1931, p. 162.)

[d 16 a, 1]

1852(?) «La reputación del autor de *Hernani* había pasado, a través de los canales singulares de la bohemia y el utopismo, del barrio latino a los faubourgs de París. Después, bruscamente, el gran metalórico había tenido la revelación del dogma del pueblo soberano... Revelación que, al mismo tiempo, inflamaba las plumas de Michelet y de Guinet y de muchos escritores de menor envergadura como Considérant». Léon Daudet, *La trágica existencia de Victor Hugo* [La trágica existencia de Victor Hugo], París, (1937), p. 98. En esta época Hugo arengó una vez a las tropas.

[d 16 a, 1]

Hugo(?) «Entonces, en una de esas corrientes de desolación, es cuando la vista de un navío varado sobre una roca sin nombre, con la quilla al aire, le dio a Hugo la idea de un nuevo Robinson, que se llamaría *Los trabajadores del mar*: el trabajo y la mar, los dos polos de su ensayo. Mientras que en *Contemplaciones* había acumulado la atroz pena por la pérdida de su primera hija en el mar, iba, en la prosa de *Los trabajadores*, a hacer la horrible trsteza de su hijo perdido hacia el mar. Este elemento marino, decididamente, estaba vinculado, por negras cadenas, a su destino». Léon Daudet, *La trágica existencia de Victor Hugo*, París, pp. 202-203.

[d 16 a, 1]

Juliette Drouot(?) «Es presumible... que aparte de la cuestión de las antiguas amantes y de los deudas, la propensión a los amores ancianos, que acompañó al poeta... desde la treintena hasta el fin de su vida, le hizo desear la reducción de su bella intérprete a una condición inferior, a una depauperación... y la famosa expiación podía de hecho no haber sido sino una metamorfosis del deseo». Léon Daudet, *La trágica existencia de Victor Hugo*, París, pp. 61-62.

[d 17, 1]

Léon Daudet afirma que el fracaso sufrido por *El rey se divide* en 1832 alejó a Hugo de la monarquía.

[d 17, 2]

Las recomendaciones entusiastas (que hace) Hugo de Luis Napoleón aparecieron en el *Evenement*.

[d 17, 3]

De las actas de las sesiones espiritistas en Jersey (cit. Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve* [El alma romántica y el sueño], II, Marsella, 1937), a las que Béguin adjunta esta buena observación (p. 397): «Todo lo que recibe -y puede parecer estupidez si sólo lo juzga la razón- Hugo lo transporta a su mitología, un poco como el salvaje iniciado en las bellezas de la instrucción pública, gratuita y obligatoria. Pero su venganza (y su fatalidad también) será convertirse él mismo en el mito de una época desprovista de todo sentido mítico». De modo que Hugo lleva el espiritismo a su mundo: «Todo gran espíritu realiza en su vida dos obras: su obra de vivo y su obra de fantasma... Mientras el vivo realiza la primera obra, el fantasma pensativo, por la noche, durante el silencio universal, se despierta a la vida. ¡Oh terror! ¿Qué dice el ser humano, ¿no es eso todo? -No, responde el espectro, levántate, ponte en pie, hace mucho viento, los perros y los zorros aullan, las tinieblas están en todas partes, la naturaleza se estremece y tiembla bajo la soga del azote de Dios... El espectro escritor ve las ideas fantasmas. Las palabras se espantan, las frases titilan... el cristal palidece, la lámpara tiene miedo... ¡Ponte en guardia!, oh hombre de un siglo, oh proscrito de una idea terrestre; porque esto es la locura, porque esto es la tumba, porque esto es el infinito, porque esto es una idea fantasma» (p. 390). El gran espíritu, en el mismo contexto: «A veces encuentra la certeza como si fuera un obstáculo y a veces la claridad como si fuera un temor» (p. 391). - Del *Post-Scriptum de mi vida*: «Existe una hilaridad de las tinieblas. Flota una risa nocturna. Hay espectros alegres» (p. 396).

[d 17, 4]

Hugo se regodea, como es sabido, en largas enumeraciones de grandes genios -y no sólo en el *William Shakespeare*- Hay que pensar en la obsesión del poeta por imaginar su nombre proyectado a escala gigantesca; es sabido que leyó como una H las torres de Notre-Dame. Sus experiencias espiritistas constituyen otro aspecto del mismo tema. Los grandes genios, cuyos nombres repite incansablemente en distinto orden, son sus «ovatores», encarnaciones del propio yo que están presentes ante él.

[d 17 a, 1]

Mientras escribía *Nuestra Señora de París*, subía Hugo todas las tardes a una torre, y lo mismo hizo en Guernsey (¿Jersey?) con el peñón de los proscritos, desde donde contemplaba todas las tardes el mar.

[d 17 a, 2]

Este pasaje decisivo en «Lo que dice la boca de sombra», que hace estallar el estado de conciencia del siglo:

«¡Llorad sobre la araña inmunda, sobre el gusano,
Sobre la babosa de empapado dorso como el invierno,
Sobre el vil pulgón que vemos colgar de las hojas,
Sobre el repelente cangrejo, sobre la horrible escolopendra,
Sobre el aterrador sapo, pobre monstruo de dos ojos,
Que siempre mira al cielo misterioso!».

Comparar el último verso con el de «Los ciegos» de Baudelaire. [d 17 a, 8]

Sainte-Beuve sobre el papel de Lamartine en 1848: «Lo que él no preveía es que sería Océano quien más tarde dirigiese y regulase con movimientos de su arco de oro esta invasión de los barcos». C. A. Sainte-Beuve, *Les Consolations, Pensées d'août* [Las Consolaciones, Pensamientos de agosto], (Poésies [Poesías], Segunda Parte), París, 1863, p. 118. [d 17 a, 8]

«Uno se acuerda de que China y las mesas empezaron a bailar—mientras el resto del mundo parecía parado—para dar valor a los demás.» Karl Marx, *Das Kapital* [El capital], (I), Berlin, Korsch ed., (1932, p. 83). [d 17 a, 8]

En una nota de *El capital* (Korsch ed., p. 541) habla Marx de «Balzac, que tan profundamente investigó todos los matices de la avaricia». [d 17 a, 8]

Para la generación de Delvau, «La Bobème» fue en sus primeros tiempos el órgano de la *Intelligentsia* proletarizada. [d 18, 1]

Bourget sobre Balzac: «Tal o cual de sus personajes era más verdadero en 1860 que en 1835». A. Carlsen y J. Christophe, *Répertoire de la comédie humaine* [Repertorio de la comedia humana], París, 1887, p. V [Introducción de Paul Bourget]. [d 18, 1]

Apoyándose en Hofmannsthal (*Versuch über Victor Hugo* [Ensayo sobre Victor Hugo], (München, 1925), pp. 23-25), hay que explicar el origen del periódico a partir del espíritu de la retórica, y destacar cómo se ha unido el espíritu del discurso representativo oficial con la huera palabrería y el cotilleo urbano. [d 18, 1]

Sobre el folletín: «Ávidos de ganancias, los redactores de los grandes periódicos no han querido exigir a sus folletinistas una crítica fundada sobre una creencia o sobre la verdad. Éstos habido demasiado o menudo los chicos-para-todos». Este es el juicio de la prensa fourestiana. H. J. Hunt, *Le Socialisme et le romantisme en France. Étude de la presse socialiste de 1830 à 1848* [El socialismo y el romanticismo en Francia. Estudio de la prensa socialista de 1830 a 1848], Oxford, 1935, (p. 142). [d 18, 1]

Programa político-poético de Lamartine, modelo del actual programa fascista: «Los ignorancias, las timideces de los gobiernos... disgustan sucesivamente en todos los partidos a los hombres poseedores de altas miras y corazón generoso: estos hombres, desencantados cuantas veces más de los símbolos mentirosos que no les representan, van a agruparse en torno a una única idea... Sólo para aportar una convicción, una palabra de más a este grupo político, es por lo que renuncio momentáneamente a la soledad». Lamartine, «Des destinées de la poésie» [«Destinos de la poesía»], [segundo prólogo a las *Meditaciones*, *Les grands écrivains de la France. Lamartine* [Los grandes escritores de Francia. Lamartine], II, París, 1915, pp. 422-423. [d 18, 1]

Sobre la novela folletinesca en la época de Sue: «La necesidad a que responden estas fantasías es la de descubrir un vínculo en acontecimientos cuya apariencia es incoherente. De un

modo oscuro, la imaginación se persuade de que todas aquellas desigualdades de la realidad social, aquellas caídas y aquellos ascensos constituyen una única y misma acción, es decir, que ellos proceden de una causa y que tienen un vínculo entre ellos. El desarrollo de la novela folletín y la creación de la ciencia social son paralelas». Cassou, *Quarante-huit* [Cuarenta y ocho], París, 1939, p. 15. [d 18, 6]

Cassou sobre el lirismo democrático de Lamartine: «Descubrimos en esto un pensamiento secreto: nuestra propiedad, con todo su cortejo de delicias espirituales, nos acompaña hasta el umbral de la inmortalidad. Apenas confesado en *Milly o la tierra nata*, este tema estalla en *Vigne y la Casa*, expresando el voto supremo de Lamartine, el de sobrevivir en una inmortalidad física donde todo conservara su realidad perfecta y jobonosa. Escatología que, sin duda, tiene un poco del puro espiritualismo de la Muerte de Sócrates, según Platón... Pero quién confiesa la naturaleza profunda de ese gran propietario». Cassou, *Cuarenta y ocho*, París, 1939, p. 173. [d 18 a, 11]

Las quimeras de Notre-Dame deben de ser más o menos de la misma época que la novela de Victor Hugo. «Aquí Viollet-le-Duc... tan fuertemente criticado, llevó a cabo una obra notable. Estos diablos y monstruos son, efectivamente, hermanos de las figuras grotescas que produjo la fantasía obsesional de la Edad Media, que veía demonios por doquier, y los veía realmente.» Fritz Stahl, *París*, (Berlín, 1929), p. 72. Encontramos en Hugo un fenómeno en verdad análogo. Se trata aquí quizá de una cuestión que coincide con (esta otra): ¿por qué el siglo diecinueve es el siglo del espiritismo? [d 18 a, 2]

Laverdant (al menos a él le atribuye Hunt la sigla Lm: *El socialismo y el romanticismo en Francia*, Oxford, 1935) señala una importante relación entre la información y el folletín: «Los tristes debates... entre Alemania y Francia, la guerra de África, todos esos hechos no merecen tanta atención como las historias de antaño o las desgracias hábilmente contadas? Por lo tanto, si el público... lee por capítulos esas grandes novelas nacionales, por qué le queréis imponer, en una sola pieza, vuestra historieta o vuestra doctrina... División del trabajo y sesiones breves, tales son las exigencias del lector». Lm, *Revue critique du feuilleton* La Phalange [Revista crítica del folletín La Falange], 18 de julio de 1841 (*La Falange*, Tercera serie, tomo III, París, 1841, p. 540). [d 18 a, 3]

«Victor Hugo... según dice Théophile Gautier, mezclaba en el mismo plato chuleta, habichuelas en aceite, tortilla de jamón y queso de Brie, y bebía el café con leche regado con un hilo de vinagre y una pizca de mostaza.» R. B[unet], «La cuisine régionale» [«La cocina regional»] (*Le Temps*, 4 abril 1940). [d 19]

g

[LA BOLSA, HISTORIA ECONÓMICA]

«Napoleón supuso la última batalla del terrorismo revolucionario contra la sociedad burguesa proclamada en la Revolución, y contra su política. Napoleón había comprendido, en efecto, cuál era la esencia del Estado moderno; había comprendido que descansaba en el desarrollo sin trabas de la sociedad burguesa, en el libre movimiento de los intereses privados, etc. Sin embargo, al mismo tiempo, Napoleón consideró que el Estado era un fin en sí mismo, siendo la vida burguesa únicamente la guardiana del tesoro... Llevó a su culmen el terrorismo al poner en el lugar de la revolución permanente, la guerra permanente... Cuando sojuzgó despóticamente el liberalismo de la sociedad burguesa —el idealismo político de su praxis cotidiana—, tampoco perdonó sus intereses materiales básicos, el comercio y la industria, en tanto entrasen en conflicto con sus intereses políticos. Su desprecio por los personajes de la industria era el complemento a su desprecio por los ideólogos... Del mismo modo que, con Napoleón, la burguesía liberal se encontró ante el terrorismo revolucionario, así se volvió a encontrar, con la restauración de los Borbones, ante la contrarrevolución. En los años treinta realizó por fin sus deseos de 1789, aunque con la diferencia de que su misión política estaba acabada. En el Estado constitucional representativo no pretendía ya alcanzar el ideal del Estado, la salvación del mundo y las metas universales de la humanidad, sino que lo consideraba la expresión oficial de su poder exclusivo, y el reconocimiento político de su interés particular.» Karl Marx y Friedrich Engels, *Die bürgerliche Familie* [La Sagrada Familia], cit. en *Die Neue Zeit* III (1885), Stuttgart, pp. 388-389. [g 1, 1]

Un esquema en *De la revolución y de la filosofía*, de Edgar Quinet, «El desarrollo de la filosofía alemana... es una especie de teoría de la Revolución política francesa. Kant es la Constituyente, Fichte la Convención, Schelling el Imperio (atendiendo a la fuerza física), y Hegel se le presenta como la Restauración y la Santa Alianza». Schmidt-Weissenfels, *Portraits aus Frankreich* [Retratos de Francia], Berlín, 1881, p. 120 («Edgar Quinet y el odio nacional francés»). [g 1, 2]

Ministerio Guizot. «Corromper a los colegios electorales era cosa fácil. Esos colegios se componían en general de pocos electores; muchos apenas contaban con 200, entre los cuales

había numerosos funcionarios. Los funcionarios obedecían las órdenes recibidas; en cuanto el elector corriente, se le compraba dando a sus protegidos despachos de tabaco, bollos en los colegios, o bien dándole a él mismo alguna importante función administrativa. En la Cámara, como en los colegios electorales, los funcionarios eran también muy numerosos: más de un tercio de los diputados - 184, en 1846, sobre 459 - eran gobernadores civiles, magistrados locales. El ministro los mantenía gracias a la esperanza de ascenso... Para completar la mayoría bastaba con treinta o cuarenta diputados: Guizot los ganaba con la concesión de grandes empresas - se estaba al comienzo de la construcción de los ferrocarriles -, o mediante intereses en los mercados de suministro al Estado. Se erigió así la corrupción en sistema de gobierno, y numerosos escándalos, al final del reinado, probaron estruendosamente que los subalternos publicaban el sistema tan bien como el primer ministro. A. Malet, P. Grillet, *un siècle* [Siglo XIX], París, 1919, pp. 95, 97. Lamartine advirtió por entonces contra la amenaza de una «aristocracia electoral».

[g 1 a, 1]

«El 28 de julio de 1831 un parisino expuso su retrato al mismo tiempo que Luis Felipe; acompañándolos de la siguiente leyenda: "No hay distancia entre Philippe y yo; él es rey-ciudadano, yo soy ciudadano-rey." Gisela Freund, *La photographie au point de vue sociologique* [La fotografía desde el punto de vista sociológico] [Manuscrito, p. 31], en Jean Jaurès, *Histoire socialiste du règne de Louis-Philippe* [Historia socialista del reinado de Luis Felipe], p. 49.

[g 1 a, 1]

«París está tan triste como es posible estarlo, escribía en plena exposición el autor de *Columba*. Todo el mundo tiene miedo sin saber por qué. Es una sensación como la que hace experimentar la música de Mozart cuando va a aparecer el Comendador... El menor acontecimiento es considerado como una catástrofe.» Adolphe Démy, *Essai historique sur les expositions universelles de Paris* [Ensayo histórico sobre las exposiciones universales de París], París, 1907, pp. 173-174.

[g 1 a, 1]

Un rayo de luz sobre la relación de Napoleón con la burguesía en 1814. «El Emperador había mostrado la mayor repugnancia a dar armas a la población parisina. Por temor a su espíritu revolucionario, había rechazado los servicios de 50.000 obreros, la mayoría antiguos soldados; sólo había querido organizar compañías... compuestas por ciudadanos de la alta burguesía, es decir, por los que no estaban lejos de mirar a los aliados como liberadores. El nombre de Napoleón era maldito. He aquí una carta escrita al coronel Greiner, segundo comandante de la Escuela... el 11 de abril de 1814. "Cobarde esclavo de un maestro tan cobarde devuélveme a mi hijo. Más feroz todavía que el tirano, has sobrepasado sus crueldades entregando al fuego del enemigo a los hijos confiados a tu custodia con un juramento, que garantiza su educación. ¿Dónde están? Vas a responder con tu cabeza. Todas las madres van contigo y yo sola sería suficiente para avanzar la vida si mi hijo no regresa en seguida."» G. Pines, *Histoire de l'École polytechnique* [Historia de la Escuela Politécnica], París, 1887, pp. 73-74 y 80-81. La carta es del padre de Enfantin.

[g 2, 1]

«El protestantismo... abolió los santos en el cielo para que se pudieran eliminar en la tierra sus días festivos. La revolución de 1789 supo aún mejor cuál era su cometido. La religión reformada había mantenido el domingo; los burgueses revolucionarios consideraron que era demasiado un día de descanso cada siete días, y por ello impusieron, en lugar de la semana de siete días, la década de diez jornadas, para que sólo hubiera un día de descanso

cada diez; y para enterrar definitivamente el recuerdo de las festividades de la Iglesia... sustituyeron en el calendario republicano los nombres de santos por los de metales, plantas y animales.» Paul Lafargue, «Die christliche Liebestätigkeit» [La filantropía cristiana] [Die Neue Zeit XXIII, 1, Stuttgart, pp. 145-146].

[g 2, 2]

«El problema de los pobres adquirió ya en los primeros días de la Revolución... suma gravedad y urgencia. Bailly, a quien se eligió como alcalde de París precisamente para aliviar la necesidad... de los trabajadores, los juntó en grandes grupos y los hacinó -eran 18.000 hombres- como animales salvajes en la colina de Montmartre; los asaltantes de la Bastilla vigilaban desde allí a los trabajadores junto a los cañones, con la mecha encendida en la mano... Si la guerra no hubiera conducido a los obreros urbanos y a los campesinos, que estaban sin trabajo y sin medios, al ejército, arrojándolos así las fronteras... se hubiera producido un levantamiento popular en toda Francia.» Paul Lafargue, «La filantropía cristiana» [Die Neue Zeit XXIII, 1, Stuttgart, p. 147(l)].

[g 2, 3]

«Nuestro siglo, donde el soberano está en todas partes, excepto en el trono.» Balzac, Prefacio de *Un grand homme de province à Paris* [Un gran hombre de provincias en París], cit. Georges Batault, *Le pontife de la démagogie*; Victor Hugo [El pontífice de la demagogia, Victor Hugo], (París, 1934), pp. 230-231.

[g 2 a, 1]

Sobre el estilo literario de Napoleón III: «Lugares comunes desarrollados con continua solemnidad... un perpetuo choque de antítesis, después, de un solo golpe, una fórmula feliz que cautiva por su aire de grandeza o que seduce por su generosidad... ideas tan confusas que ya no se las distingue en las profundidades en que ellas parecen hundidas y que, en el momento en que uno desespera de despejarlas, estallan con un sonido estrépitoso.» Pierre de la Gorce, [Napoleón III et sa politique] [Napoleón III y su política], París, 4, 5, cit. por Batault, *El pontífice de la demagogia*, pp. 33-34.

[g 2 a, 2]

Paso del gobierno militar de Napoleón al régimen pacífico de la Restauración. Un grabado muestra a «El soldado trabajador», «Los soldados segadores», «Generosidad de un soldado francés», «La tumba de los bravos». S(olo) d(e) las E(stampas).

[g 2 a, 3]

«Cuando hacia 1829 M. de Saint-Cricq, director de aduanas, proclamó la obstrucción comercial... fuimos incrédulos. Era tan real que produjo la revolución de julio. En vísperas de febrero de 1848, en el rudo invierno que precedió, volvieron la obstrucción y el paro. Después de veinte años, halo aquí de regreso en 1869. Nadie quiere ya emprender nada. El actual gobierno, con sus compañías de Crédito mobiliario y demás, el vuelo que ellas dieron a la Bolsa, desvió diez años los capitales de la industria y de la agricultura, que da un interés tan bajo. Su tratado de libre intercambio, al abrir en 1860 a Francia a la industria inglesa... ha producido al principio una enorme ruina. Normandía no puede ser sustituida. Menos aún las forjas del norte.» J. Michelet, *Nos fils* [Nuestros hijos], París, 1870, pp. 300-301.

[g 2 a, 4]

Un grabado de 1818: «El Extranjeromaniaco censurado, o en ser francés no hoy alienta». A la derecha, una columna con inscripciones de las hazañas de la guerra, de la poesía y del arte. Abajo, un hombre joven con una placa conmemorativa de la industria; está pisando una hoja con el título «Productos de los fabricantes Extranjeros». Frente a él, otro francés que

señala entre elogios la columna. Al fondo, un civil inglés discute con un combatiente francés. Los cuatro personajes tienen sendos carteles. Cruza el cielo un ángel de escala muy reducida, con una trompeta. De ella cuelga un letrero con las palabras «A la inmortalidad S(ola) d(e) las E(stampas; cfr. Ilustración 14).

[g 2 a, 3]

«Si pasa usted por delante de la Bolsa a mediodía, encontrará una larga cola... Esta cola está compuesta por gente de toda condición, burgueses, rentistas, tenderos, conserjes, comisionistas, carteros, artistas, comediantes, que van allí para tener el primer lugar detrás del recibo circular... Instalados cerca del parque, al lado del vocero público, compran acciones que rescatan en la misma Bolsa. Ese viejo de cabellos blancos, que ofrece una pizca de tabaco al guardia que pasa, es el decano de los especuladores... Por el aspecto general del parque y del pasillo, por la fisonomía de los agentes de cambio, se advina el alza y la baja con un instinto maravilloso.» *Paris-Boursier* [*Paris-bolista*] [*les Petits Paris*] [*los pequeños París*], París, 1854, pp. 44-46 [Taxile Delord].

[g 3, 1]

Sobre la Bolsa: «La Bolsa apenas data de M. de Villèle, había más iniciativa y sansimonismo de lo que generalmente se cree en la cabeza de ese ministro toulousano... bajo su mando, se vendieron hasta un millón de cargas de dinero de cambio. La especulación, no obstante, apenas balbuceaba sus primicias; los cuatro pequeños miles de millones de la deuda francesa, los varios millones de la deuda española y de la deuda napolitana, eran el alfabeto en el que se enseñaba a leer... Se creía en la finca, en la casa... se decía de un hombre rico: ¡tiene tierras al sol y casa propia! A partir de 1832, después de las... predicaciones del sansimonismo... el país se ha encontrado... maduro para sus grandes destinos financieros. En 1837, se vio que un impulso irresistible anostaba a todos los espíritus a la Bolsa, la creación de los ferrocarriles le dio nueva fuerza a este impulso... El pequeño corredor hace los negocios de la pequeña burguesía; el contrapequeño corredor cambia de sitio los capitales del proletariado. Uno opera en favor de los porteros, los cocineros, los cocheros, los asadores, los comerciantes de mercaderías, los chicos de café; el otro desciende a un grado más bajo en la jerarquía social. Un día nos hemos dicho: "El zapatero remendón, el comerciante de fósforos químicos, el pocero, el comerciante de patatas, no saben cómo utilizar sus capitales, abrómosles el gran mercado de la Bolsa... Abrimos entonces el contrapequeño corredor. Vendimos por 3 francos y cincuenta céntimos de setenta limas; hicimos primas de un céntimo, los negocios abundaban en el contrapequeño corredor, cuando ha sobrevenido la debacle del último mes".» *Paris-bolista* [*los pequeños París*], París, 1854, pp. 6-8, 56-57 [Taxile Delord].

[g 3, 4]

La crisis comercial de 1857 como crisis de la campaña militar italiana,

[g 3, 3]

«Enfantin exhorta a sus amigos políticos... a fundar al lado del "crédito industrial", que existe, un "crédito intelectual"» «Era en el año 1863! C. L. de Liefde, *Le Saint-Simonisme dans la poésie française, 1825-1865* [*El sansimonismo en la poesía francesa, 1825-1865*], (Haarlem, 1927), p. 113.

[g 3 a, 1]

Retrato que hace Balzac del agitador Diard en *Los Morano*(: «Solicitó un tanto por ciento sobre la compra de quince votos legislativos que, en el espacio de una noche, pasaron de los bancos de la izquierda a los bancos de la Derecha. Las acciones no son ya ni crímenes ni robos, sino hacer que el gobierno comande la industria». [Cit. Padre Charles Calippe, *Balzac. Ses idées sociales*] [*Balzac. Sus ideas sociales*], Reims, París, (1906), p. 100.]

[g 3 a, 1]

«Es en... 1838 cuando el gobierno, mediante el órgano de M. Martin du Nord, tuvo la buena idea de llevar a los cámaras el proyecto de la gran red nacional de ferrocarriles, empresa gigantesca, cuya ejecución estaba reservada al Estado... Los *Débats* publicaron contra el desgraciado proyecto gubernamental un artículo fulminante del que aquél no se dio por enterado. Dos años después, las dos principales líneas del oeste y del sur eran concedidas por el Estado a dos grandes compañías... Cinco años más tarde... el padre Enfantin era secretario del consejo de administración del ferrocarril de Lyon... la alianza de Saint-Simon y de Judas... había concluido para siempre... Todo eso era obra del Padre... Demasiados nombres judíos ilustraban el personal de la iglesia sansimoniana, para que el hecho de la constitución de la feudalidad financiera por los discípulos de Saint-Simon tenga derecho a sorprendernos.» A. Tausenel, *Les juifs, rois de l'époque* [*Los judíos, reyes de la época*], París, ed. Genet, (1886), pp. 130-133.

[g 3 a, 3]

«No fue la burguesía francesa como tal la que gobernó bajo la monarquía burguesa, sino solamente... la aristocracia financiera. La industria entera, por contra, estaba en la oposición.» Eduard Fuchs, *Die Karikatur der europäischen Völker* [*La caricatura de los pueblos europeos*], T. Münich, (1921), p. 365.

[g 3 a, 4]

«Antes de 1830 la gran agricultura es dueña de la potencia pública; después de 1830 los fabricantes ocupan su lugar, pero su reinado ya se había elaborado bajo el régimen que las bonicadas habían derrocado... Para 15 fábricas que poseían máquinas en 1814, había 65 en 1820 y 625 en 1830.» Paul Louis, *Histoire de la classe ouvrière en France de la Révolution à nos jours* [*Historia de la clase obrera en Francia de la Revolución a nuestros días*], París, 1927, pp. 48-49.

[g 3 a, 5]

«La esclavitud de los gobiernos va creciendo, y el ascendiente de los especuladores ha llegado a tal punto que el garito de la Bolsa se ha convertido en brújula de opinión.» Ch. F. Armand y R. Maublanc, *Fourier*, II, París, 1937, p. 32.

[g 4, 1]

La Bolsa de Fourier: «La Bolsa de una falange está mucho más animada y preocupada que las de Londres y Amsterdam, estando cada individuo obligado a negociar multitud de citas para los días siguientes y posteriores, bien sean de negocios, bien de placeres... Suponiendo presentes 1.200 individuos, y 20 sesiones a tratar por individuo, hay que concluir en esta reunión 24.000 negociaciones, y cada una puede implicar a 20, 40, 100 individuos a los que hay que consultar nominalmente y poner en lucha cabalística... Se negocia por señas y sin ruido. Cada negociador despliega en [] los emblemas de los grupos o falanges para el trato, y algunas señas convenidas indican hasta qué grado llega el convenio, si se tiene la mitad, un tercio o un cuarto de los adhesiones». *Publication des manuscrits de Fourier* [*Publicación de los manuscritos de Fourier*], París, 1851-1858, 4 vols., Año 1851, pp. 191-192.

[g 4, 2]

La expresión «bolsa de trabajo» la acuñó Fourier, o bien un fourierista.

[g 4, 3]

En la Bolsa de 1816 se apuntaban 7 valores; en la de 1847, más de 200.

[g 4, 4]

Según Marx, en 1825 se produjo la primera crisis de la industria moderna, esto es, la primera crisis del capitalismo.

[g 4, 5]

i

[TÉCNICA DE LA REPRODUCCIÓN, LITOGRAFÍA]

«La filosofía social del arte del litógrafo en sus inicios... Después de los artesanos de la leyenda napoleónica, después de los literatos del romanticismo, hubo los cronistas de la vida francesa en el día a día. Los primeros prepararon sin saberlo los trastornos políticos, los segundos aceleraron la evolución literaria, los últimos hicieron una delimitación muy profunda entre el pueblo y la aristocracia.» Henri Bouchot, *La lithographie* [La litografía], París, (1895), pp. 112, 114. (i 1, 1)

Pigal representa al pueblo, Monnier a la pequeña burguesía, Lami a la aristocracia. (i 1, 2)

Igual que luego ocurre con la fotografía, en los comienzos de la litografía hay que tener muy en cuenta la labor de los *amateurs*. (i 1, 3)

«La lucha entre la litografía y el grabado al punteado se acentúa cada día más, y, desde finales de 1817, la victoria le corresponde a la litografía, gracias a la caricatura.» Henri Bouchot, *La lithographie*, París, (1895), p. 50. (i 1, 4)

Bouchot considera como incunables de la litografía aquellas que son anteriores a 1817. De 1818 a 1825 aumenta ininterrumpidamente la producción litográfica de Francia. Las circunstancias políticas hicieron que este crecimiento fuera mucho más llamativo que en otros países. Su ocaso también está políticamente condicionado; coincide con el ascenso de Napoleón III. «El hecho es... que, de la pléyade del reino de Luis Felipe, apenas quedaban en los primeros años de Napoleón III cuatro o cinco supervivientes fatigados y desorientados.» Henri Bouchot, *La lithographie*, París, p. 182. (i 1, 5)

La litografía a fines del Segundo Imperio: «¡Tantas cosas luchaban contra ella! El aguafuerte resueltado, los nacientes procedimientos heliográficos, un poco el buril. Materialmente zozobraba por las dificultades de tirada, la aglomeración de esas piedras muy pesadas que los

editores no consentían en almacenar como en otro tiempo». Henri Bouchot, *La litografía*, París, p. 193.

[11, 1]

Raffet llevó a cabo un reportaje litográfico en Crimea.

[11, 1]

1835-1845(?) «No podemos... ignorar que el inmenso volumen de actividad centrada en la litografía adquirió... muy rápidamente una escala industrial. Un grabador hacía las calcomanías o las figuras, otro entre los de menor talento o entre los aprendices hacía los decorados, los fondos, etc. Con semejante división del trabajo no podía salir... nada dotado de originalidad». Eduard Fuchs, *Honoré Daumier. Holzschnitte 1833-1870 (Honoré Daumier. Xilografías 1833-1870)*, Múnich, (1918), p. 16.

[11, 1]

El primer ensayo para introducir la litografía en Francia, emprendido por el socio de Hoffmeister, André de Offenbach, fracasó por completo. «Éste no estaba... instalado en Francia más que con la sola intención de vender las partituras musicales obtenidas gracias a la litografía ya patente había sido inscrita en 1802, se había creado un taller... muy lejos... de sospechar la fortuna posterior del hallazgo... Por otra parte no era el momento de las pequeñas artes de la ganga; el maestro David aplastaba el grabado con su altanero desprecio; a duras penas el dulce grabado encontraba lavos. La empresa de André pereció muy rápidamente.» Henri Bouchot, *La litografía*, París, (1895), pp. 28-29.

[11, 1]

Sobre las contribuciones de Doré al *Journal illustré* y al *Journal pour tous*: «Estas publicaciones de dos penas, estos *Journal pour Tous*, estos *Journal illustré*, estos *Tour du Monde*, desde Doré se consumía con una prodigalidad y una inspiración que asombraba, le servían ante todo como laboratorio de investigaciones. En efecto, en las grandes ediciones de librería, preparadas a alto precio (para la época) por Hachette o por Granier, la imaginación, la fantasía, la inspiración de Gustave Doré estaban... en cierta medida, incluso condicionadas, contenidos por las exigencias de una edición de lujo». Roger Dévigne, «Gustave Doré, illustrateur de journaux à deux sous el reporter du crayon» [*Gustave Doré, ilustrador de periódicos de dos penas y reportero del lápiz*] (*Artes y oficios gráficos* 50 [15 diciembre 1935], p. 35).

[11, 1]

«El obrero del París de la revolución sigue siendo en el libro y en la imagen un veterano de la guerra callejera, un revolucionario experimentado, circulando medio desnudo, con una vestimenta y un sable atados en aspa sobre su camisa, peinado como un rey de África, con un quipis con galanes o con un sombrero de plumas, sin dinero, derrengado, magnánimo, anegrecido de polvo y sudando bajo el sol, reclamando con ostentación agua cuando se le ofrece un vaso de vino, instalándose en el sillón del trono a la manera de los sarracenos del 93; cacheando a sus compañeros a la salida de los apartamentos reales y fusilando a los ladrones. Muestré los dibujos de Charlet y de Raffet, leed las relaciones en forma de apoteosis vendidas, unas días después de la batalla, a beneficio de las viudas, de los huérfanos y de los heridos.» Gustave Gellroy, *L'enfermé [El encerrado]*, I, París, 1926, p. 51.

[11, 1]

Algunos escritos breves de Marx fueron litografiados. (Según Cassou, *Quarante-huit [Cuarenta y ocho]*, París, 1939), p. 148.)

[11, 1]

k

[LA COMUNA]

«La historia de la Comuna de París se ha convertido en la piedra de toque sobre la táctica y la estrategia que la clase trabajadora revolucionaria ha de emplear para alcanzar la victoria definitiva. Con la caída de la Comuna, cayeron también para siempre las últimas tradiciones de la vieja leyenda revolucionaria; no hay circunstancia feliz, coraje heroico o martirio que pueda sustituir... la clara comprensión del proletariado respecto a... las condiciones imprescindibles de su emancipación. Lo que vale para las revoluciones emprendidas por minorías y en interés de minorías, no vale... para la revolución proletaria... En la historia de la Comuna, las semillas de esta revolución quedan aún ahogadas por la cizaña que creció entre el movimiento obrero revolucionario del siglo diecinueve procedente de la Revolución burguesa del siglo dieciocho. En la Comuna faltó la organización sólida del proletariado como clase, y faltó claridad de principios sobre su misión histórico-universal; por eso tuvo que sucumbir.» [F. Mehring.] «Zum Gedächtnis der Pariser Kommune» [*En recuerdo de la Comuna de París*], *Die Neue Zeit* XIV, 1 (1896), Stuttgart, pp. 739-740.

[k 1, 1]

«Sólo diremos dos palabras acerca de los espectáculos conferencia que se han multiplicado en estos últimos años... M. Ballande, imaginando consagrar la tarde del domingo a la representación barata de obras maestras o de monumentos curiosos del arte, precedida de una explicación histórica o literaria de la obra, había encontrado una idea feliz y sana... Pero el éxito reclama imitaciones, y raro es que las imitaciones no exageren los rasgos fastidiosos de las cosas que ellas copian. Es lo que ocurrió. En el Châtelet y en el Ambigu se organizaron representaciones de día. En estos escenarios la cuestión artística pasó a segunda plana: dominó la política; se fue en busca de Agnès de Méranie, se exultaron Calas, Charles IX o la École des rois... Situadas en esta pendiente, por un extraño anarismo de la lacuna política, las obras más inofensivas proporcionaron materia... a las declamaciones más heteróclitas sobre las cosas de actualidad. Molière y Luis XIV se habrían quedado singularmente sorprendidos de los ataques... a los que servían de pretexto. Este género de conferencias, llamadas teatrales, escapaba demasiado completamente a cualquier especie de control.» - «Cuando estallan las revoluciones, se recoge más de una declaración que debería ser instructiva. He aquí la que se puede leer en la *Mot d'Ordre* del 17 de mayo de 1871 con respecto al tema de las cartas de civismo: "la lectura demasiado asidua del *Chie*

valier de Maison-Rouge y otras novelas de Alexandre Dumas con certeza ha inspirado esta relación a los miembros de la Comuna. Lamentamos vernos obligados a decirles que no se trata de historia con lecturas de novelas». Victor Hailays-Dabat, *La censure dramatique et le théâtre (1850-1870)* [La censura dramática y el teatro (1850-1870)], París, 1871, pp. 68-69 y p. 55. [El *Art d'Ordre* es probablemente un órgano de Rochefort.]

[k 1, 1]

La Comuna se sentía plena heredera de 1793.

[k 1, 1]

La cita de Hailays-Dabat, p. 55 (cit. en k 1, 2) es de suma importancia para la relación entre vulgarización y revolución.

[k 1, 1]

«En algunas encrucijadas nuestro camino se amplía inopinadamente en vastas cúpulas... Seguramente cada uno de esos Coliseos clandestinos ofrecería puntos muy utilizables para concentraciones de fuerzas en algunas eventualidades, del mismo modo que el infinito de la red subterránea abre una mina completamente lista en sus mil galerías, debajo de todos los puntos de la capital... El flechazo que aniquiló el Imperio no le dejó tiempo para realizar esta concepción del Imperio; menos se explica que los jefes de la Comuna... determinados a todo, no hayan utilizado este medio de destrucción a medida de la entrada de las tropas.» Nadar, *Quand j'étais photographe* [Cuando yo era fotógrafo], París, (1900), p. 121 («Paris subterráneo»); remite a Carlo de N... [París] o Louis Blanc, Versalles, mayo de 1871, que expresa semejante expectativa.

[k 1, 1]

«Si en efecto Rimbaud es admirable, no lo es por estar muerto, sino por haber hablado. Si ha muerto, es sin duda por falta de verdadera audiencia. Por eso es por lo que la sociedad en que vivía no podía ofrecerle esta audiencia. Debemos recordar el simple hecho de que Rimbaud en 1871 vino con toda naturalidad a París a integrarse en el ejército de la Comuna. En el Cuartel del Château-d'Eau el joven Rimbaud todavía no dudaba de la utilidad de escribir y cantaba a las manos de la Gueuse, de la Jeanne-Marie de los suburbios, que no es la Marianne de escudo de las alcaldías:

Étais no son manos de primas
Ni de obreras de amplia frente
Hedendo a fábrica que tuesta en el bosque
Un sol ebrio de alquitrán.

.....
Ellos han palidecido, maravillosas,
En la plenitud del sol, de amor cargado,
Sobre el bronce de los ametralladores
A través de París sublevado...

Mientras, en las Asambleas de la Comuna... trataban con los obreros de París... con los combatientes del socialismo, el poeta de la Internacional, Pater, el autor de *El insurgente*, Jules Vallès, el poeta de *El entierro en Orlans*, Courbet, y el genial experimentador de la psicología del cerebro, el gran Fleurens.» Aragon, *D'Alfred de Vigny à Avdeenko* [De Alfred de Vigny a Avdeenko] (Comuna II) (23 abril 1935), pp. 810 y 15.

[k 1, 1]

«La Comuna, donde radicaron únicamente los elegidos de los barrios obreros, estaba formada por una coalición de revolucionarios sin programa común. De los 78 miembros, sólo unos veint...

teno tenía proyectos de reforma social; la mayor parte de ellos eran demócratas jacobinos de la tradición de 1793 [Delescluze].» A. Malet, P. Grillet, *XIX^e siècle* [Siglo XIX], París, 1919, pp. 481-482.

[k 1, 1]

Durante la Comuna volvió a surgir el proyecto de un Majón Maldito, que debía erigirse en la esquina de una plaza en cuyo centro habría un monumento. Todas las personalidades oficiales del Segundo Imperio se encuentran (en el proyecto) allí. Tampoco falta el nombre de Haussmann. Debía surgir así una «historia informal» del régimen. Pero se pensó llegar hasta Napoleón I, «el perverso de Brumario - jefe de esta Raza maldita de bohemios coronados que nos ha vomitado el Corso, de esta línea fatal de bastardos en donde no hay que reconocerse.» El proyecto, impreso en forma de cartel, está fechado el 15 de abril de 1871. (Exposición «La Comuna de París», Mairie de Saint-Denis.)

[k 2, 1]

«Ahí tienes tus lutos, Comuna sangunaria,
Si... tú querías aniquilar París.»

El último verso es el estribillo de un poema impreso en una hoja suelta titulado «Las ruinas de París». (Exposición de la Mairie de Saint-Denis.)

[k 2, 2]

Una Biografía de Marcier titulada «La partida de la Comuna(s)», editada por Deforet y César, muestra a una mujer (?) que cabalga sobre un engendro de hiena y penco, envuelta en un inmenso sudario, alzando la bandera roja, sucia y hecha jirones, dejando tras de sí un borroso callejón repleto de casas en espesas llamas. (Exposición de la Mairie de Saint-Denis.)

[k 2, 3]

Tras la toma de París, la *Illustration* publicó un dibujo en el que se muestra la «Caza del hombre en las catacumbas». En efecto, un día se exploraron las catacumbas en busca de fugitivos. Todos los que se encontraron fueron aniquilados. Las tropas bajaron allí por la plaza Denfert-Rochereau, mientras que se bloquearon las salidas de las catacumbas en el llano de Montsouris. (Exposición.)

[k 2, 4]

Una octavilla comunera lleva un dibujo titulado «Los cadáveres descubiertos en los subterráneos de la iglesia de Saint-Laurent». Se decía que allí se habían encontrado cadáveres de mujeres que no podían ser de hace muchos años, con los muslos desgarrados y las manos atadas. (Exposición.)

[k 2, 5]

Una hoja suelta, litografía: «Ella(.) La República como una bella mujer rodeada de una serpiente con la cabeza de Thiers. La mujer tiene un espejo suspendido encima de su cabeza. Al pie:

«De cien maneras puedes cogerla;
Está en alquiler, pero no en venta.»

[k 2, 6]

Las ilusiones que en el fondo abrigaba la Comuna encuentran clara expresión en el llamamiento de Proudhon a la burguesía: «Salvad al pueblo, salvad a vosotros, como hacían vuestros padres, gracias a la Revolución.» Max Raphael, *Proudhon, Marx, Picasso*, París, (1933), p. 118.

[k 2, 1]

Recordar la expresión de Chevalier: «¡Gloria a nosotros! Hemos entrado en el tesoro de los reyes, escoltados por la miseria y por el hambre; nos hemos paseado en medio de la púrpura, del oro y de los diamantes; cuando hemos salido, tenemos como compañeros el hambre y la miseria». *Religion Saint-Simonienne. La Marseillaise* [Religión sansimoniana. La Marsellesa] (Extracto de *El organizador* del 11 de septiembre de 1830) [autor] Michel Chevalier, según el catálogo de la Biblioteca Nacional, p. 2.

[k 2 a, 1]

Uno de los últimos núcleos de resistencia de la Comuna: la pizarra de la Bastille.

[k 2 a, 1]

Charles Louandre, *Les idées subversives de notre temps* [Las ideas subversivas de nuestro tiempo], París, 1872, es un típico modelo del panfleto reaccionario que siguió a la Comuna.

[k 2 a, 1]

Una caricatura de Courbet: el pintor de pie sobre una columna rota. Título: «Actualidad: 5(a) d(e) los E(stampas)», kc 164 a 1 (cfr. ilustración 15).

[k 2 a, 1]

«Louis Michel, recordando una conversación que tuvo con Gustave Courbet, nos muestra cómo el gran pintor partidario de la Comuna, extasiado de futuro, se pierde en ensueños que, puestos a apreciar su siglo xx, no tienen por ello -sino al contrario, son su causa- una grandeza misma conmovedora y maravillosa. "A cada cual, profetiza Courbet, desde el momento en que se vea que sin trabas a su genio, París le doblará su importancia. Y la ciudad internacional futura podrá ofrecer a los artes, a la industria, al comercio, a las transacciones de cualquier clase, a los visitantes de todos los países, un orden imperecedero, el orden creado por los ciudadanos que no podrá ser interrumpido por los pretextos de pretendientes monstruosos." Sueño cívico por sus aspectos de Exposición Universal, pero que, a pesar de todo, implica profundas mudanzas, y en primer lugar la certidumbre de un orden unánime por fundar, "el orden merced a los ciudadanos"» Jean Cassou, «La semaine sanglante» [«La semana sangrienta»] (Vendredi, 22 mayo 1936).

[k 2 a, 1]

En el Primer Imperio, y sobre todo en el Segundo, ve Engels la posibilidad de Estados que pueden aparecer como instancias mediadoras entre las fuerzas casi igualadas de la burguesía y el proletariado. (Cfr. G. Mayer, *Friedrich Engels*, II, Berlín, (1933), p. 441.)

[k 2 a, 1]

La lucha desesperada de la Comuna: «Delescluze lanzó entonces su famosa proclama: "¡Ibais de militarismo! ¡Nada de estados mayores con galones y dorados sobre todas las costuras! ¡Paso al pueblo, a los combatientes de brazos desnudos! Ha llegado la hora de la guerra revolucionaria... En el corazón de todos un impaciente entusiasmo se despierta. Se van a batallar tal como lo entendieron los estrategas polacos, cada uno va a encontrarse con su hermano, el empedrado familiar, el rincón de calle donde está bien vivir o morir, la tradicional barriada. Esta proclama es el último grito del blanquismo, el supremo sobresalto del siglo xx. Aún se quiere creer. Creer en el misterio, en el milagro, en el folletín, en la potencia mágica de la epopeya. No se ha comprendido que la otra clase se ha organizado científicamente, se ha conlido a ejércitos implacables. Desde hace mucho tiempo ya sus dirigentes tienen una conciencia clara de la situación. No importa que Haussmann haya disuelto en sus amplias avenidas totalmente

rectas los barrios hormigueantes y tortuosos, los nidos del misterio y del folletín, los jardines secretos de la conjura popular». Jean Cassou, «La semaine sanglante» (Vendredi, 22 mayo 1936).

[k 3, 1]

Engels y la Comuna: «En tanto el comité central de la Guardia Nacional dirigió la acción, tenía esperanza. El consejo de "reforzar el lado norte de las colinas de Montmartre, el lado prusiano", que Marx hizo llegar a París, procedía sin duda de Engels. Temía que de lo contrario todo el levantamiento acabara "en una trampa para ratones". Pero la Comuna no siguió esta advertencia y también dejó pasar la oportunidad, como constató dolorosamente Engels, de atacar en el momento adecuado... Al principio, Engels pensó que la lucha iría para largo... En el consejo general insistió... en que los trabajadores parisinos estaban militarmente mejor organizados que en cualquier levantamiento anterior: los ensanches de las calles realizadas bajo Napoleón III les serían útiles si el ataque pasaba a la ciudad; por primera vez las barricadas se podrían defender con cañones y tropas regulares». Gustav Mayer, *Friedrich Engels*, II. *Engels und der Aufstieg der Arbeiterbewegung in Europa* [Engels y el despertar del movimiento obrero en Europa], Berlín, (1933), p. 227.

[k 3, 2]

«En 1884 le reconoció [Engels] a Bernstein que en las obras de Marx "se atribuyen las tendencias inconscientes de la Comuna a planes más o menos conscientes", y añadió que esto había sido "algo justificable dadas las circunstancias, e incluso necesario"... La mayoría de los que participaron en el levantamiento eran blanquistas, y por tanto revolucionarios de orientación nacionalista que confiaban en la acción política inmediata y en una dictadura autoritaria compuesta de unos pocos hombres decididos. Sólo una minoría pertenecía a la Internacional, dominada aún por el espíritu de Proudhon, y por tanto no podían calificarse de revolucionarios socialistas, por no decir marxistas. Lo cual no impidió que en toda Europa los gobiernos y la burguesía consideraran que este levantamiento... había sido provocado por las altas instancias de la Internacional». Gustav Mayer, *Friedrich Engels*, II. *Engels y el despertar del movimiento obrero en Europa*, Berlín, p. 228.

[k 3 a, 1]

La primera *communio*: la ciudad. «Los emperadores alemanes, como por ejemplo Federico I y II, emitieron edictos contra estas "comuniones" [comunidades], "conspiraciones"... todo esto en el espíritu de la Dieta alemana... Precuentemente resulta extraño que la palabra "communio" se vitupere en el mismo sentido en que hoy se hace con el comunismo. Así, por ejemplo, escribe el sacerdote Guilbert de Noyon: "Communio es un término nuevo y muy malo". Los pequeños burgueses del siglo xii resultan a menudo patéticos cuando invitan a los labradores a huir, cuando vayan a la ciudad, de la *communio jurata*. Marx y Engels, 27 de julio de 1854 desde Londres [Karl Marx-Friedrich Engels, *Autogenählte Briefe* [Cartas escogidas], Moscú-Leningrado, V. Adoratskiy ed., 1934, pp. 60-61].

[k 3 a, 2]

Ibsen tuvo una visión de más largo alcance que algunos de los dirigentes de la Comuna en Francia. El 20 de diciembre de 1870 le dice a Brandes: «Hasta hoy, nos hemos limitado a vivir de las migajas de la mesa de la revolución del siglo pasado, masticando hasta la náusea el mismo alimento... Libertad, igualdad y fraternidad ya no son lo que eran en tiempos de la dichosa guillotina. Esto es lo que los políticos no quieren entender, y por eso les odio». Henrik Ibsen, *Sämtliche Werke* [Obras completas], X, (Berlín, 1905), p. 156.

[k 3 a, 3]

Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales

Fue el proudhonista Beslay quien, como delegado de la Comuna, se dejó convencer el 16 de marzo por De Plœuc, subgobernador del Banco de Francia, de no tocar por el bien de la nación los dos mil millones de francos(,) «los verdaderos rehenes». Impuso su opinión con ayuda de los proudhonistas del Consejo.

[I, 4, 11]

Blanqui en la *Patria en peligro*, la revista que publicó durante el asedio: «Berlín debe ser la ciudad santa del porvenir, la irradiación que ilumina el mundo. París es Babilonia usurpadora y corrompida, la gran prostituta que el enviado de Dios, el ángel exterminador, con la Biblia en la mano, va a borrar de la faz de la tierra. ¿Ignoráis que el Señor ha marcado a la raza gaudiosa con el sello de la predestinación?... Defendámonos. Es la ferocidad de Odín, duplicada con la ferocidad de Moloch, la que marcha contra nuestras ciudades, la barbarie del vándalo y la barbarie del semita». Cit. Gustave Geoffroy, *L'enfermé [El encerrado]*, París, 1897, p. 304.

[I, 4, 12]

Georges Laronze en la *Histoire de la Commune de 1871 [Historia de la Comuna de 1871]*, París, 1928, p. 143, sobre la ejecución de los rehenes: «Cuando cayeron los rehenes, la Comuna había perdido el poder. Ella había conservado su responsabilidad».

[I, 4, 13]

El aparato administrativo parisino en la Comuna: «Ella conservaba intacto todo el organismo animado por un deseo punzante de volver a poner en marcha sus menores rodajes, de recen- centar incluso, muy burguesamente, el número de los funcionarios de la clase media». Georges Laronze, *Historia de la Comuna de 1871*, París, 1928, p. 450.

[I, 4, 14]

Fortificaciones militares en la Comuna: «Una tropa poco preocupada por franquear las murallas que prefiere la atmósfera de batalla de su barrio antes que la lucha en campo abierto, la fiebre de las reuniones públicas, de los clubs, de las operaciones de policía, y, si fuera preciso, la muerte detrás de los adoquines amontonados de una calle de París». Georges Laronze, *Historia de la Comuna de 1871*, París, 1928, p. 532.

[I, 4, 15]

Courbet, junto con otros partidarios de la Comuna, se opone a Protot para evitar la destrucción de las colecciones de Thiery.

[I, 4, 16]

Los miembros de la Internacional, por consejo de Varlin, se hicieron elegir en el Comité central de la Guardia Nacional.

[I, 4, 17]

«Esta orgía de poder, de vino, de muchachas y de sangre que se llama la Comuna». Charles Louandre, *Las ideas subversivas de nuestro tiempo*, París, 1872, p. 72.

[I, 4, 18]

1

[EL SENA, EL PARÍS MÁS ANTIGUO]

Hacia 1830: «El barrio estaba lleno de jardines, cuya descripción ha dejado Hugo en *Ce qui passait aux Feuillantines [Lo que sucedía en los Bernardos]*. El Luxembourg, aunque era más grande que en la actualidad, estaba bordeado directamente por las casas, y cada propietario tenía una llave del jardín, por donde se hubiera podido pasear toda la noche». Dubech-D'Espezel, *Histoire de Paris [Historia de París]*, París, 1926, p. 367.

[I, 1, 11]

«Rambuteau hizo plantar» —en el *bulevar Saint-Denis y Bonne-Nouvelle*— «dos hileras de árboles para sustituir a los que, antiguos y bellos, se habían marchitado en las barricadas de 1830». Dubech-D'Espezel, *Historia de París*, p. 382.

[I, 1, 12]

«Las amas de casa quieren sacar el agua del Sena, los banos alejados son alimentados por los aguadores.» [Monarquía de julio.] Dubech-D'Espezel, *Historia de París*, pp. 388-389.

[I, 1, 13]

Antes de Haussmann: «Antes de él, los antiguos acueductos no podían llevar el agua por encima de un segundo piso». Dubech-D'Espezel, *Historia de París*, p. 418.

[I, 1, 14]

«La anglomanía... actúa sobre las ideas después de la Revolución, sobre las modas después de Waterloo. Del mismo modo que los ponentes constitucionales copiaban las instituciones, se van a copiar los parques y las plazas.» Dubech-D'Espezel, *Historia de París*, loc. cit., p. 404.

[I, 1, 15]

«La vía del Sena comenzó, lo vemos en Estrabón, a ser utilizada y apreciada. Lutecia se convirtió en el centro de una corporación de navegantes o marineros que, en tiempos de Tibeno, elevaron al emperador y a Júpiter el famoso altar que se encontró debajo de Notre-Dame en 1711.» Dubech-D'Espezel, *Historia de París*, loc. cit., p. 18.

[I, 1, 16]

«El invierno no fue rudo. Se veían buenos viñedos e incluso higueros desde que se tuvo el cuidado de revestirlos de paja.» Dubech-D'Espezel, *Historia de París*, loc. cit., p. 25.

[I, 1, 17]

«El Sena parece exhalar aire parisino hasta su desembocadura.» Friedrich Engels, «Von Paris nach Bern» [=De París a Berna], *Die Neue Zeit* XVII, 1 (1899), Stuttgart, p. 11. [I 1, 4]

«Si ahora se ha conseguido leer en los parques públicos, está prohibido fumar; la libertad, como se empieza a decir, no tenía licencia.» Nadar, *Quand j'étais photographe* [Cuando yo era fotógrafo], París, (1900), p. 284 («1830 y alrededores»). [I 1, 10]

«Veremos en seguida levantar el Obelisco traído ayer de Louxor por el príncipe de Joinville. Estamos emocionados, porque corren rumores que no deben de tranquilizar al ingeniero Lebas, encargado de la erección: los ingleses, siempre celosos... habrían pagado a un traidor para sealar el interior de los cables. ¡Oh los ingleses!» Nadar, *Quand j'étais photographe*, París, p. 291 («1830 y inmediaciones»). [I 1, 10]

En 1848 se plantaron en París álamos como símbolos de libertad. Thiers: «Pueblos, si os acordáis». Se talaron en 1850 por instigación del prefecto de policía Carlier. [I 1, 11]

Después de la revolución de julio(?) «La enorme cantidad de árboles caídos en Neuilly, en los Campos Eliseos, en los bulevares. En el bulevar des Italiens no queda ni un solo árbol.» Friedrich von Raumer, *Briefe aus Paris und Frankreich im Jahre 1830* [Cartas desde París y Francia en el año 1830], II, Leipzig, 1831, pp. 146-147. [I 1, 11]

«Se ven jardines, sin duda minúsculos, pero que ofrecen con todo un pequeño lugar donde leer un libro entre la vegetación; aquí y allá canta incluso un pájaro. — La plaza St. Georges es sin embargo todo un encanto. Se han conciliado aquí el gusto rural y el urbano; está rodeada de edificios que por una parte dan a la ciudad, por la otra al campo.» A esto hay que añadir fuentes, terrazas, invernaderos, patios. L. Rellstab, *Paris im Frühjahr 1843* [Paris a principios de 1843. Cartas, reportajes y descripciones], I, Leipzig, 1844, pp. 55-56. [I 1, 11]

«París está entre dos capas, una capa de agua y una capa de aire. La capa de agua, que yace a una profundidad subterránea bastante grande... está provista de un lecho de arenisca verde situada entre la creta y la caliza del jurásico; este lecho puede estar representado mediante un disco de veinticinco leguas de radio; multitud de ríos y de arroyos discurren hacia él; se bebe del Sena, de la Marne, del Yonne, del Oise, del Aisne, del Cher, de la Vienne y del Loire en un vaso de agua del pozo de Grenelle. La capa de agua es sana, viene ante todo del cielo, a continuación de la tierra; la capa de aire es malsana, viene del albañal.» Victor Hugo, *Oeuvres complètes* [Obras completas], Novela 9, París, 1881, p. 182 (*Les Misérables* [Los miserables]). [I 1, 11]

A comienzos del siglo XIX había aún *trains de bois* (balsas?) por el Sena, y Ch. L. Viel se queja en su escrito «De la incapacidad de las matemáticas para garantizar la estabilidad de los edificios» de que los pilares del puente del Louvre destruían las *trains de bois* a su paso. [I 1, 11]

Sobre las redes de Saint-Cloud afirma entre otros Mercier (*Tableau de Paris* [Cuadro de París], II, Amsterdam, 1782, p. 197): «Los cuerpos de los desdichados que se ahogan... se detienen, excepto en el tiempo de las heladas, en las redes de Saint-Cloud». Muchos, entre ellos Dubaure, hablan de estas redes, otros, como Gozlan y Touchard-Laforest, niegan su existencia. En los archivos de París no hay nin-

guna referencia sobre ellas. La tradición afirma que se retiraron en 1810. Según Firmin Mailland, *Recherches historiques et critiques sur la Morgue* [Investigaciones históricas y críticas sobre la Morgue], París, 1860. El último capítulo de este libro (p. 137): «Las redes de Saint-Cloud». [I 1, 11]

Sobre «Un río subterráneo en París», que quedó en gran parte al descubierto a principios del siglo XVII: «El arroyo... de este modo... descendía un poco la pendiente hasta la casa que, ya en el siglo XV, tenía dos salmones como estandarte, al paso de la cual ha tomado ese nombre. Habiendo engrasado allí con aguas que venían de les Halles, se metía bajo tierra, al lado de donde se abre actualmente la calle Mandar, y donde la entrada de la gran alcantarilla, durante mucho tiempo ancha, dio paso a las bustas de Marat y de Saint-Forgeux... después de temerario... El arroyo se perdía... en el Sena en la parte inferior de la ciudad... Sucedió de hecho que el arroyo fangoso contagiara la peste al paso por los barrios que atravesaba y que formaban una de las partes más populosas de París... Cuando la peste llegaba a abatirse sobre ellas, producía de antemano un rincón de pestilencia.» Édouard Fournier, *Enigmes des rues de Paris* [Enigmas de las calles de París], París, 1860, pp. 18-19, 21-22 («Un río subterráneo en París»). [I 2, 11]

«Recordamos la lámpara divina de boquilla de plata, con resplandores «blancos como la luz eléctrica» que, en los Cantos de Maldoror, desciende lentamente por el Sena atravesando París. Más tarde, en el otro extremo del Ciclo, en *Fantomas*, el Sena conocerá también hacia el muelle de Javel inexplicables resplandores que andan errantes en sus profundidades.» Roger Callois, «Paris, mythe moderne» [París, mito moderno] (*Nouvelle Revue Française*) XXV, 284 (1 mayo 1937), p. 687. [I 2, 11]

Los muelles del Sena también le deben a Haussmann su remate final. Fue entonces cuando se construyeron los paseos de arriba y se plantaron árboles abajo, en la orilla... enlazando así, también desde un punto de vista formal, la gran calle que representa el río con las avenidas y los bulevares. Fritz Stahl, *Paris* [París], Berlín, (1929), p. 177. [I 2, 11]

«Si Lutecia no mantenía aún relaciones directas con las grandes ciudades del norte, estaba en la ruta comercial que doblaba el río por tierra... Era la gran vía romana de la orilla derecha, que se convirtió en la calle Saint-Martin. En el cruce de Château-Landon se separaba un segundo camino, el de Senlis. Un tercero, el camino de Melun, calzada trazada sobre un pontón profundo hacia la Bastilla, existía tal vez desde el Alto Imperio... será la calle Saint-Antoine.» Dubech-D'Espezel, *Historia de París*, París, 1926, p. 19. [I 2, 11]

«Partiendo de los bulevares, descienda por la calle de Rougemont: verá que el Comptoir d'Escompte ocupa el fondo de una acusada depresión: está usted en el primer cauce del Sena.» Dubech-D'Espezel, *Historia de París*, París, 1926, p. 14. [I 2, 11]

«El centro comercial de la ciudad, *Paris-Ville*, netamente distinto de *Paris-Cité*, creció en la orilla derecha, extendiéndose a los numerosos puentes que se construyeron por entonces. En su mayor parte fueron los comerciantes, entre los que volvió a dominar la Hansa, los que llevaron el comercio al río. El mercado más importante nació en el cruce de la calle por donde regresaban los pescadores y la calle por donde los labradores llevaban sus verduras a la ciudad: junto a la iglesia de St. Eustache. Es el mismo lugar donde hoy se alza el mercado central, Les Halles.» Fritz Stahl, *Paris* [París], Berlín, (1929), p. 67. [I 2, 11]

m

[OCIOSIDAD]

Curioso entrelazamiento: en la Grecia antigua se desprecia el trabajo práctico; aunque recae ante todo sobre los hombros de los esclavos, se lo condena en absoluto, dado que delata un interés vil por los bienes terrestres (riqueza); esta mentalidad sirve entonces para difamar al comerciante como siervo del vil metal: «Platón prescribe en las *Leyes* (VIII, 846) que ningún ciudadano ejerza una profesión mecánica; la palabra *banausos*, que significa artesano, se convierte en sinónimo de despreciable... todo lo que es artesanal o manual es vergonzante y deforma el alma al mismo tiempo que el cuerpo. En general, los que ejercen estos oficios... no tienen industria sino para satisfacer... ese "deseo de riqueza, que priva por completo a nuestro tiempo de ratos libres"... Aristóteles opone a su vez a los excesos de la *crematística*... la sabiduría de la economía doméstica... De este modo, el desprecio que se tiene al artesano se extiende al comerciante: en relación con la vida liberal, que ocupan con estudiosos pasatiempos (*σχολή*, *otium*), el negocio (*neg-otium*, *ἀσχολία*), "los asuntos" no suelen tener sino un valor negativo». Pierre-Maxime Schuhl, *Machinisme et philosophie* [*Maquinismo y filosofía*], París, 1938, pp. 11-12.

[m 1, 1]

Quien disfruta de ocio, escapa a la diosa Fortuna; quien se entrega a la ociosidad, cae en sus redes. Pero la Fortuna, que lo espera en la ociosidad, es una diosa inferior a aquella en la que se refugió quien se entregó al ocio. Esta Fortuna ya no mora en la *vita activa*; su cuartel general está en lo mundano. «Los estamperos de la Edad Media representan a los hombres que se dedican a la vida activa ligados a la rueda de la Fortuna, suben o bajan según el sentido en que ella gira, mientras que el contemplativo se queda inmóvil en el centro.» Pierre-Maxime Schuhl, *Maquinismo y filosofía*, París, 1938, p. 30.

[m 1, 2]

Para una caracterización del ocio, Sainte-Beuve en su ensayo sobre Joubert: «Conversar y conocer, sobre todo en eso era en lo que consistía, según Platón, la felicidad de la vida privada.»

Esta clase de hombres de conocimiento y de amantes... casi ha desaparecido en Francia después de que cada cual lo haya convertido en oficio». *Correspondance de Joubert* [Correspondencia de Joubert], París, 1924, p. XCIX.

[m 1 a, 3]

En la sociedad burguesa, la pereza —por emplear un término de Marx— ha dejado de ser algo «heroico». (Marx habla del «triunfo... de la industria sobre la heroica pereza». *Bilanz der preußischen Revolution Gesammt und Theilweise* [Balance de la revolución prusiana. Obras completas de Marx y Engels], III, Stuttgart, 1902, p. 211.)

[m 1 a, 3]

Con la figura del dandi, Baudelaire intenta que la ociosidad tenga alguna utilidad, como antes la tuvo el ocio. La *vita contemplativa* se sustituye por lo que podría llamarse *vita contemptiva*. (Cfr. la parte III de mi manuscrito [scil. *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* [El París del Segundo Imperio en Baudelaire]].)

[m 1 a, 3]

La experiencia es el fruto del trabajo, la vivencia es la fantasmagoría del ocioso.

[m 1 a, 3]

En vez de ese campo de fuerzas que se le escapa a la humanidad con la desvaloración de la experiencia, crea uno nuevo bajo la figura de la planificación. La masa de las uniformidades desconocidas se emplea contra la pasada multiplicidad de lo transmitido. Desde entonces, sólo es posible «planificar» a gran escala, y no a escala individual, esto es: ni para el individuo ni mediante él. Por eso tiene razón Valéry al decir: «Los intentos largamente perseguidos, los profundos pensamientos de un Maquiavelo o de un Richelieu tendían hoy la consistencia y el valor de un informe de Balsa». (Paul Valéry, *Œuvres complètes* [Obras completas], J, París, 1938, p. 30.)

[m 1 a, 3]

El correlato intencional de la «vivencia» no ha seguido siendo el mismo. En el siglo diecinueve era «la aventura». En nuestros días aparece como «destino». En el destino se oculta el concepto de la «vivencia total», que es mor(t)al por naturaleza. La guerra lo prefigura de modo insuperable. («Muero por haber nacido alemán»: el trauma del nacimiento contiene ya el *shock* que resulta mor(t)al. Esta coincidencia define el «destino».)

[m 1 a, 3]

¿Será antes que nada la empatía con el valor de cambio lo que capacita al hombre para la «vivencia total»?

[m 1 a, 3]

Con la huella, surge para la «vivencia» una nueva dimensión. Ya no está remitiéndose a esperar la «aventura»; el sujeto de la vivencia puede seguir las huellas que conducen hasta ella. Quien sigue huellas, no sólo tiene que observar, sino ante todo tiene que haber observado mucho. (El cazador debe conocer la pezuña del animal cuyo rastro sigue, la hora en la que va a beber, la corriente del río hacia el que se dirigirá, y debe conocer también dónde está

el vado que le permitirá pasar.) Con ello cobra validez la peculiar modalidad de juego bajo cuya figura la experiencia aparece traducida en el lenguaje de la vivencia. En efecto, las experiencias pueden ser inestimables para quien sigue huellas. Pero son experiencias de un tipo especial. La caza es la única actividad laboral en la que se pueden mostrar a fondo. Pero la caza, en cuanto trabajo, es muy primitiva. Las experiencias de quien sigue unas huellas son sólo un resultado muy lejano de la actividad laboral, o no tienen ya nada que ver con ella. (No en vano se habla de «la caza de la felicidad».) No tienen ninguna sucesión, y carecen de sistema. Son producto del azar, e incorporan el esencial inacabamiento por el que se distinguen las metas preferidas del ocioso. La colección, fundamentalmente inacabable, de lo que es digno de saberse, cuyo aprovechamiento depende del azar, tiene su prototipo en el estudio.

[m 2, 1]

La ociosidad tiene poco de representativo, pero se exhibe mucho más que el ocio. El burgués ha empezado a avergonzarse del trabajo. A él, para quien el ocio ya no es un sobreentendido, le gusta exhibir su ociosidad.

[m 2, 2]

En el concepto arquitectónico de estudio, se ha consolidado la íntima asociación entre la noción de ociosidad y la actividad de estudiar. El estudio, sobre todo para los solteros, se convirtió en una suerte de equivalente del *boudoir*.

[m 2, 3]

Estudiante y cazador. El texto es un bosque en el que el lector es el cazador. Un crujido en la maleza: el pensamiento, el animal tímido; la cita: una pieza de la escena. (No todo lector da con el pensamiento.)

[m 2 a, 1]

Hay dos instituciones sociales en las que la ociosidad es parte integrante: los servicios de noticias y la vida nocturna. Ambas exigen una forma específica de disposición al trabajo. Esta forma específica es la ociosidad.

[m 2 a, 2]

Los servicios de noticias y la ociosidad. El folletínista, el reportero, el reportero gráfico, representan un clímax en el que, frente a la actividad habitual, cada vez es más importante aguardar, «estar listos», y, finalmente, «disparar».

[m 2 a, 3]

Lo que distingue a la experiencia de la vivencia es que no se puede separar de la noción de una continuidad, de una sucesión. La vivencia poseerá un acento tanto más fuerte cuanto menos tenga que ver con el trabajo de quien tiene esa vivencia, trabajo caracterizado precisamente por saber por experiencia lo que para un *outsider* constituye a lo sumo una vivencia.

[m 2 a, 4]

En la sociedad feudal el ocio —estar liberado del trabajo— constituía un privilegio reconocido. En la sociedad burguesa ya no es así. Lo que caracteriza al ocio, tal como lo conoce el feudalismo, es su relación con dos importantes modos de comportamiento social. La contemplación religiosa y la vida de

la corte representan, por decirlo así, los moldes en los que verter el ocio del gran señor, del prelado y del guerrero. Estas actitudes –la piadosa como la cortesana– fueron de provecho para el poeta. Su obra las favorece al menos indirectamente, en la medida en que conservaba el contacto con la religión y la corte. (Voltaire fue el primero de los grandes literatos que rompió con la Iglesia, pero tanto menos despreció asegurarse un puesto en la corte de Federico el Grande.) En la sociedad feudal, el ocio del poeta es un privilegio reconocido. Es en la sociedad burguesa cuando el poeta se convierte en un ocioso.

[m 2 a, 3]

La ociosidad intenta evitar cualquier contacto con el trabajo del ocioso, y es general con cualquier proceso de trabajo. Eso es lo que la diferencia del ocio.

[m 3 a, 1]

«Todas las ideas religiosas, metafísicas e históricas, al final no son sino preparados elaborados a partir de grandes vivencias pasadas y de las representaciones de las mismas». Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung* [La vivencia y la poesía], Leipzig-Berlin, 1906, p. 198.

[m 3 a, 1]

La conmoción de la seguridad en el derecho está vinculada estrechamente a la conmoción de la experiencia. «En el período liberal, el dominio económico estaba ampliamente ligado a la propiedad jurídica de los medios de producción. En el último siglo, con la creciente concentración de capital debido al desarrollo de la técnica... los propietarios jurídicos se separan en gran parte de la dirección de la empresa... Esta separación respecto a la producción real... hace que se estreche el horizonte de los meros poseedores de títulos de propiedad... y, finalmente, su grado de participación en la propiedad aparece... como socialmente limitado. Pierde peso la idea de un derecho independiente, separado de la comunidad y con un contenido fijo. Se llega así («a marginar todo derecho con un contenido concreto... proceso que... culmina en los estados autoritarios». Max Horkheimer, «Traditionelle und kritische Theorie» [Teoría tradicional y teoría crítica] (*Zeitschrift für Sozialforschung* 2 (1937), pp. 285-287). Cfr. Horkheimer, *Observaciones sobre la antropología filosófica* (*ibid.*, 1, 1935, p. 12).

[m 3 a, 1]

«El campo de acción propio de la representación intuitiva del suceso temporal es el instante vivencial, el reportaje. Accede éste inmediatamente al acontecimiento, a la vez que se acerca a la vivencia. Requisito para ello es que el acontecimiento se vuelva de verdad vivencia en el periodista que informa... La capacidad de tener vivencias es por tanto un requisito... del buen... rendimiento laboral.» Dovifat, «Formen und Wirkungsgesetze des Stils in der Zeitung» [Formas y leyes de efecto del estilo en la prensa] (*Deutsche Presse* [El jornal] 1939), Berlín, p. 285.

[m 3 a, 1]

Sobre el ocioso: la imagen arcaica de los navíos en Baudelaire.

[m 3 a, 1]

La estricta moral del trabajo y de la obra en el calvinismo podría tener la más estrecha relación con el desarrollo de la *vita contemplativa*. Intentó oponer

un dique al fluir del tiempo en la ociosidad, tiempo que estaba congelado en la contemplación.

[m 3 a, 1]

Sobre el folletín. Se trataba, por así decirlo, de inyectar a la experiencia por vía intravenosa el veneno de lo sensacional; esto es, de despojar a la experiencia corriente de su carácter vivencial. A ello se prestaba antes que nada la experiencia del habitante de la gran ciudad. El folletinista se aprovecha de ello. Hace que la gran ciudad se vuelva extraña para sus habitantes. Es así uno de los primeros técnicos que, debido a la creciente necesidad de vivencias, se llama para el proyecto. (Esta misma necesidad se afirma en la teoría de la belleza moderno, tal como aparece en Poe, Baudelaire y Berlioz. La sorpresa es en ella un elemento predominante.)

[m 3 a, 2]

El proceso de la atrofia de la experiencia empieza ya con la manufactura. Dicho de otra manera, coincide en sus inicios con los de la producción de mercancías. (Cfr. Marx, *Das Kapital* [El capital], (I), (Berlín), Korsch ed., (1932), p. 336.)

[m 3 a, 3]

La fantasmagoría es el cor(r)elato intencional de la vivencia.

[m 3 a, 4]

De igual manera que el proceso de trabajo industrial se distingue claramente de la artesanía, la forma de comunicación que le corresponde – la información – se distingue claramente de la que corresponde al proceso de trabajo artesanal, que es la narración. (Cfr. (Walter Benjamin.) *Der Erzähler* [El narrador] («Orient und Occident», nueva serie, 3, octubre 1936), p. 21, párrafo 2; p. 22, párrafo 1, línea 3; p. 22, párrafo 3, línea 1: fin de la cita de Valéry.) No hay que perder esto de vista para poder hacerse una idea de la fuerza explosiva encerrada en la información. Esta fuerza se libera en lo sensacional. Con lo sensacional se iguala a ras de suelo todo lo que aún tenga visos de sabiduría, de tradición oral, de ser el lado épico de la verdad.

[m 3 a, 5]

Para las relaciones que el ocioso gusta mantener con el corrupto mundo elegante, el estudio es una coartada. En particular, se puede decir de la bohemia que durante toda su vida estudia su propio entorno.

[m 3 a, 6]

La ociosidad se puede ver como un antecedente de la distracción o de la diversión. Se basa en la disposición a disfrutar meramente de una serie arbitraria de sensaciones. Pero tan pronto como el proceso productivo comenzó a involucrar a grandes masas, surgió en los que «libraban» la necesidad de distinguirse masivamente de los que trabajaban. A esta necesidad respondió la industria recreativa. Enseguida se encontró con sus problemas específicos. Saint-Marc Girardin tuvo ya que constatar «qué poco tiempo es divertido el hombre». (El ocioso no se cansa tan rápidamente como el hombre que se divierte.)

[m 4, 1]

El verdadero *flâneur* solitario (Henri Béraud) es el hombre-anuncio.

[m 4, 2]

Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales

La *imitatio dei* del ocioso: dispone, como *flâneur*, de la omnipresencia, como jugador, de la omnipotencia y, como estudioso, de la omnisciencia. La dorada juventud representó por primera vez este tipo de ocioso. (m 4, 1)

La «empatía» se produce por medio de un *déclat*, de una especie de cambio de sintonía. Con ella, la vida interior produce un equivalente a lo que tiene de *shock* la percepción sensorial. (La empatía es una sintonización en sentido íntimo.) (m 4, 1)

Las costumbres son el almacén de las experiencias. Las vivencias lo desestabilizan. (m 4, 1)

Dios tiene a la creación tras de sí; Él descansa de ella. Este Dios del séptimo día es el que el burgués ha tomado como modelo para su ociosidad. En la *flânerie* dispone de su omnipresencia; en el juego, de su omnipotencia y, en el estudio, de su omnisciencia. — Esta trinidad está en el origen del satanismo en Baudelaire. — La semejanza a Dios del ocioso muestra que el viejo dicho (protestante), «el trabajo es el adorno del burgués», ha empezado a perder validez. (m 4, 1)

Las exposiciones universales fueron la alta escuela donde las masas, apartadas del consumo, aprendieron a compenetrarse con el valor de cambio. «Verlo todo, no tocar nada.» (m 4, 1)

Descripción clásica de la ociosidad en Rousseau. Sale a relucir que la existencia del ocioso tiene algo de igual a Dios, y también que la soledad se afirma como un estado esencial del ocioso. En el último libro de las *las confesiones* se dice: «Habiendo pasado la era de los proyectos novelescos y habiéndome consolado más que halagado el humo de la gloria, sólo me quedaba, como última esperanza, vivir... en un tiempo libre eterno. Ésa es la vida de los bienaventurados en el otro mundo, y en lo sucesivo la convertía en mi felicidad suprema en éste. / Los que me reprochan tantas contradicciones no dejarán de reprocharme aquí una más. He dicho que la ociosidad de los círculos me los hacía insupportables, y heme aquí buscando la soledad únicamente para liberarme en ella de la ociosidad... La ociosidad de los círculos es agotadora, porque es necesaria. La de la soledad es encantadora porque es libre y voluntaria». Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions* [Las confesiones], IV, París, ed. Hildesheim, 1931, p. 173. (m 4 a, 1)

Entre los requisitos de la ociosidad, la soledad posee una importancia especial. Pues sólo ella emancipa virtualmente a la vivencia de todo acontecimiento, por pequeño o nimio que sea: pone a su disposición, de camino a la empatía, a todo transeúnte como su sustrato. La empatía sólo le es posible al solitario; por eso la soledad es requisito de la verdadera ociosidad. (m 4 a, 1)

En el peor de los casos, cuando sobre el horizonte desolado no aparece ninguna vela, ni la cresta de la ola de ninguna vivencia, le queda una última cosa al sujeto solitario e invadido por el *taedium vitae*: la empatía. (m 4 a, 1)

Puede quedar pendiente si, y en qué sentido, el ocio está también determinado por el sistema productivo que lo hace posible. Pero hay que dejar claro lo profundamente que han quedado inscritos en la ociosidad los rasgos del sistema económico capitalista, donde ésta surgió. — Por otro lado, en la sociedad burguesa, que no conoce el ocio, la ociosidad es una condición de la producción artística. Y precisamente es la ociosidad la que de muchas maneras imprime a la producción artística la marca que hace evidente su afinidad con el proceso económico de producción. (m 4 a, 1)

El estudiante «nunca acaba de aprender»; el jugador «nunca tiene bastante»; el *flâneur* «siempre tiene algo que ver». La ociosidad se orienta a una duración ilimitada que escapa fundamentalmente del mero gozo sensible, sea del tipo que sea. (¿Es cierto que la «mala infinitud» que predomina en la ociosidad aparece en Hegel como marca distintiva de la sociedad burguesa?) (m 5, 1)

La espontaneidad común al estudiante, al jugador y al *flâneur* es quizá la del cazador, es decir, la del tipo de trabajo más antiguo, el que más estrechamente podría estar relacionado con la ociosidad. (m 5, 1)

Las palabras de Flaubert —«pocos adivinaron cuán triste se ha de estar para emprender la resurrección de Cartago»— hacen transparente el vínculo entre el estudio y la *melancolía*. (La cual amenaza tanto a esta forma del ocio como a toda forma de ociosidad.) Cfr. «mi alma es triste y yo he leído todos los libros» (Mallarmé), *Spleen*, II, «La voz» (Baudelaire), «Estoy en un ay.» (Goethe). (m 5, 1)

Lo específicamente moderno se muestra siempre en Baudelaire como complemento de lo específicamente arcaico. En el *flâneur*, que pasea su ociosidad por una imaginaria ciudad de pasajes, el dandi sale al paso del poeta (el dandi, que se mueve entre la multitud sin hacer caso de los empujones a los que está expuesto). Sin embargo, también hay en el *flâneur* (dentro de él) una criatura largo tiempo desaparecida, y ésta le lanza al poeta una mirada soñadora que le llega al corazón. Es «el hijo de la selva», el hombre al que una vez una naturaleza bondadosa le prometió el ocio. El dand(i)smo es el último resplandor de lo heroico en épocas de decadencia. A Baudelaire le agrada encontrar en Chateaubriand una referencia a dandis indios, testimonio del período otrora floreciente de esta stirpe. (m 5, 1)

Sobre el tipo del cazador en el *flâneur*: «La masa de anendatarios y de huéspedes de paso comienza a errar de techo en techo en este mar doméstico, como el cazador y el pastor de la prehistoria, y así se acaba la educación intelectual del nómada». Oswald Spengler, *La decadencia del Occidente* [El ocaso de Occidente], II, París, 1933, p. 140. (m 5, 1)

«El civilizado, nómada intelectual, se convirtió en puro microcosmos, absolutamente apátrida y espiritualmente libre, como lo eran corporalmente el cazador y el pastor.» Spengler, *loc. cit.*, p. 125. (m 5, 1)

P
[MATERIALISMO ANTROPOLÓGICO,
HISTORIA DE LAS SECTAS]

«Gustav: ¡Su trasero es... divino!»

Berdoa: ¿Verdad que merece ser inmortal?

Gustav: ¿Qué?

Berdoa: Nada.»

Grabbe, *El duque Theodor von Gotbland*.

Las jactanciosas y lacrimógenas *Mémoires de Chodruc-Duclos Recueillis et publiés par J. Arago et Édouard Gouin* [*Memorias de Chodruc-Duclos. Recopiladas y publicadas por J. Arago y Édouard Gouin*], París, 1843 (I, II), de vez en cuando son interesantes porque contienen elementos de una fisiología del mendigo. El largo «Prefacio» no está firmado y no dice nada sobre el manuscrito. Puede que las *Memorias* sean apócrifas. Se lee allí: «No nos engañemos, no es tanto el rechazo lo que humilla como el óbolo... Yo nunca preguntaba al tender la mano. Andaba más rápido que quien iba a hacer justicia a mi petición, abría mi mano derecha y algo se deslizaba en ella». II, pp. 11-12. Y: «¡El agua sustenta!... yo me atiborraba de agua porque no tenía pan». II, p. 19. [p. 1, 1]

Escena en el dormitorio de una prisión, a principios de los años treinta. El autor cita sin consignar la fuente: «Por la tarde, en el dormitorio en voz baja, "Los obreros republicanos, antes de acostarse, jugaban a la Revolución de 1830, especie de charada compuesta por ellos; ella reproducía todas las escenas de la gloriosa semana, desde la liberación de Charles X y de los ministros que firmaron las Ordenanzas hasta el triunfo del pueblo; se representaba el combate de las barricadas mediante una batalla a golpes de cabezales detrás de las camas y los colchones amontonados; finalmente los vencedores y los vencidos se reconciliaban para cantar la *Marseillaise*». Charles Benoist, «l'homme de 1848» [*El hombre de 1848*], I (*Revue des deux mondes* [1 julio 1913], p. 147). Probablemente el pasaje citado sea de Chateaubriand.

[p. 1, 2]

Ganeau. «El Mapah... se presenta bajo las especies de un perfecto dandi, al que le gustan los caballos, adoran las mujeres, y que degusta la buena comida, pero completamente desprovisto de dinero. Suple esta falta de recursos con el juego; es un habitual de todos los garitos del Palais Royal... Cree que está destinado a ser el redentor de la compañía del hombre, y... adapta el título de Mapah, nombre formado por las primeras sílabas de dos palabras: mamá y papá. Añade que todos los nombres propios deben modificarse de esta manera: debe llevarse, ya sea el nombre del padre, sino la primera sílaba del nombre materno combinada con la del nombre paterno. Y, para mejor marcar que se despoja de su antiguo nombre... firma: "El que fue Ganeau". Reparte sus octavillas a la salida de los teatros, o las envía por correo; hasta también convenciera a Victor Hugo de que protegiera su doctrina. Jules Bertaut, «Le "Mapah"» [El "Mapah"] (*Le Temps*, 21 septiembre 1935).

[p 1, 8]

Charles Louandre sobre las fisiologías, a las que acusa de corromper la moral: «Este género... ha llegado muy rápidamente a su destino. La fisiología, que se produce en el formato de 32 para que lo compien... los paseantes, figura, en 1836, en la *Bibliographie de la France*, en 2 volúmenes, llega a 8 en 1838, 76 en 1841, 44 en 1842, 15 al año siguiente, y, desde hace dos años, apenas si se encuentran 3 ó 4. De la fisiología de los individuos se ha pasado a la fisiología de las ciudades. Hemos tenido *Paris por la noche*, *Paris a la mesa*, *Paris en el agua*, *Paris a caballo*, *Paris pintoresco*, *Paris bohémio*, *Paris literario*, *Paris de boda*; después ha venido la fisiología de los pueblos: los franceses y los ingleses pintados por ellos mismos; a continuación la de los animales: los animales pintados por ellos mismos y dibujados por otros. Finalmente... los temas... a falta de temas, han acabado por pintarse a sí mismos, y se nos ha dado *La fisiología de los fisiólogos*. Charles Louandre, «Statistique littéraire. De la production intellectuelle en France depuis quinze ans» [Estadística literaria. De la producción literaria en Francia desde hace quince años] (*Revue des deux mondes*, 15 noviembre 1847, pp. 686-687).

[p 1 a, 1]

Tesis de Toussenel: «Que la felicidad de los individuos es directamente proporcional a la autoridad femenina»; «que el rango de las especies es directamente proporcional a la autoridad femenina». A. Toussenel, *Le monde des oiseaux* [El mundo de los pájaros], I, París, 1853, p. 483. La primera, la «fórmula del genital» (p. 39).

[p 1 a, 4]

Toussenel sobre su mundo de los pájaros: «El mundo de los pájaros no es sino su tema accesorio, mientras que el mundo de los hombres es su tema principal». *loc. cit.*, I, p. 2 (Advertencia del autor).

[p 1 a, 8]

Toussenel en la «Advertencia del autor» para *El mundo de los pájaros*: «[El autor] ha querido poner en relieve la importancia de la parte culinaria de su tema dándole al artículo aviado más espacio que el que habitualmente ocupa en las obras científicas», *loc. cit.*, I, p. 2.

[p 1 a, 4]

«Admiramos al pájaro... porque en el pájaro, como en cualquier política bien organizada... quien distribuye los rangos es la galantería... Sentimos por instinto que la mujer, que salió de marica del creador después del hombre, ha sido creada para mandarle a éste, así como éste ha nacido para mandar sobre las bestias que han venido antes que él», (*loc. cit.*, p. 38).

[p 1 a, 8]

Según Toussenel, las razas que más importancia conceden a la mujer son también las primeras, como ocasionalmente los germanos, pero sobre todo los franceses y los griegos.

«Así como el ateniense y el francés están marcados por el halcón, el romano y el inglés lo están por el águila». (Pero el noble «no se incorpora al servicio de la humanidad».) A. Toussenel, *El mundo de los pájaros*, I, París, 1853, p. 125.

[p 1 a, 6]

Fisiologías cómicas: Museo de la risa, Museo Philpon, Museo o almacén cómico, Museo parisino, Las metamorfosis del día.

[p 2, 1]

Serie gráfica de Beaumont, *Les Vésuviennes*: 20 láminas. Serie de Daumier, *Les Divorceuses*. Hay una serie -¿de quién?- llamada *Les bas-biens*.

[p 2, 2]

Nacimiento de las fisiologías: «La encendida lucha política de los años 1830-1835 había formado un ejército de dibujantes... ejército... que las leyes de septiembre dejaron políticamente fuera de combate en su totalidad. En una época, por tanto, en la que había penetrado en todos los secretos de su arte, se encontró de pronto reducido a un solo campo de operaciones: la descripción de la vida burguesa... Éste es el presupuesto que explica la colosal *Revista de la vida burguesa*, que se inicia aproximadamente a mediados de los años treinta en Francia... No hay nada que no desfile por allí... los días de júbilo y los de luto, el trabajo y el descanso, costumbres matrimoniales y de solteros, familia, casa, niños, escuela, sociedad, teatro, tipos, profesiones». Eduard Fuchs, *Die Karikatur der europäischen Völker* [La caricatura de los pueblos europeos], I, Múnich, (1921), p. 362.

[p 2, 3]

¿Qué mezquinos vuelven a resultar, a finales de siglo, los escritos sobre ciertas circunstancias fisiológicas? Significativo de ello es una descripción de la impotencia procedente del libro de Maillard sobre la historia de la emancipación femenina, que en su orientación general prueba con toda rotundidad la reacción de la burguesía consolidada ante el materialismo antropológico. Al hilo de exposición de la teoría de Claire Demar, dice: «Ella... hablará de las decepciones que pueden proceder del extraño y enorme sacrificio a cuya costa, bajo el ardiente cielo de Italia, más de un niño pequeño corre la suerte de convertirse en un cantante célebre». Firmin Maillard, *La légende de la femme émancipée* [La leyenda de la mujer emancipada], París, p. 98.

[p 2, 4]

Un pasaje central del manifiesto de Claire Demar: «La unión de los sexos deberá ser en el futuro el resultado de las simpatías... mejor estudiadas... y se reconocerá entonces la existencia de relaciones íntimas, secretas y misteriosas entre dos almas... Todo ello podrá aún llegar a chocar contra una última prueba decisiva, pero necesaria e indispensable. ¡¡LA PRUEBA DE LA MATERIA por la MATERIA; el ENSAYO de la CARNE por la CARNE!!!... Ocurre que muy a menudo, en el umbral de la alcoba, una llama devoradora se ha extinguido; ocurre que muy a menudo, para más de una gran pasión, las sábanas perfumadas de la cama se han convertido en un sudario de muerte; más de una... leerá estas líneas, la cual por la noche había entrado en el lecho de himen, palpitante de deseos y de emociones, se ha levantado por la mañana fría y helada». Claire Demar, *Ma loi d'avenir* [Mi ley de futuro], París, 1834, pp. 36-37.

[p 2, 5]

Sobre el materialismo antropológico. Palabras finales del libro de Claire Demar *Ma loi de futuro*: «Nada de maternidad, nada de ley de la sangre. Digo que nada de maternidad: En efecto, la mujer liberada... del hombre, a quien no le pagará ya el precio de su cuerpo... sólo

obtendrá su existencia... de sus obras. Para eso es preciso que la mujer haga una obra, cumpla una función; -¿Y cómo podría hacerlo, si siempre está condenada a consumir una parte más o menos amplia de su vida en los cuidados que reclama la educación de uno o varios niños?... Quiere usted libertar a la mujer. ¡Pues bien! Del seno de la madre de la sangre, le velo de nuevo a los brazos de la madre social, de la nodriza funcionaria, y el hijo estará mejor educado... Entonces, solamente entonces, el hombre, la mujer, el hijo, se habrán todos liberado de la ley de la sangre de la explotación de la humanidad por la humanidad». Claire Demar, *Mi ley de futuro*, Obra póstuma publicada por Suzanne, París, 1834, pp. 58-59.

[p. 2 a, 1]

«Entonces ¿qué? Ya que una mujer no había sacado a la luz pública las confidencias de sus sensaciones de mujer; ya que, entre todos los hombres que la rodeaban con sus cuidados... ninguno otro ojo sino el suyo sabía distinguir a aquel que ella prefería... resultaría... que sería... esclavo de un hombre... ¡Entonces qué! Una mujer sería explotada... ya que, sin el temor de verlos desgarrarse... ella podría dar simultáneamente satisfacción a varios hombres en su amor... Crea, con M. James de Laurence, en la necesidad... de una libertad sin... límites... apoyada en el misterio al que convierto en base de la nueva moral» Claire Demar, *Mi ley de futuro*, París, 1834, pp. 31-32.

[p. 2 a, 2]

La exigencia de misterio en las relaciones entre los sexos, en contraposición a su publicidad, está para Demar estrechamente relacionada con la exigencia de un período de prueba más o menos largo. En cualquier caso, la forma del matrimonio debe en general quedar reprimida por esta otra más flexible. A partir de estas ideas, resulta lógico que se acabe exigiendo el matriarcado.

[p. 2 a, 3]

De las disquisiciones contra el patriarcado: «¡Ah! Eso se apoya en un inmenso conjunto de puñaladas paricidas, que, en medio de los gemidos alzados desde tantos pechos, en el solo nombre de padre y de madre, me aventuro a levantar la voz... contra la ley de la sangre y la ley de la generación». Claire Demar, *Mi ley de futuro*, París, 1834, pp. 54-55.

[p. 2 a, 4]

La caricatura desempeña un considerable papel en el desarrollo de los títulos de las ilustraciones. Henri Bouchot (*La litographie [La litografía]*, París, 1895, p. 114) reprocha significativamente a Daumier la extensión de los suyos y su desmesurada importancia.

[p. 2 a, 5]

Henri Bouchot, *La litographie*, París, [p. 138], compara a Devéria, en cuanto a productividad, con Balzac y Dumas.

[p. 2 a, 6]

Para caracterizar la relación entre Claire Demar y James de Laurent, se pueden citar varios pasajes del libro de Demar *Mi ley de futuro*. El primero se halla en el prólogo, escrito por Suzanne, y aborda la negativa de Claire Demar a colaborar en la *Tribune des femmes*: «Hasta el número 17 ella había rehusado constantemente, diciendo que el tono de ese periódico era demasiado moderado». Cuando apareció ese número, hubo, en un artículo mío, un pasaje que, por su forma, su moderación, exasperó a Claire. -Ella me escribió que iba a responder a él. -Pero, se convirtió en un folleto, y se decidió a que apareciera solo, fuera del periódico.

Aquí está por lo demás el fragmento del artículo del que Claire sólo citó algunas líneas: «Queda todavía en el mundo un hombre que interpreta... el cristianismo... de una manera favorable a nuestro sexo: es M. James de Laurence, el autor de un folleto titulado: *Los hijos de Dios o la religión de Jesús*... El autor no es sansimoniano... hace que descendan las herencias por las madres; seguramente ese sistema... es muy ventajoso para nosotros; tengo fe en que una parte entrará... en la religión del futuro, y en que el principio de la maternidad se convertirá en uno de las leyes fundamentales del Estado» (Claire Demar, *Mi ley de futuro*, Obra póstuma publicada por Suzanne, París, 1834, pp. 14-16). En el libro, Claire Demar hace suya la causa de Laurence frente a las objeciones de la *Tribune des femmes*, que le reprocha hablar a favor de una «libertad moral... sin reglas ni límites», «lo que nos conduciría directamente a un grosero y desagradable barullo». La culpa de ello sería que en estos temas Laurence eleva el misterio a principio, un misterio en virtud del cual en este ámbito sólo le debemos explicaciones a un dios místico. La *Tribune des femmes*, por contra, opina: «La sociedad del futuro no reposará en el misterio, sino en la confianza; porque el misterio aún prolongaría la explotación de nuestro sexo». Y Claire Demar replica: «Ciertamente, Señoras, si, como ustedes, yo confundiera la confianza y la publicidad; si, como ustedes, yo proclamara que el misterio debe prolongar la explotación de nuestro sexo, debería saludar con mis bendiciones este tiempo en que vivimos». Describe entonces la brutalidad de las costumbres de la época: «Delante del alcalde y delante del sacerdote... un hombre y una mujer han puesto una larga serie de testigos... He ahí... la llamada unión legítima, que permite a una mujer sin enrojecer: ¡jijal día, a tal hora, recibiré a un hombre en mi CAMA de MUJER!!! Unión que, contratada frente a la multitud, se arrastra lentamente a través de una orgía de vino y de baile, hasta el lecho nupcial, convertido en el lecho del desenfreno y de la prostitución, que permite a la imaginación delirante de los convidados seguir... todos los detalles... del drama lúbrico representado con el nombre de noche de bodas. Si el uso que de esa manera hace comparecer a la joven esposa... ante las miradas atrevidas... que la prostituye a los deseos desenfrenados... no les parece una horrible explotación... no me lo explico». [Loc. cit., pp. 29-30.]

[p. 3, 1]

Fecha de aparición del primer número del *Charivari*: 1 de diciembre de 1832. [p. 3, 2]

Confesión lesbica de una sansimoniana: «Comenzó a gustarme tanto la mujer que tenía cerca como el hombre que tenía cerca... le dejé al hombre su fuerza física y su clase de inteligencia para elevar a su lado de igual manera la belleza corporal de la mujer y sus particulares facultades espirituales». Sin indicación de obra ni de autor en Firmin Maillard, *La leyenda de la mujer emancipada*, París, p. 65.

[p. 3 a, 1]

La emperatriz Eugenia como seguidora de la Madre:

«¡¡¡Consienta, y sagrada y bendecida,
El género humano extasiado,
Saludará en su EUGÉNIE
Al arcángel que le guía a puerto!!!»

Jean Journet, *L'ère de la femme ou le règne de l'harmonie universelle [La era de la mujer o el reino de la armonía universal]*, enero 1857, p. 8.

[p. 3 a, 2]

Máximas tomadas de James de Laurence, *Les enfants de Dieu ou la religion de Jésus réconciliée avec la philosophie* [Los hijos de Dios o la religión de Jesús reconciliada con la filosofía], París, junio 1831: «Es más razonable pretender que a todos los hijos los ha hecho Dios que decir que todos los casados están unidos por Dios» (p. 14). De la falta de castigo de la adúltera por parte de Jesús, deduce Laurence que éste no quería el matrimonio: «El la perdonó, pues consideraba el adulterio como la continuación natural del matrimonio, y lo condesa cuando se le encontró entre sus discípulos... Mientras exista el matrimonio, una mujer adúltera debe ser criminal, puesto que carga a su marido con los hijos de otro. Jesús no podía tolerar semejante injusticia; su sistema es consecuente: quería que los hijos le pertenecieran a la madre. De ahí, estas notables palabras: "No llaméis a nadie sobre la tierra vuestro padre, porque sólo tenéis un padre que está en los cielos"» (p. 13). «Los hijos de Dios nacidos de mujer sólo constituyen una familia... La religión de los judíos fue la de la paternidad, bajo la cual los papas ejercieron su autoridad doméstica. La religión de Jesús es la de la maternidad, cuyo símbolo es una madre llevando a un hijo en brazos; y se llama a esta madre la Virgen, porque cumpliendo los deberes de una madre no había renunciado a la independencia de una virgen.» (Pp. 13-14.)

[p. 3 a, 8]

«Algunas sectas... en los primeros siglos de la Iglesia parecen haber adivinado las intenciones de Jesús: los simoníacos, los nicolaítas, los caitopocráticos, los basídeos, los marcionitas y otros no sólo habían abolido el matrimonio, sino que habían establecido la comunidad de las mujeres.» James de Laurence, *Los hijos de Dios o la religión de Jesús reconciliada con la filosofía*, París, junio 1831, p. 8.

[p. 3 a, 4]

La interpretación que James de Laurence hace del milagro de las bodas de Caná está por completo en el estilo de la Alta Edad Media. Con esa interpretación, quiere demostrar su tesis de que Jesús estaba en contra del matrimonio: «Al ver a los dos conjuntos hacer el sacrificio de su libertad, transformó el agua en vino, para demostrar que el matrimonio era una locura que no se podía hacer, a no ser que la razón estuviera turbada por el vino.» James de Laurence, *Los hijos de Dios o la religión de Jesús reconciliada con la filosofía*, París, junio 1831, p. 8.

[p. 4, 1]

«El Espíritu Santo, o el alma de la naturaleza, descendió hacia la Virgen en forma de paloma: ahora bien, al ser la paloma el símbolo del amor, eso significa que la madre de Jesús había cedido a la inclinación del amor.» James de Laurence, *Los hijos de Dios*, París, junio de 1831, p. 5.

[p. 4, 1]

Algunos temas del escrito teórico de Lawrence se encuentran con anterioridad en su novela *El Panorama de los tocadores o el imperio de los Enanos*, en cuatro tomos, que ya había aparecido antes en Alemania, y de la que Wieland había publicado en el *Deutscher Merkur* un fragmento en fecha tan temprana como 1793. Lawrence era inglés.

[p. 4, 1]

«Balzac describió de un modo inolvidable la fisonomía de los parisinos: los rostros apesadumbrados, curtidos, demacrados, "la tez casi infernal de las fisonomías parisinas"; no son rostros, sino máscaras.» Ernst Robert Curtius, *Balzac*, Bonn, 1923, p. 243 (cita de *La muchacha de los ojos de oro*).

[p. 4, 1]

«El interés de Balzac por la longevidad forma parte de aquellas cosas que comparte con el siglo XVIII. Los naturalistas, los filósofos y los charlatanes de esa época coinciden todos en ello... Condorcet esperaba del futuro, que pintaba con vivos colores, la ilimitada prolongación de la vida. El conde de St. Germain preparó un "té de vida", Cagliostro un "elixir vital"; otros recomendaban "sales siderales", "tintura de oro" o "camas magnéticas"» Ernst Robert Curtius, *Balzac*, Bonn, 1923, p. 101.

[p. 4, 5]

Hay en Fourier (*Nouveau monde* [Nuevo mundo], París, 1829-1830), p. 275) argumentos contra las bodas que recuerdan los desahogos de Claire Demar.

[p. 4, 6]

Nota de Blanqui desde el hospital penitenciario de Tours, la primavera de 1846: «Los días de comunión, las hermanas del hospicio de Tours son inabundables, feroces. Ellas han comido a Dios. El orgullo de esta digestión divina las convulsiona. Esos vasos de santidad se convierten en frascos de vitriolo.» Gustave Geffroy, *L'enfermé* [El encerrado], I, París, 1926, p. 133.

[p. 4, 7]

Sobre las bodas de Caná, 1848(?) «Se proyecta un banquete de pobres, a veinticinco céntimos el banquete: pan, queso y vino, bebida y comidas en pleno Saint-Denis. No hubo sitio, fijado en primer lugar para el 11 de junio, después para el 18 de junio, después para el 14 de julio, pero las reuniones que lo prepararon, abierta la suscripción, las adhesiones que, en el 8 de junio, son 165.532, acaban por sobreexcitar a la opinión.» Gustave Geffroy, *El encerrado*, I, París, 1926, p. 192.

[p. 4 a, 11]

«En 1848 hoy en la habitación de Jenny, la obrera, alfileres en la pared, con los retratos de Béranger, de Napoleón y de la Virgen. La creencia está segura del advenimiento del culto de la Humanidad. Jesús es un gran hombre del 48. En la masa hoy indicios de una fe en los presagios... El *Almanach prophétique* de 1849 anuncia el regreso del cometa de 1264, producido en virtud de Marte, cometa guerrero.» Gustave Geffroy, *El encerrado*, I, París, 1926, p. 156.

[p. 4 a, 2]

Babick, diputado del distrito 10, polaco, obrero, luego sastre, luego perfumista: «Él era... miembro de la Internacional y del Comité central, al mismo tiempo que apóstol del culto fusioniano. Una religión de inspiración entonces reciente, producida para el uso de cerebros simoníacos al suyo. Compuesta por cierto M. de Tournel, reunía... varios cultos, a los que Babick había añadido el espiritismo. Para ella, como perfumista, había creado una lengua fragante, a falta de otro mérito, la droga y el ungüento. Escribía en la cabecera de sus cartas: *París-Jerusalén*, la fechaba con un año de la era fusioniana, y firmaba: *Babick, hijo del reino de Dios y perfumista*. Georges Lanson, *Histoire de la Commune de 1871* [Historia de la Comuna de 1871], París, 1928, pp. 168-169.

[p. 4 a, 3]

«La iniciativa fantástica del coronel de la 12.^a legión no fue más feliz. Ella instituyó una compañía de ciudadanas voluntarias encargada, para mayor vergüenza de los retractarios, de llevar a cabo su arresto.» Georges Lanson, *Histoire de la Commune de 1871*, París, 1928, p. 501.

[p. 4 a, 4]

El cómputo cronológico del fusionismo comienza con el 30 de diciembre de 1845.

[p. 4 a, 5]

En sus *Recuerdos literarios*, Maxime Du Camp hace a propósito de los *évolués* un juego de palabras con *évoluer*:

[p. 4 a, 8]

De la constitución de las *Vésuviennes*: «Los ciudadanos deberán proporcionar su contingente a los ejércitos de tierra y de mar... Los enrolados formarán un ejército llamado de reserva que estará repartido en tres cuerpos, el cuerpo de las obreras, el cuerpo de las vivanderas y el cuerpo de caridad... Al ser el matrimonio una asociación, cada uno de los dos esposos deberá compartir todos los trabajos. Cualquiera marido que rehúse cumplir su parte de los cuidados domésticos será condenado... a cambiar el lugar de su servicio personal en la guardia nacional por el servicio de su mujer en la guardia cívica». Firmin Mailard, *La leyenda de la mujer evolucionada*, París, pp. 179 y 181.

[p. 5, 8]

«Los sentimientos que suscitó Hegel entre los miembros de la Joven Alemania, que iban de una fuerte atracción a un rechazo aún más fuerte, encuentran su reflejo más claro en la cuarentena que Gustav Kühn pasó en el manicomio... Puesto que la Joven Alemania insistía más en el libre arbitrio subjetivo que en la libertad objetiva, los jóvenes hegelianos despreciaron la "confusión carente de principios" de su "egoísmo propio de una literatura recreativa"... Cuando en las filas de la Joven Alemania se manifestó abiertamente el tema de que la inexorable dialéctica de la doctrina hegeliana pudiera privar a la juventud... de su capacidad de acción, resultó ser algo no justificado». Al contrario, pues cuando los miembros de la Joven Alemania, «tras la prohibición de sus escritos, tuvieron que reconocer con cuánta diligencia se habían cortado ellos mismos las manos con cuyo aplicado trabajo esperaban llevar una buena vida burguesa, su vehemencia quedó rápidamente apaciguada». Gustav Mayer, *Friedrich Engels, I. Friedrich Engels in seiner Frühzeit* [*Friedrich Engels en su primera época*], Berlín, (1933), pp. 37-39.

[p. 5, 8]

Por la misma época en que surgieron las «Fisiologías», historiadores como Thierry, Mignet y Guizot insistieron en el análisis de «la vida burguesa».

[p. 5, 8]

Engel sobre el Wuppertal: «Se prepara aquí un magnífico terreno para nuestro principio, y una vez que podamos movilizar a nuestros trabajadores de los tintes, salvajes e impulsivos, habrás de maravillarte sobre el Wuppertal. Desde hace un par de años, los trabajadores han llegado ya al último estadio de la antigua civilización: protestan, con un importantísimo incremento de crímenes, robos y asesinatos, contra la antigua organización social. Las calles son muy inseguras por la noche; golpean, apuñalan y roban a la burguesía. Si los proletarios que hay aquí evolucionan según las mismas leyes que los ingleses, pronto verán que de este comportamiento... no se sigue provecho alguno, y entonces protestarán, como hombres con su capacidad universal, mediante el comunismo». Engels a Marx, Barmen, octubre de 1844 [Karl Marx-Friedrich Engels, *Briefwechsel* [*Correspondencia*], I, (Zürich), ed. Instituto Marx-Engels, 1935, pp. 4-5].

[p. 5, 8]

El ideal heroico de Baudelaire es andrógino. Esto no le impide escribir: «Hemos conocido a la mujer-autor filántropo, sacerdotisa sistemática del amor, la poetisa republicana, la poetisa del futuro, la fourierista o la sansimoniana; y nuestros

ojos... no han podido nunca acostumbrarse a todas esas fealdades acompañadas». Baudelaire, *L'art romantique* [*El arte romántico*] (tomo III), París, [ed. Hachette], p. 340 [Marceline Desbordes-Valmore].

[p. 5 a, 1]

Una de las formaciones sectarias más tardías del siglo XIX es la religión fusio-nista. La propagó L. J. B. de Tournell (* VIII † 1863 (¿6 1868?)). La influencia de Fourier se aprecia en su periodización de la historia; de Saint-Simon proviene la concepción de la Trinidad como la unidad madre-padre a la que se une la hija-hijo o andrógino. El comportamiento de la sustancia universal queda determinado por tres procesos cuya definición evidencia el escaso valor del fundamento de esta doctrina. Estos procesos son los siguientes: «La emanación... la propiedad que posee la sustancia universal de expandirse infinitamente fuera de ella misma... La absorción... la propiedad que posee la sustancia universal de repliegarse infinitamente sobre sí misma... La asimilación... la propiedad que posee la sustancia universal de penetrarse íntimamente en ella misma» (p. 1). — Un pasaje característico, tomado del aforismo *Pobres, ricos*, que se dirige a los ricos para hablarles de los pobres: «Y, por lo demás, si no quiere usted elevarlos hasta usted y desdén mezclarlos con ellos, ¿por qué entonces respira el mismo aire y habita la misma atmósfera? Para no respirar y no asimilar su emanación... debería usted salir de este mundo, respirar otro aire, vivir en otra atmósfera» (p. 267). — Los muertos son multiformes, y existen simultáneamente en muchos lugares de la tierra. Por eso los hombres se tienen que interesar mucho durante su vida en la mejora de la tierra (p. 307). Finalmente, todo se reunirá en una serie de soles que al fin, después de haber recorrido la estación uniluz, producirán en la región universalizante la luz universal. *Religion fusionnienne ou doctrine de l'universalisation réalisant le vrai catholicisme* [*Religión fusionniana o doctrina de la universalización que realiza el verdadero catolicismo*], París, [1902].

[p. 5 a, 2]

«Yo. ¿Tiene usted alguna práctica de culto que sea notable? M. de Tournell. Rezamos frecuentemente, y nuestros rezos por la corriente empiezan con estas palabras: "Oh eterno y supremo Map". Yo. ¿Qué significa ese sonido: Map? M. de Tournell. Es un sonido sagrado que reúne lo m que significa madre, lo p que significa padre y lo a que significa amor... Esas tres letras designan al gran Dios eterno». Alexandre Erdan [A. A. Jacob], *La France mystique* [*La Francia mística*], II, 2 vols., París, [1855], p. 632 [paginación continua].

[p. 6, 1]

El fusionismo no apunta a un sincretismo, sino a la fusión de los hombres entre sí y con Dios.

[p. 6, 2]

«No debería haber felicidad para la humanidad hasta el día en que la República hubiera enviado a los hijos de Dios al taller de carpintería de su señor padre». Esta frase se le atribuye a Courbet en una octavilla que presenta al público los héroes de la revolución de febrero.

[p. 6, 3]

I [LA ESCUELA POLITÉCNICA]

Sobre el comercio: «Si la competencia que se hacen los comerciantes... o cualquier otra causa, no les permiten vender en el tiempo oportuno, es forzoso... suspender sus negocios y arrojar como contragalpe la desavenencia entre los productores... Eso es lo que hace que no se pueda distinguir entre las crisis comerciales y las de la industria, hasta tal punto depende la industria de los intermediarios... Una verificación terrible se hace rápidamente de todos los valores en circulación, y una enorme cantidad de entre ellos son declarados nulos... Se les llama crisis a esos momentos de verificación de los valores comerciales». Eugène Buret, *De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France* [De la miseria de las clases trabajadoras en Inglaterra y Francia], II, París, 1840, pp. 211 y 213. Ir 1, 11

«En 1860 Francia, que dormitaba entre los brazos de la protección, se despertó bruscamente "sobre la almohada del libre cambio"; Napoleón III, usando un derecho que le confería la constitución de 1852, había negociado, aparte del parlamento, y abierto nuestras fronteras a los productos de otras naciones y varios mercados extranjeros a nuestro libre comercio... Largos años de prosperidad habían permitido a nuestras fuerzas industriales... sostener la lucha mundial.» Henry Fougère, *Les délégations ouvrières aux expositions universelles sous le second empire* [Las delegaciones obreras en las exposiciones universales bajo el Segundo Imperio], Montluçon, 1905, p. 28. Ir 1, 21

Fundación de la Escuela Politécnica: «El Terror en el interior, la invasión en las fronteras... arruinado el país, no pudiendo ni traer del extranjero el nitrato necesario para la pólvora, ni utilizar para la fabricación de las armas sus manufacturas, caídas casi todas en manos de los rebeldes; tal es el cuadro en medio del cual van a proseguir las deliberaciones de donde ha de salir la nueva institución... "Todo lo que el genio, el trabajo y la actividad pueden crear en cuanto a recursos, ha dicho Biot, se había empleado para que Francia pudiera sostenerse sola contra toda Europa... todo lo que durara la guerra, aunque fuere eterna y terrible."... La característica de la Escuela Politécnica... era la coexistencia de la enseñanza puramente teórica con una serie de cursos de aplicación relativos a los trabajos civiles, a la arquitectura, a la fortificación, a las minas, incluso a las construcciones navales... Napoleón... decretó la obligación del acuartela-

miento para los alumnos... A continuación vinieron los acontecimientos de... 1815, tras los cuales... no se ocultaba la esperanza de ver que la Escuela se reclutaba cada vez más entre las familias aristocráticas... La institución pierde así el carácter de escuela preparatoria para los servicios públicos... la ciencia pura no debía ganar nada en ella; porque... las promociones... de 1817 a 1830 son las que han dado, con mucho, la menor proporción de miembros al Instituto. En 1848 la Escuela estuvo amenazada de supresión». A. de Lapparent, *Le centenaire de l'École polytechnique* [El centenario de la Escuela Politécnica], París, 1894, pp. 6-7, 12-15. [r 1 a, 3]

Votación del 18 de marzo de 1871 sobre la posición que era deseable adoptar ante la Comuna en la Escuela Politécnica: «Algunos... se preguntan: qué es ese comité que se pretende elegido por la federación de tres mil ciudadanos... Otros... proponen recuperar la tradición del pasado y ponerse a la cabeza del movimiento. Después de una discusión muy viva, pero en tumulto, se pasa a las voces: [los partidarios del Comité central son catóicos]. G. Pinet, *Histoire de l'École polytechnique* [Historia de la Escuela Politécnica], París, 1887, p. 293. [r 1 a, 1]

En 1871, la Escuela Politécnica encontró una justificada desconfianza. Se oyeron cosas como: «la Escuela ya no es como en 1830!» (Pinet, *loc. cit.*, p. 297). [r 1 a, 2]

Dos pasajes característicos sobre la concepción que tiene el Premarzo de la industria y del trabajador, en Édouard Foucaud: *Paris inventeur. Physiologie de l'industrie française* [París inventor. Fisiología de la industria francesa], París, 1844: «la inteligencia industrial es hija del cielo: sólo tiene amor y abandono para los que la sociedad... denomina maniobreros, y que los inteligentes llaman *hermanos o trabajadores*» (p. 181). «En el siglo XIX, la cosa de los romanos... el siervo de Carlomagno, el villano de Francisco I, esta trinidad miserable, a la que la esclavitud había embrutecido, pero a la que el genio de la emancipación ha hecho imitar, se llama actualmente *pueblo*» (pp. 220-221). [r 1 a, 3]

«A menos que uno sea rico... o que tenga un cerebro estrecho... el sosiego de la renta es para el trabajador agobiante. Por más que no haya nubes en el cielo, que verdan la casa que habita, embalsamada por las flores y amenizada por los cantos de los pájaros, su espíritu inactivo permanece insensible a los encantos de la soledad. Si, por azar, su oído sorprende algún ruido agudo venido de alguna manufactura lejana, o incluso el monótono chapoteo del molino de una fábrica, al instante su frente se ilumina; ya no escucha el melodioso canto de los pájaros; ya no huele el exquisito perfume de las flores; el humo espeso que se escapa de la alta chimenea de la fábrica, el ruido resonante que el yunque le envía, le hacen estremecerse de alegría, recordándole los días felices de un trabajo manual, solicitado por la inspiración del cerebro.» Édouard Foucaud, *Paris inventeur. Physiologie de l'industrie française* [París inventor. Fisiología de la industria francesa], París, 1844, pp. 222-223. [r 1 a, 4]

«En medio del desorden que reinaba, escribe Vaulabelle, su uniforme conocido, amado por todos, les daba una especie de carácter oficial que los convertía en... los agentes más activos y más útiles del poder que se organizaba...» «Cuando teníamos que dar una orden para exigir el apoyo de una fuerza cualquiera, dice Mauguin, confiábamos en general su ejecución a un alumno de la Escuela Politécnica. El alumno descendía por la escalinata del Ayu-

tamiento; antes de haber llegado a los últimos escalones se dirigía a la multitud atenta y sencillamente pronunciaba estas palabras: ¡doscientos hombres de buena voluntad! Después terminaba de descender y se internaba solo en el pasadizo. En el mismo momento veíamos separarse de las murallas y marchar detrás de él, unos con fusiles, otros solamente con sables, a un hombre, dos hombres, veinte hombres, después cien, cuatrocientos, quinientos; había siempre el doble de los que se habían pedido.» G. Pinet, *Histoire de la Escuela Politécnica*, París, 1887, pp. 156-157. [Las dos citas que se incluyen son de Vaulabelle, *Histoire de deux restaurations* [Historia de las dos restauraciones], VIII, p. 291 y *Letra de M. Mauguin au journal la Presse* [Carta de M. Mauguin al periódico la Presse], Saumur, 8 marzo 1853]. [r 2, 1]

Los alumnos de la Escuela Politécnica organizaron una colecta para ayudar a pagar al *Tribune* una multa. [r 2, 2]

Lamarine en *Destinos de la poesía* según Michiels: «M. Lamarine, que ha visto con sus propios ojos la servidumbre intelectual del Imperio, la describe... "Era una liga universal de estudios matemáticos contra el pensamiento y la poesía. Sólo la cifra estaba permitida, era honrada, protegida, pagada. Así como la cifra no razona... el jefe militar de esta época no quería otro... secuaz". Alfred Michiels, *Histoire des idées littéraires en France au XIX^e siècle* [Historia de las ideas literarias en Francia en el siglo XIX], II, París, 1863, p. 94. [r 2, 3]

Pinet *Histoire de la Escuela Politécnica*, París, 1887) (p. VIII) llama a los enciclopedistas «los verdaderos fundadores» de la Escuela Politécnica. [r 2, 4]

«Se procura por todos los medios, sin conseguir tener éxito, ganar a la Escuela para la causa de los Borbones.» Pinet, *Histoire de la Escuela Politécnica*, p. 86. [r 2, 5]

Los usos y el reglamento de los alumnos de la Escuela Politécnica se recogen en el *Codex X*. «Reposa por completo sobre este principio, admitido en la Escuela desde su fundación: "Toda resolución votada es obligatoria, sean cuales fueren sus consecuencias."» Pinet, pp. 109-110. [r 2, 6]

Michelet sobre la Escuela Politécnica y Normal: «Después de esas grandes pruebas, parecía que hubo un momento de silencio para con todas las pasiones humanas; puede creerse que no habría más orgullo, interés, ni envidia. Los más altos hombres en el Estado, en la ciencia, aceptaron las más humildes funciones de la enseñanza. Lagrange y Laplace enseñaron Aritmética. Mil quinientos alumnos, hombres hechos y derechos, y varios ya fustres, vinieron... a sentarse en los bancos de la escuela normal, y a aprender a enseñar. Vinieron como pudieron, en pleno invierno, en ese momento de pobreza y de hambre... Un gran ciudadano, Carnot... fue el verdadero fundador de la Escuela Politécnica. Aprendieron, al igual que se combatía... Espectadores de la continua invención de sus maestros, ellos iban también inventando. Imaginense el espectáculo de un Lagrange que, en medio de su enseñanza, se detenía de golpe, y soñaba... Se esperaba en silencio. Se despertaba después de mucho tiempo y les entregaba, ardiente, la joven invención, recién nacida de su mente... ¡Qué calma después de ese tiempo!... Lean, tras de los informes hechos a la Convención, los de Fourcroy, de Fontanes: caerán... desde la virilidad a la vejez.» J. Michelet, *Le peuple* [El pueblo], París, 1846, pp. 336-338. [r 2 a, 1]

«Parnaso del triángulo y de la hipotenusa», así llama Paul-Ernest de Rattier, *Paris n'est plus Paris* [París no es más París, 1857, a la Escuela Politécnica (p. 19)].

[r 2 a, 3]

Ch. F. Viel, como enemigo de la ingeniería industrial y también como realista, tuvo que ser enemigo de la Escuela Politécnica. Lamenta la decadencia de la arquitectura como arte, «que hay que fechar en la terrible época en que el toro de nuestros reyes fue derrocado». Charles-François Viel, *De la chute imminente de la science de la construction des bâtimens en France* [De la caída imminente de la ciencia de la construcción de edificios en Francia], I, París, 1818, p. 53. El estudio de la arquitectura como arte es, según él, más difícil que la teoría matemática de la edificación. La prueba: los muchos premios que en este campo recaen sobre los alumnos de la Escuela Politécnica. El autor habla con desprecio acerca de los nuevos centros de formación, «esos nuevas instituciones donde se profesa todo junto», y escribe en la misma página: «Rendimos aquí homenaje al Gobierno que tan bien ha juzgado la diferencia que existe entre las matemáticas y la arquitectura, que ha conservado la escuela especial de París, para la enseñanza de este arte, y que ha recreado el pensionado de Roma». Charles-François Viel, *De l'impuissance des mathématiques pour assurer la solidité des bâtimens* [Sobre la incapacidad de las matemáticas para garantizar la estabilidad de los edificios], París, 1805, p. 63. Viel subraya (*loc. cit.*, pp. 31-32) el elemento irracional en el verdadero estudio de la arquitectura: «Las formas son preexistentes a la construcción y constituyen esencialmente la teoría del arte de construir». Todavía en 1819 (*De la chute... [De la caída...]* II, p. 120) denuncia «el espíritu del siglo acerca de las artes en general, que la clasifica en el rango de las artes industriales».

[r 2 a, 3]

Desde Napoleón I se le reprocha continuamente a la Escuela Politécnica dar una base teórica demasiado vasta para una formación práctica. Estos reproches condujeron (*sic*) en 1855 a varias propuestas de reforma, contra las que se situó decididamente Arago. Al mismo tiempo, éste se defiende ante la acusación de que la Escuela es un caldo de cultivo del espíritu revolucionario: «Me han hablado de un reproche dirigido a la instrucción politécnica, según el cual los estudios matemáticos, los del cálculo diferencial y los del cálculo integral, por ejemplo, tendrían como resultado el transformar a los que se entregan a él en socialistas de la peor especie... ¿Cómo el promotor de semejante reproche no ha visto que tendría que colocar nada menos que a los Huyghens, los Newton, los Leibniz, los Euler, los Lagrange, los Laplace entre los socialistas demagogos más peligrosos? Es vergonzoso verse conducido a hacer tales comparaciones». Arago, *Sur l'ancienne École polytechnique* [Acerca de la antigua Escuela Politécnica], París, 1853, p. 42.

[r 3 a, 1]

En *El cura de pueblo*, que Balzac escribió de 1837 a 1845(,) se encuentran ataques muy violentos contra la Escuela Politécnica (en las cartas de Grégoire Gérard a su mecenas el banquero Grossetête). Balzac teme que el estudio intensivo de las ciencias exactas tenga consecuencias devastadoras en la constitución espiritual y en la duración de la vida de los alumnos. Más significativas aún son las siguientes reflexiones: «No creo que un ingeniero salido de la Escuela pueda nunca construir uno de esos milagros de arquitectura que sabe levantar Leonardo

da Vinci, a la vez mecánico, arquitecto, pintor, uno de los inventores de la hidráulica, un inteligible constructor de canales. Educados desde jóvenes en la sencillez de los teoremas, los individuos sólidos de la Escuela pierden el sentido de la elegancia y del ornamento; una columna les parece inútil, ellos regresan al punto en que el arte comienza, ateniéndose a lo útil». H. de Balzac, *Le curé de village* [El cura de pueblo], París, ed. Siècle, p. 184.

[r 3, 2]

El discurso de Arago sobre el problema de las fortificaciones se dirige contra el informe de Thiers y contra Lamartine. El discurso es del 29 de enero de 1841. Una de sus partes más importantes se titula: «Los fuertes destacados examinados por su lado político. ¿Es verdad que los gobiernos no han visto nunca las ciudadelas sino como medios de dominar, de oprimir a las poblaciones?». De allí: «M. Thiers no admite que para hacer que las poblaciones empuen a obedecer ningún gobierno se entrega nunca a bombardear las ciudades... Esta ilusión honra con seguridad a su humanidad, a su gusto por las bellas artes; pero... pocas personas la compartirán... Por eso... se han podido firmar las protestas de 1833 contra los fuertes destacados, contra las bastillas, sin incurrir en los epítetos de los groseros, de los insensatos y otras amenidades análogas». Arago, *Sur les fortifications de Paris* [Acerca de las fortificaciones de París], París, 1841, pp. 87, 92-94.

[r 3, 3]

Arago defiende el recinto continuo contra los fuertes destacados: «El objetivo que hay que proponerse al fortificar París es evidentemente el de dar a esta inmensa ciudad los medios para defenderse con la sola ayuda de su guardia nacional, de sus obreros, de la población de los alrededores y de algunos destacamentos de tropas de infantería... Convenido esto, las mejores defensas para París serán las que la población considere mejores; las defensas que se coordinarán más íntimamente con los gustos, los hábitos, las ideas, las necesidades de la burguesía armada. Plantear de este modo la cuestión es rechazar por completo los fuertes destacados. Detrás de un recinto continuo, la guardia nacional tendrá a cualquier hora noticias de sus allegados. En caso de herida no le faltarán sus cuidados. En semejante posición, los tímidos se convertirán en soldados aguerridos. Nos engañaríamos, al contrario, imaginando que ciudadanos sometidos a las obligaciones diarias de cabezas de familia, de jefes de comercio, iban sin viva repugnancia a encerrarse entre las cuatro murallas de los fuertes; que ellos se prestarían a un secuestro completo, precisamente en el momento en que la dificultad de las circunstancias exigiera más imperiosamente su presencia en el hogar, en el mostrador, en el almacén o en el taller. Oigo ya la respuesta a estas graves dificultades: (los fuertes serán ocupados por la infantería. Se reconoce entonces que en el sistema de los fuertes la población no podría defenderse sola. Es... una inmensa y terrible confesión». Arago, *Acerca de las fortificaciones de París*, París, 1841, pp. 80-81.

[r 3 a, 1]

Marx sobre la insurrección de junio: «Para que se extinguiese la última ilusión del pueblo, para que se rompiese definitivamente con el pasado, el habitual ingrediente poético del motín francés, la entusiasta juventud burguesa, los alumnos de la Escuela Politécnica, los sombreros de tres picos, tuvieron también que estar del lado de los opresores». Karl Marx, *Dem Andenken der Juni-Kämpfer* [A la memoria de los luchadores de junio] [Karl Marx als Denker, Mensch und Revolutionär] [Karl Marx como pensador, ser humano y revolucionario], Viena-Berlin, D. Rjazanov ed., (1928), p. 36(l).

[r 3 a, 2]

Todavía en 1871, en su estrategia para la defensa de París, vuelve a insistir Blanqui en la inutilidad de los fuertes que construyó Luis Felipe contra la ciudad.

[r 3 a, 3]

Las tendencias posrevolucionarias de la arquitectura, que triunfan con Ledoux, se caracterizan por estructuras cuadrangulares y separadas, a las que frecuentemente se les adjuntan escaleras y podios como en un juego de construcciones. Se podría ver en este estilo un reflejo del arte militar napoleónico. Tienen en común la intención de provocar efectos muy concretos mediante las masas. Según Kaufmann, «la arquitectura revolucionaria quería causar impresión mediante enormes masas, mediante el peso de las formas —de ahí la predilección por lo egipcio, que no fue suscitada con la campaña napoleónica, sino antes— y, finalmente, mediante el tratamiento del material. La talla ciclópica del edificio de las salinas, la poderosa estructura del palacio de justicia de Aix, la profunda gravedad de la prisión destinada a esta urbe... son testimonio de esta voluntad». Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier [De Ledoux a Le Corbusier]*, Viena-Leipzig, 1933, p. 29. [r 4, 1]

Cinturón arancelario de París, proyectado por Ledoux: «Desde el principio, se fijó la meta lo más alto posible. Sus barreras debían proclamar a los cuatro vientos la fama de la ciudad revolucionaria. De los más de 40 edificios de vigilancia, ninguno era igual a otro, y entre sus paredes postizas se encontraron todavía proyectos para más». Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur [De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma]*, Viena-Leipzig, 1933, p. 27. [r 4, 2]

«Poco después de 1800, se había llegado ya tan lejos como para enseñar oficialmente las ideas que en Ledoux y Boullée aparecían como desahogos temperamentales de naturalezas apasionadas... Sólo median tres decenios entre las últimas obras de Blondel, que encarnan aún... la doctrina oficial del clasicismo francés, y el *Compendio de lecciones de arquitectura* de Durand, cuyas ideas ejercieron un influjo decisivo en el Imperio y en el Post-imperio. Son los tres decenios en los que se inscribe la actividad de Ledoux. Durand, que desde la Escuela Real Politécnica promulgó la norma en París... se distancia de Blondel en todos los puntos esenciales. Su manual comienza... atacando duramente dos obras famosas del arte clásico-barroco. San Pedro de Roma, junto con su plaza, y el Panteón de París, se esgrimen como contraejemplos... Mientras que Blondel advierte contra una planimetría monótona, sin olvidar nunca el efecto perspectivístico, Durand ve en los esquemas elementales las únicas soluciones correctas». Emil Kaufmann, *De Ledoux a Le Corbusier*, Viena-Leipzig, 1933, pp. 50-51. [r 4, 3]

La institución de los puentes y calzados tuvo el exclusivo privilegio de atravesar la gran Revolución sin ser atacada. [r 4 a, 1]

Los alumnos de la Escuela Politécnica en Barthélemy:

«¡Gloria a vosotros, joven gente de placer y de fiesta!
¡Cuántos bravos han salido de nuestros corazones de poeta
Cuando habéis aparecido por la polvorienta vereda,
Con, debajo de los trajes de lujo, un fusil en la diestra!».

Barthélemy y Méry, *L'insurrection [La insurrección]*, París, 1830, p. 20. [r 4 a, 2]

PRIMERAS ANOTACIONES

PASAJES DE PARÍS (1)

La calzada de asfalto en el medio: tiros de personas, carruajes antropomorfizados. Procesión de carruajes antropomorfizados. (A*, 1)

La calle que discurre entre casas. Trayectoria de un fantasma a través de los muros de las casas. (A*, 2)

Hombres que habitan estos pasajes: los letreros con los nombres no tienen nada en común con los que hay en los portales corrientes. Recuerdan más bien a los letreros de las jaulas de los jardines zoológicos, que muestran no tanto el hábitat de los animales presos, cuanto su nombre y procedencia. (A*, 3)

Mundo de particulares afinidades secretas: palmera y plumero, secador y Venus de Milo, botellas de champán, prótesis y portacartas, (interrumpido) (A*, 4)

Cuando de niños nos regalaron esas grandes recopilaciones como *El mundo y la humanidad*, o *La tierra*, o el último tomo de *El nuevo universo*, ¿no nos lanzamos todos primero al coloreado «paisaje del carbonífero», o a un «reino animal en Europa durante la era glaciaria»? ¿No nos atrajo desde la primera mirada una difusa afinidad entre los ictiosauros y los bisontes, los mamuts y los bosques? La misma adecuación y primitiva afinidad nos delata empero el ambiente de un pasaje. El mundo orgánico y el inorgánico, las bajas necesidades y el lujo descarado, entran en la relación más contradictoria; la mercancía cuelga y se amontona con un revuelo tan desenfrenado como las imágenes de los sueños más movidos. Paisaje arcaico del consumo. (A*, 5)

El comercio y el tráfico son los dos componentes de la calle. Ahora bien, para el pasaje el primero casi ha desaparecido, y su tráfico es rudimentario. Es sólo lasciva calle del comercio, hecha solamente para despertar los instintos. No es por tanto en absoluto enigmático que las prostitutas, movidas siempre por sí mismas, se sientan atraídas a entrar en ellos. Pero dado que en esta calle todos los jugos se estancan, la mercancía se pudre en los frentes de las casas, incurriendo en nuevas y fantásticas uniones, como los tejidos en las úlceras. (A*, 6)

La voluntad rueda hacia el placer por una calle ancha, arrastrando en tanto lujuria a su turbio lecho cualquier cosa que como fetiche, talismán o prenda del destino le surja en su camino(,) arrastrando consigo en su descenso vagas

ruinas de cartas, besos y nombres. El amor avanza sobre la tortuosa calle con los dedos que tantean del anhelo. Su camino se pierde en el interior del amante, interior que bajo la imagen de la amada, que avanza suspendida, se le revela. Esta imagen le revela por primera vez. Pues al igual que la voz de la que en verdad se ama despierta una voz de respuesta en su corazón, una que jamás escuchó antes, las palabras que ella pronuncia despiertan en él pensamientos de este yo nuevo y más bien oculto que descubre gracias a la imagen de ella, y el tacto de su mano despierta (interrumpido) (A', 7)

El juego en el que los niños tienen que hacer una frase muy corta a partir de unas palabras dadas. Este juego parecen proponerlo los escapantes prismáticos y semillas de flores, tornillos y partituras, maquillajes y vitrolas disecadas, pieles y revólveres. (A', 8)

Maurice Renard ha descrito en su libro *El peligro terrible* cómo los habitantes de una isla lejana investigan la fauna y flora que aparecen en el fondo de un mar de aire (y otras palabras, en la superficie de la tierra). Estos habitantes planetarios ven al hombre como minúsculos (?) peces de las profundidades marinas, a saber, seres (que) habitan en el fondo de un mar. Del mismo modo que no sentimos la presión de la columna de aire de la atmósfera, el pez tampoco siente la del agua del mar: eso no cambia en nada el hecho de que ambas criaturas permanecen en el fondo de un suelo marino. Al contemplar los pasajes, se establece una nueva orientación en el espacio, enteramente afuera de la calle misma se da entonces a conocer como (x) un interior habitado: como espacio que habita el colectivo, pues los verdaderos colectivos son los que en cuanto tales habitan la calle: el colectivo es un ser eternamente despierto, eternamente agitado, que vive, experimenta, conoce e imagina entre los bloques de casas tanto como los individuos protegidos por sus cuatro paredes. Para este colectivo, los letreros esmaltados son tanto o mejor adorno en sus paredes que la oleografía barata para el hogar familiar. Los muros con su «prohibido pegar carteles», son su escritorio; los quioscos (x) de prensa, sus bibliotecas; los escapantes, sus acristalados e inaccesibles armarios de pared; los buzones, sus bronce; los bancos, su mobiliario de dormitorio; y la terraza del café, su mirador, desde donde contempla sus enseres domésticos. Igual que el vestíbulo, tras una verja donde los adquirentes cuelgan la chaqueta antes de ponerse a trabajar, es la oculta entrada de servicio que desemboca en una serie de patios, así es para el colectivo el comercio que disuade a los extraños, pero es para él la llave de su vivienda. (A', 9)

Una fábrica de 5.000 para bodas y banquetes. Adevos para novias. Alpiste en la caja de una cámara oscura. - Mme. de Consolis - Muestra de Bollet, lecciones, Cursos, Números. Mme. de Zohn, Cartomántica - Locos ilusiones, opheliones secretos. (A', 10)

Las medias tienen por doquier un papel de actrices invitadas: tan pronto aparecen en fotografías, como en un sanatorio para muñecos o en la mesa de una taberna, vigiladas por una chica. (A', 11)

Pensar el pasaje como sala terrenal. Mito de pasajes con fuente legendaria. (A', 12)

Es urgente descubrir las bellezas del siglo XIX. (A', 13)

Pasaje y estación ferroviaria: sí / pasaje e iglesia: sí / Iglesia y estación ferroviaria: Marsella / (A', 14)

Cartel y pasaje: sí / Cartel y edificio / no / cartel y (x): abierto / (A', 15)

Conclusión: magia erótica / tiempo / perspectiva / inversión dialéctica (mercancía-tipo) (A', 16)

Por hablar otra vez de restaurantes, hay una escala casi infalible para clasificar su categoría. No es, como fácilmente se puede creer, su precio. Encontramos esta insospechada escala en la tonalidad del color que nos recibe cuando (interrumpido) (B', 1)

La hora del almuerzo en París -solemne, reflexiva, tranquila- se capta, aún mejor que en los platos, en la calma que le rodea a uno en un local parisino, ya sea ante una mesa desnuda entre paredes blanqueadas, o en un *dining-room* cubierto de alfombras y paredes lujosamente revestidas. El ruido en los restaurantes berlineses, donde los clientes se hacen notar y la comida es sólo una excusa o una necesidad, no se encuentra aquí en absoluto. Conozco u(n) restaurante barato y oscuro donde, poco después de las doce, se reúnen las modistillas de un taller cercano alrededor de largas mesas de mármol. Son la única clientela, a solas consigo mismas; su breve pausa no da para contarse mucho. Y sin embargo hay sólo un murmullo, del que se destaca, fina y elegantemente, como escandiendo, el entrechocar de cuchillos y tenedores. En un *Rendez-vous des Chauffeurs*, como gustan de llamarlos los pequeños bares, un poeta y pensador puede tomar su desayuno y desarrollar un buen rato sus ideas en medio de una compañía internacional de taxistas rusos, italianos y franceses. Pero si lo que quiere es disfrutar de la tranquilidad completa y compartida de una comida en público, no se dirige a uno de los restaurantes de vieja fama, y menos a los nuevos y elegantes, sino que busca, en un barrio alejado, la nueva mezquita parisina. Allí encuentra, junto al jardín interior con sus fuentes, junto al obligado bazar lleno de alfombras, telas y cacharros de cobre, tres o cuatro estancias bastante amplias, iluminadas por faroles, con tabu(r)etes bajos y divanes. Desde luego, no sólo tiene que despedirse de la cocina francesa, que cambia por una selecta cocina árabe, sino sobre todo de los vinos franceses. A pesar de esto, la mejor sociedad parisina ha descubierto ya, en unos pocos meses, «los misterios de la mezquita», y toma el café en el pequeño jardín, o una última comida en una de las pequeñas salas. (B', 2)

Si se quiere describir brevemente el inagotable encanto de París, puede decirse que en esta atmósfera hay una mezcla sabiamente equilibrada que (interrumpido) (B', 3)

Carus sobre París, la atmósfera y sus colores / París como ciudad de pintores. Chirico: la paleta del gris. (B', 4)

Se sueña muy diversamente según el lugar y la calle, pero sobre todo de modo enteramente distinto según las estaciones y el clima. El tiempo lluvioso en la ciudad, con toda su astuta dulzura y su seducción para recogerse en la primera infancia, sólo es comprensible para el niño de una gran urbe. Naturalmente que uniformiza el día, y con tiempo lluvioso se puede hacer durante toda la jornada lo mismo -jugar al *skat*, leer o pelearse-, mientras que el sol matiza las horas de una manera completamente distinta, siendo también menos propicio para el soñador. Por eso hay que esquivar

el día desde muy temprano; sobre todo, hay que levantarse pronto para tener buena conciencia a la hora de no hacer nada. Ferdinand Hardkopf, el único decadente auténtico que ha dado la literatura alemana, y que tengo por el más improductivo y capaz de todos los poetas alemanes que están ahora en París, le ha indicado al soñador, en su «Oda de la mañana dichosa», dedicada a Emmy Hennings, las mejores medidas de protección para los días soleados. En general, queda aún por escribir, en la historia de los poetas malditos, el capítulo de su lucha contra el sol; las nieblas parisienses, de las que hablábamos hace poco, le eran muy caras a Baudelaire.

(B', 3)

Cada año se comenta a qué poca altura quedó el catorce de julio en comparación con los anteriores. Por desgracia, y excepcionalmente, esta vez ha sido cie(r)to. La razón: en primer lugar, el tiempo frío. En segundo lugar, la ciudad negó este año la subvención al comité de festejos. En tercer lugar, el franco se ha estabilizado bastante. Ahora se sabe qué magnífico apoyo supone para las fiestas populares una divisa devaluada. El año pasado, cuando en julio el franco estaba en medio de su peor caída, la moneda contagió su crisis al público desesperado. Se bailó como raramente se había bailado antes. En las esquinas de las calles se veía la vieja estampa: largas cadenas de bombillas eléctricas, estrados con músicos, numerosos grupos de mirines. Pero la dinámica de los ritmos era sin duda más débil, y los tres días de la fiesta no se prolongaron por la noche tanto como antes. A cambio de ello, sin embargo, tuvo una repercusión más duradera. Una pequeña reunión de puestos ambulantes, confiteros, (casetas) de tiro (interrumpido).

(C', 1)

La muerte, la estación central dialéctica: la *moda*, la medida de tiempo.

(C', 2)

En la primera mitad del siglo pasado, también los teatros se instalaron con preferencia en los pasajes. En el pasaje des Panoramas se encuentra el Théâtre des Variétés, junto al teatro infantil de M. Comte; otro es el Gymnase des Enfants, en el pasaje de l'Opéra, donde luego, en 1896, estuvo el teatro descriptivo (?) y naturalista de Chiriac; el Théâtre de vérité, en el que una pareja de enamorados representaba obras de un solo acto. Aún hoy se encuentran en el pasaje Choiseul las Bouffes Parisiennes, y si los demás escenarios han tenido que ceder su puesto, los pequeños y lustrosos despachos de billetes abren (algo así) como un pasadizo secreto a todos los teatros. Pero eso no puede dar idea de la íntima conexión originaria que hubo entre el pasaje y el teatro. En la época de... era costumbre llamar a los comercios de lujo por los vodevils más exitosos de la temporada. Y dado que tales comercios de mercancías galantes formaban en gran parte lo más selecto de los pasajes, esta galería era en algunos tramos como el decorado de un teatro. Había una relación especial con estos «almacenes» de novedades.

(C', 3)

Claretie habla de la «perspectiva ahogada» de ciertos cuadros, comparándolos al ambiente cerrado de los pasajes. Pero la perspectiva de éstos se puede comparar también con la perspectiva «ahogada» de aquellos cuadros, que es exactamente, una vez más, la del estereoscopio. El siglo diecinueve (interrumpido)

(C', 4)

Fuerzas del reposo (de la tradición), cuyos efectos rebasan el siglo XIX. Fuerzas históricas de la tradición, bloqueadas. ¿Qué sería el siglo XIX para nosotros si la tradición nos ligara a él? ¿Qué aspecto tendría como religión o mitología? Carecemos de una relación táctica con él. Esto quiere decir que se nos ha educado en historia con una perspectiva romántica. Es importante rendir cuentas de la herencia directamente recibida. Pero aún es demasiado pronto, p. ej., para reunirla. Lo que hace falta es una reflexión concreta, materialista, sobre lo más cercano. La «mitología», como dice Aragon, vuelve a alejar las cosas. Sólo es importante exponer lo que nos es afín, lo que nos condiciona. El siglo diecinueve, por hablar con los surrealistas: los ruidos que se mezclan con nuestros sueños son los que, al despertar, interpretamos.

(C', 5)

Se empezará un paseo por París con el *operin(o)*, esto es, entre las 5 y las 6. No se lo quiero fijar. Puede usted tomar como punto de partida una de las grandes estaciones: la estación du nord, por donde se va a Berlín; la estación de l'est, por donde se va a Frankfurt; la estación St. Lazare, por donde se va a Londres, o la estación de Lyon, por donde (xxxx) se va a P. L. M. Si quiere usted saber mi opinión, le aconsejo la estación St. Lazare. Y es que allí tiene usted en torno a sí media Francia y media Europa: nombres como Havre, Provenza, Roma, Amsterdam, Constantinopla se extienden por la vía como el relleno dulce por una tarta. Es el llamado barrio Europa, en el que todas las grandes ciudades de Europa han brindado una calle como representante de su prestigio. Predomina un protocolo bastante rígido y detallado en este cuerpo diplomático de calles europeas. Se separan mucho unas de otras y, si tienen algo que ver entre sí —en las esquinas—, entonces se encuentran muy cortésmente sin ninguna ostentación. Un forastero desinformado quizá no notaría en absoluto que se encuentra en una corte. Quien aquí reina es precisamente (¿emperor?) la estación St. Lazare, la mujer robusta y sucia de un jefe, una princesa de hierro y humo que retumba y echa vapor. No estamos sin embargo en absoluto obligados a permanecer a toda costa en las estaciones. Las estaciones son bellas como punto de partida, pero también son muy bellas como punto de llegada. Pensemos en las plazas. Hay que hacer aquí una distinción: las tenemos (¿con?) historia, y sin nombre. Esto es: la plaza de la Basille, la plaza de la République, la plaza de la Concorde y la plaza Blanche, pero también otras de las que habla el arquitecto, cuyos nombres buscamos largo tiempo en un muro, y a veces en vano. Estas plazas, por decirlo así, son azares felices en la imagen de la ciudad, no están bajo el patronazgo de la historia como la plaza Vendôme o la plaza de Grève, no se han proyectado de antemano, sino que parecen improvisaciones arquitectó-

nicas, conjuntos de casas donde se amontonan, algo desordenadamente, edificios de bajo rango. En estas plazas, son los árboles quienes tienen la palabra; incluso los más pequeños dan aquí una sombra espesa. Por las noches, sin embargo, su follaje se alza contra las farolas de gas como frutos (x) translúcidos. Estas minúsculas plazas ocultas son los futuros (?) jardines de las Hespérides. Supongamos por tanto que nos sentamos hacia las cinco en la plaza St. Julie para un aperitivo(o). Podemos (estar) seguros de una cosa: seremos los únicos extranjeros, y quizá no tengamos ni un solo parisino junto a nosotros. Y si, con todo, viniera un vecino, daría la impresión más bien de ser un provinciano (?) que se encuentra allí para un amigable aperitivo verpertino. Se oye allí una pequeñ(a) contraseña masónica(a) con la que se reconocen entre sí los adeptos de París, sean franceses o extranjeros. Est(a) palabra es «provincia». El auténtico parisino niega, encogiéndose de hombros, habitar (París), aunque jamás se vaya de viaje. Él vive en el decimotercero, en el segundo o en el decimotercero, no en París, sino en (su) *arrondissement*, su distrito –en el tercero, en el séptimo o en el vigésimo–, y eso es la provincia. Quizá en esto consista el secreto de la suave hegemonía de esta ciudad sobre Francia: que en el corazón de sus barrios y (de) las provincias que están en ellos, ha dado cabida a lo otro; p. ej., poseyendo más provincias que toda Francia. Pues (sería) estúpido proceder aquí según el orden burocrático del catastro: París tiene más de veinte distritos, y ocupa ciudades y pueblos enteros. Un joven autor parisino, Jacques de Lacretelle, ha hecho últimamente de la búsqueda de los distritos secretos de París, de las provincias de los *arrondissements*, el tema de su *flânerie* ensoñadora (?), escribiendo un *Rêveur parisien* de cuyas veinte páginas aprendemos mucho. París tiene su sur con su Riviera, y una playa de arena donde juegan las nuevas construcciones parisinas (?); su costa bretona, entre lluvia y brumas, en las orillas del Sena (?); su mercadillo borgoñón no lejos del Ayuntamiento, y los callejones portuarios de peor fama de Tolón y Marsella, naturalmente no sobre la colina de Montmartre, sino justo detrás de la respetable plaza de St. Michel. Hay otros rincones con un aspecto tal, que parece como si sobre la foto de una (interrumpido) (C, 6)

Y la tarde que irrumpe y pasamos por alto, con la(a) confiada pregunta en el corazón del momento, ésa es la prueba de la sobremesa parisina lograda y completa, demasiado bella como para ser mero vestíbulo del Moulin Rouge. La próxima vez iremos en busca del París nocturno, después de tomar, tras la cena, nuestro (x). (C, 7)

Surrealismo – oía de sueños – nuevo arte del *flâneur*. Nuevo pasado del siglo XIX – París su lugar clásico. Aquí ha abierto la moda el centro de intercambio dialéctico entre mujer y mercancía. Su antiguo y grosero ayudante, la muerte, mide el siglo por varas; hace él mismo, para ahorrar, de maniquí, y dirige personalmente la «liquidación», que en francés se llama «*révolución*». Y todo eso sólo lo sabemos desde ayer. Estamos en los despachos vacíos, y donde (?) ayer eso era (?)... habitación. (D, 1)

La moda jamás fue otra cosa que una provocación de la muerte por medio de la mujer. Aquí, la provocación se ha saldado con el triunfo de la muerte. La muerte ha erigido los adornos de las prostitutas como pálidos trofeos a la orilla del nuevo Leteo, que como corriente de asfalto atraviesa los pasajes. (D, 2) ←

Y nada de todo esto que aquí decimos ha sido realmente. Todo esto jamás ha vivido; tan verdad como que jamás vivió un esqueleto, sino sólo un hombre. Pero tan verdad como que (interrumpido) (D, 3)

Haber pasado, no ser ya, es algo que actúa apasionadamente en todas las cosas. A ello le confía el historiador su asunto. Se apoya en esta fuerza, y conoce las cosas como ellas son para un instante del no-ser-ya. Monumentos tales de un no ser ya, son pasajes. Y la fuerza que actúa en ellos es la dialéctica. La dialéctica los revuelve, los revoluciona, hace de lo superior lo inferior, convirtiéndolos, dado que no quedó nada de lo que son, de lugares de lujo en (x). Y nada de ellos permanece sino el nombre: pasajes, y: pasaje du Panorama. En lo más íntimo de estos nombres actúa la subversión, por eso conservamos un mundo en los nombres de las calles antiguas, y leer por la noche el nombre de una calle equivale a una transmigración (?). (D, 4)

La moda como parodia del cadáver (abigarrado)

Surrealismo
Paisaje arcaico del consumo / Colores
Habitantes
Espacios interiores
Vuelco dialéctico / Muñecos parisinos
Interior / Salón
Espejo / Perspectiva
Teatro / Dioramas
Almacenes de novedades / Guías de París
Moda / Tiempo
Leteo (Modernidad)

La moda, una conversación con el cuerpo, y también con la descomposición.

El molde es la modernidad fundida.

La calle como interior / el salón / el vuelco dialéctico
Último asilo de la mercancía

(D, 5)

Todo esto es el pasaje a nuestros ojos. Y nada de todo esto ha sido él antes. En tanto ardieron en él las lámparas de gas, e incluso las de aceite, fueron palacios de hadas. Pero si queremos pensar en el punto culminante de su encanto, imaginémoslos el pasaje des Panoramas en 1870 (?), cuando en un lado colgaban las lámparas de gas, y en el otro llameaban aún las lámparas de aceite. La decadencia comienza con la iluminación eléctrica. Pero no fue en el fondo una decadencia, sino, tomándolo estrictamente, un vuelco. Como sediciosos que tras días de conspiración consiguen hacerse fuertes en un lugar,

así la mercancía, con un golpe de mano, se apoderó de los pasajes. *Nota*: entonces vino la época de las firmas comerciales y de las cifras. El brillo interior de los pasajes se eclipsó con el resplandor de las luces eléctricas, resplandeciendo en sus nombres. Pero su nombre se convirtió entonces en un filtro que sólo dejó pasar lo más íntimo, la esencia amarga de lo que ha sido. (Esta fuerza maravillosa que destila el presente como esencia íntima de lo que ha sido es la que, para los verdaderos viajeros (?), confiere al nombre su excitante poder, lleno de misterio.) (E', 10)

La arquitectura como el testimonio más importante de la «mitología» latente. Y la arquitectura más importante del siglo XIX es el pasaje. — El intento por despertar de un sueño como el mejor ejemplo del vuelco dialéctico. Dificultad de esta técnica dialéctica. (E', 11)

- Comerciante de lentes. (E', 12)
 En 1893 se prohíben los pasajes a las cocottes. (E', 13)
 Música en los pasajes. «Linternas mágicas» [Curiosa pieza]. Con este anuncio recorría las calles un vendedor ambulante, para subir a las viviendas en cuanto le hicieran una seña, donde ponía en marcha su linterna. El anuncio de la primera exposición de carteles muestra significativamente una linterna mágica. (E', 14)
 Moda de las tortugas en 1839. Ritmo del paseo en los pasajes. (E', 15)
 Nombres de oliveros de novedades (la mayoría según vodevils que tuvieron éxito): *la fille d'honneur / la Vestale / le page inconstant / le masque de fer / le coin de la rue / la lampe merveilleuse / le petit chaperon rouge / la petite Nanette / Chaumière allemande / Mamelouk*. (E', 16)
 Lema de un coñete: «aux armes de Werther». Guante: «au ci-devant jeune homme». (E', 17)
 Olympia: prolongación de la calle. Afinidad con el pasaje. (E', 18)
 Museo Grevin: sala de los Espejismos. Exposición de un vínculo entre el templo, la estación, los pasajes, los mercados cubiertos, donde se vende carne podrida (fosforescente). La ópera en el pasaje. Catacumbas en el pasaje. (E', 19)
 1857: primera iluminación eléctrica de las calles en París (en el Louvre). (E', 20)
 En el callejón Moubert número d'Amboise, n° 4 y 6, vivió hacia 1756 una fabricante de venenos con sus dos ayudantes. Una mañana las encontraron a todas muertas debido a la inhalación de gases tóxicos. (E', 21)
 En el pasaje de la Réunion hubo antiguamente un patio, lugar de cita en el siglo XVI para los ladronzuelos. A principios del siglo XIX o finales del XVIII se establece en el pasaje un comerciante de muselinas (al por mayor). (E', 22)
 Dos locales de diversión en 1799: Coblenz (para los emigrantes que vuelven) y Temple. (E', 23)
 El *Charivari* de 1836 trae una ilustración que muestra un cartel que cubre la mitad de la fachada de una casa. Se han ahorrado todas las ventanas, menos una, al parecer, porque desde allí se asoma un hombre que corta el trozo de papel que le molesta. (E', 24)

- Al principio, el gas lo expendían establecimientos de lujo en envases que cubren las necesidades de un día. (E', 14)
 Thum (?) como georama en la galería Colbert. (E', 15)
 Félicien David, *El desierto* (representado ante (pod?) árabes). Christophe Colomb (música panorámica). (E', 16)
 Pasaje du Pont-Neuf: descrito en *Teresa Raquin*, de Zola, justo al principio (idéntico al anterior pasaje Henri IV ?) (E', 17)
 Elie Nachmeron (?) / Pasajes: Bois de Boulogne (hoy: *) Caire, Commerce, Grosse Tête, Réunion. (E', 18)
 («El invierno, el famoso calor de las lámparas...» Paul de Kock, *La gran ciudad*, IV. (E', 19)
 Paul de Kock: «números de juego» ante las casas de juego. (E', 20)
 Pasaje Vivienne: esculturas de la entrada, representando alegorías del comercio. En un patio central, sobre un zócalo, copia de un Mercurio de la Antigüedad. (E', 21)
 Años fundacionales bajo Luis XVIII. (E', 22)
 Luis Felipe expulsa la prostitución del Palais Royal, y cierra las casas de juego. (E', 23)
 Disposición de los panoramas: vista desde una plataforma elevada y rodeada de una balaustrada alrededor de las superficies que se encuentran enfrente y abajo: la pintura corre a lo largo de una pared cilíndrica, y tiene aproximadamente 100 m de largo y 20 de alto. Los panoramas más importantes son de Prévost (el gran pintor de panoramas: París, Tolón, Roma, Nápoles, Amsterdam, Tilsit, Wagram, Calais, Amberes, Londres, Florencia, Jerusalén, Atenas. Entre sus discípulos, Daguerre?). (E', 24)
 Situación del pasaje du Caire en la malfamada «Corte de los Milagros» (cfr. Hugo, *Nuestra Señora de París*). Se le llamó corte de los milagros porque los mendigos, una vez llegaban allí como a su casa gremial, dejaban de fingir sus enfermedades. (E', 25)
 12 de febrero de 1790: ejecución del marqués de Favras (acusado de conspiración contrarrevolucionaria). La plaza des Grèves y la de los Güelfos, cubiertas de farolillos. (E', 26)
 Un tal Schmidt, fabricante de pianos de Estrasburgo, construyó la primera guillotina. (E', 27)
 Georama en el distrito 14. Pequeña maqueta de Francia. (E', 28)
 El pasaje Vivienne es «solitario», en contraposición al pasaje du Panorama. En el primero no hay establecimientos de lujo. Negocios en el pasaje du Panorama: restaurante Véron, Marquis, gabinete de lectura, marchante de música, caricaturista, teatro de variedades (sastres, zapateros o la medida, mercaderes, tratantes de vinos, banqueros). (E', 29)
 La perspectiva de la ópera en el museo Grevin (sobre el pasaje de l'Opéra, consultar *El fantasma de la Ópera*). (E', 30)
 El (caricaturista?) Aubert en el pasaje Véro-Dodat. (Suelo de mármol!) (E', 31)
 Rey albaní: apodo de Luis Felipe. (E', 32)
 En 1863 Jacques Fabien publica *París en sueños*. Explica allí que la electricidad causa múltiples ceguerras por exceso de luz, y también locura, dado el ritmo de los servicios de noticias. (E', 33)
 Nombres de joyeros, formados por falsas piedras nobles sobre la tienda. (E', 34)
 Paso de la *boutique* al almacén. El vendedor compra provisiones por una semana y se traslada al entrepuesto. (E', 35)

* Así en el original [nota editorial].

- En 1820, la gran moda de los cachemires. (F, 30)
- Origen de la linterna mágica. Inventor: Athanasius Kircher. (F, 31)
- En 1757 sólo había tres cafés en París. (F, 32)
- Lo(cu)lizar la portada del vol. I de *Hermite de la Chaussée d'Antin*, París 1813. (F, 33)
- «Dios sea alabado y mis tiendas también», atribuido a Luis Felipe. (F, 34)
- Rachel vivió en el pasaje Véro-Dodat. (F, 35)
- Calle Franciade, 84, «Pasaje du désir», que antiguamente conducía a un lugar galante. (F, 36)
- En 1831 se cerraron los panoramas del pasaje d(es) Panorama(s). (F, 37)
- Gutzkow comenta que los salones de la exposición estaban llenos de escenas orientales que debían despertar entusiasmo por Argelia. (F, 38)
- Hoja de preguntas sobre el trabajo de los Pasajes. (F, 39)
- ¿Aparece la felpa por primera vez bajo Luis Felipe? (F, 40)
- ¿Qué es un *Schubladestück*? (Gutzkow, *Briefe aus Paris* [*Cartas de París*, I, 84] - (*pièce à tiroirs*?) (F, 41)
- ¿A qué ritmo se producía antes el cambio de la moda? (F, 42)
- Averiguar el significado en argot de «*bec-de-gaz*», y su procedencia. (F, 43)
- Leer acerca de la fabricación de espejos. (F, 44)
- ¿Cuándo nace la costumbre de ponerles a las calles nombres que no tienen ninguna relación con ellas mismas, sino que han de recordar a un hombre famoso, etc.? (F, 45)
- ¿Qué diferencia hay entre pasaje y ciudad? (F, 46)
- ¿Escritos antiguos sobre construcción en hierro, técnica de la construcción de fábricas, etc.? (F, 47)
- ¿Qué es la lámpara astral? Inventada en 1809 por Bordin-Marrell (?). (F, 48)
- ¿Qué son los ferrocarriles atmosféricos de Vallance? (F, 49)
- ¿De dónde procede la cita de Apollinaire en Crevel? (F, 50)
- ¿De dónde está tomada la propuesta de Picabia de oponer dos espejos y que se miren uno al otro? También citada por Crevel. Como lema de la sección sobre el espejo. (F, 51)
- Datos sobre la construcción de la lámpara Carcel, en la que un mecanismo de relojería hacía subir el aceite por la mecha, mientras que la lámpara Argand (de Guinquet) hacía gotear el aceite sobre la mecha desde un depósito superior, creando con ello una sombra. (F, 52)
- ¿Dónde ha escrito Charles Nodier contra la iluminación de gas? (F, 53)
- ¿Qué es «*une psyché*»? (F, 54)
- La ciudad de mercados. Así Riga, a la luz de la tarde, parece un almacén desde el otro lado del río. Cuando se reúnen nubes coloreadas sobre el mar, dice la leyenda china, los dioses vienen juntos a hacer mercado. Lo llaman el *hai-tai*, o el mercado marino. (F, 55)
- Comparar los pasajes con las galerías cubiertas en las que se aprendía a montar en bicicleta. En estas galerías, la mujer adoptaba la figura más seductora: la de ciclista. Así figura en los carteles de entonces, Chéret como pintor de esta belleza femenina. (F, 56)

- Música en los pasajes. Parece haberse instalado en estos espacios una vez que empezó el ocaso de los pasajes, esto es, al mismo tiempo que comienza la época de la música mecánica. (Gramófono. El «teatrófono» es en cierta medida su predecesor.) Y sin embargo, hubo música según el espíritu de los pasajes, una música panorámica, que ahora sólo se escucha en conciertos elegantes al viejo estilo, a cargo por ejemplo de la orquesta del balneario de Montecarlo: las composiciones panorámicas de David [El desierto, *Herculano*]. (F, 57)
- Las nueve musas del surrealismo: Luna, Cleo de Merode, Kate Greenaway Mors, Friederike Kempner, Baby Cadum, Hedda Gabler, Libido, Angelika Kauffmann, la condesa Geschwitz. (F, 58)
- En el humo de las batallas de los pliegos ilustrados está el vapor de donde ascienden los espíritus (de *Las mil y una noches*). (F, 59)
- Hay una experiencia absolutamente peculiar de la dialéctica. La experiencia apremiante, drástica, que refuta todo lo «paulatino» del devenir y muestra como vuelco dialéctico perfectamente orquestado todo aparente «desarrollo», es el despertar de los sueños. Los chinos encontraron en sus cuentos y relatos la expresión más radical del esquematismo dialéctico que está a la base de este proceso mágico. Y así es como presentamos nosotros el nuevo método de la historiografía, el dialéctico: (pasar con la intensidad de los sueños por lo que ha sido, para experimentar el presente como el mundo de la vigilia al que se refieren los sueños! (Y todo sueño se refiere al mundo de la vigilia. Hay que penetrar históricamente todo lo anterior.) (F, 60)
- El despertar como un proceso gradual que se impone en la vida del individuo tanto como en la de la generación. Dormir es su fase primaria. La experiencia juvenil de una generación tiene mucho en común con la experiencia onírica. Su figura histórica es una figura onírica. Toda época tiene un lado vuelto a los sueños, el lado infantil. En el caso del siglo pasado, son los pasajes. Pero mientras que la educación de las generaciones anteriores en la tradición y en el adoctrinamiento religioso interpretó para ellas esos sueños, la educación actual conduce simplemente a la «distraición» de los niños. Lo que aquí se ofrecerá a continuación es una tentativa sobre la técnica del despertar. El giro dialéctico, copernicano, de la rememoración (Bloch). (F, 61)
- Tedio y polvo. Los sueños, un abrigo que no se puede volver del revés. Por fuera, el gris tedio (del dormir). Estar dormido, es decir, estado hipnótico de las polvorientas figuras del museo Grevin. Al durmiente no se le puede representar bien en cera. El tedio es siempre el lado de fuera del acontecer inconsciente. Por eso pudo parecerles elegante a los grandes dandis. Pues precisamente (?) el dandi desprecia los trajes nuevos; lo que lleva debe parecer un poco usado. Frente a una teoría de los sueños según la cual se nos aparecen «almas», el mundo en el que no figura el efecto sorprendente. ¿Cómo es ese mundo? (F, 62)
- Pasajes: casas, galerías que no tienen un lado de fuera. Como los sueños. (F, 63)
- Catálogo de musas: Luna, la condesa Geschwitz, Kate Greenaway Mors, Cleo de Merode, Dulcinea (variante: Hedda Gabler), Libido, Baby Cadum y Friederike Kempner. (F, 64)
- Y el tedio es el enrejado tras el que la cortesana se burla de la muerte. (F, 65)
- En el fondo hay dos maneras de filosofía y dos modos de anotar los pensamientos: uno consiste en sembrarlos en la nieve -o bien, si usted prefiere, en la arcilla de las páginas; Saturno es el lector que contempla su crecimiento, e incluso

- c(o)secha su flor, el sentido, o su fruto, el verbo. El otro consiste en enterrarlo dignamente y erigir como sepultura la imagen, la metáfora, mármol frío o vándalo, por encima de su tumba. (P, 18)
- El aspecto más oculto de las grandes urbes: el objeto histórico de la nueva gran ciudad con sus calles uniformes y su interminable sucesión de casas, ha convertido en realidad las arquitecturas soñadas de los antiguos: los laberintos. El hombre de la multitud. El impulso que hace de las grandes ciudades un laberinto. Culmina con las galerías cubiertas de los pasajes. (P, 18)
- Perspectiva: felpa por seda (?). La felpa es el material de la era Luis Felipe. (P, 18)
- La fotografía de uno mismo y el discurrir de la vida vivida en los que agonizan. Dos clases de recuerdo (Proust). Afinidad de esta clase de recuerdo con los sueños. (P, 18)
- Hegel: en sí – para sí – en y para sí. Estos sucesivos niveles de la dialéctica se convierten en la fenomenología en conciencia – autoconciencia – razón. (P, 18)
- Escalas musicales en la palabra *passage*. (P, 18)
- «Los chaparones han dado lugar a multitud de aventuras.» Disminuye la fuerza mágica de la lluvia; el impemable. (P, 18)
- Lo que la gran ciudad de la Edad Moderna ha hecho de la antigua concepción del laberinto. La ha elevado, mediante los nombres de las calles, al ámbito del lenguaje, desde la red de calles, en la que ella (x) denominó (x) dentro del lenguaje (x) (P, 18)
- La ciudad ha hecho posible a todas o al menos a una gran cantidad de palabras algo a lo que por lo demás sólo accedieron poquitas de ellas – una casta privilegiada de palabras, los nombres – ser ascendidas al noble estado de nombre. Y esta grandísima revolución en el lenguaje fue llevada a cabo por algo de lo más común a todos: la calle. Y aparece un orden poderoso cuando todos los nombres se entrecruzan en las ciudades sin ejercer influencia (?) unos sobre otros. Más aún, incluso los nombres de los grandes hombres, que han sido demasiado utiliza(d)os, llegando a medio convertirse ya en un concepto, pasan aquí una vez más por un filtro y recobran lo absoluto; mediante los nombres de las calles la ciudad es fiel imagen de un cosmos lingüístico. (P, 20)
- Sólo el encuentro de dos nombres de distintas calles produce la magia de la «esquina». (P, 21)
- Nombres de las calles escritos verticalmente (¿cuándo? ¿(x)libro? en cualquier caso, un libro alemán). Sobre la invasión de las letras de imprenta. (P, 22)
- La estructura de libros como *La gran ciudad*, *El diablo en París*, *Los franceses pintados por ellos mismos*, es la de un fenómeno literario que se corresponde con los estereoscopios, panoramas, etc. (P, 23)
- Lo verdadero no tiene ventanas. Lo verdadero no sale a ver en ningún lugar el universo. Y el interés en los panoramas es ver la verdadera ciudad. «La ciudad en la botella» la ciudad en el edificio. Lo que está en el edificio *sin ventanas*, es lo verdadero. Un edificio así, sin ventanas, es el teatro. De ahí el eterno placer que proporciona; de ahí también el placer de las rotondas sin ventanas, los panoramas. En el teatro, después de que empiece la representación, se cierran las puertas. En los pasajes, los paseantes son en cierto modo los habitantes de un panorama. A ellos dan las ventanas de este edificio. Se les observa desde las ventanas, pero ellos mismos no pueden mirar hacia dentro. (P, 24)

- Pinturas de vegetación en la Biblioteca Nacional. Este trabajo ha surgido... (P, 25)
- Con los dramáticos letrados de los almacenes de novedades, «el arte se pone al servicio del comerciante». (P, 26)
- La moda persa surge por capricho de las «revistas de actualidad». (P, 27)
- Destino de los nombres de las calles en los túneles del metro. (P, 28)
- Sobre el peculiar deleite al nombrar las calles. Jean Brunet, *Le Messianisme, organisation générale Paris. Sa constitution générale [El Mesianismo, organización general Paris. Su constitución general]*, I, París, 1858. «Colle du Sénégal», «plaza d'Afrique»; con este motivo, algo sobre la plaza d(u) Maroc. En este libro también se proyectan monumentos. (P, 29)
- Luces rojas como entrada al Hades de los nombres. Unión de nombre y laberinto en el metro. (P, 30)
- Caissière* como Dánae. (P, 31)
- Se conoce el verdadero carácter expresivo de los nombres de las calles cuando se los compara con las propuestas de reforma para su normalización. (P, 32)
- Palabras de Proust sobre la calle Fome y la calle Boc. (P, 33)
- En la conclusión de *Materia y Memoria*, Bergson explica que la percepción es una función del tiempo. Puede decirse que si viviéramos con más calma, con otro ritmo, no habría nada «permanente» para nosotros, sino que todo sucedería ante nuestros ojos, todo nos asaltaría de improviso. Pero así es precisamente en los sueños. Para entender los pasajes a fondo, sumérgamoslos en la capa onírica más profunda, hablemos de ellos como si nos hubieran asaltado de improviso. El coleccionista contempla las cosas de un modo enteramente similar. Al gran coleccionista, las cosas le asaltan de improviso. El modo en que las percibe y cae sobre ellas, el cambio que produce en todas las piezas una pieza nueva que aparece: todo esto le muestra sus cosas disueltas en perpetuo flujo, como lo real en los sueños. (P, 34)
- Hasta ca. 1870 domina el carruaje. Pasear a pie fue algo que tuvo lugar preferentemente en los pasajes. (P, 35)
- Ritmo de la percepción en los sueños: historia de los tres trastos. (P, 36)
-
- «Él explica que la calle Grange-Batelière es particularmente polvoriento, que uno se ensucia terriblemente en la calle Réaumur.» Aragon, *Paysan de Paris [Campesino de París]*, (París, 1926), p. 88. (G, 1)
- «Los papeles pintados más bastos que tapizan las paredes de las posadas se hundirán como espléndidos dioramas.» (G, 2)
- Baudelaire sobre la alegoría (¡muy importante!). *Paraísos artificiales*, p. 73. (G, 3)
- «Varias veces me ha ocurrido captar ciertos hechos sin importancia que pasaban ante mí y encontrarles una fisonomía original en la que me gustaba discernir el espíritu de esta época. "Esto, me decía, debía producirse hoy y no podía ser de otro modo. Es un signo de los tiempos." Pero en nueve de cada diez veces he vuelto a encontrar el mismo hecho con circunstancias análogas en viejas memorias o en historias antiguas.» A. France, *Le jardin d'Épicure [El jardín de Epicuro]*, p. 113. (G, 4)
- La figura del *flâneur*. Se parece al consumidor de hachís: como éste, acoge en sí al espacio. En la embriaguez del hachís, el espacio empieza a mirar

- nos, guiñando el ojo: «Bien, ¿qué será pues todo lo que ha acontecido en mB». Con esta misma pregunta se acerca el espacio al *fidneur*. En ninguna ciudad le puede responder éste con más concreción que aquí. Pues sobre ninguna se ha escrito más, y sobre recorridos callejeros se sabe aquí más de lo que se sabe sobre la historia de naciones enteras en cualquier otro lugar. (G', 8)
- Muerte y moda. Rilke, ese pasaje en las *Elegías de Duino*. (G', 8)
- Característico del *Jugendstil* son los carteles completamente figurativos. En tanto duró el *Jugendstil*, el hombre no concedió a las cosas la superficie especular, enorme y plateada, pretendiéndola toda para sí mismo. (G', 7)
- Definición de la «modernidad» como lo nuevo en el contexto de lo que ya siempre ha estado ahí. (G', 8)
- «Las ingeniosas parisinas... se sirvieron, para difundir mejor sus modas, de una copia especialmente llamativa de sus nuevas creaciones, a saber, el maniquí... Estos muñecos, que aún jugaban un gran papel en los siglos XVII y XVIII, se entregaban a las niñas para que jugaran con ellos una vez que habían cumplido su función como ejemplos de moda». Karl Gröber, *Kinderspielzeug aus alter Zeit* [Juguetes infantiles de otro tiempo], Berlín, 1927, pp. 31-32. (G', 9)
- La perspectiva con el paso de los siglos. Galerías barrocas. La imagen por la caja óptica del siglo XVIII. (G', 10)
- Balzac hace un juego de palabras con «rama» —de «diorama»— al inicio de *Papá Goriot*. (G', 11)
- Rückert: las selvas primitivas, en pequeño. (G', 12)
- Roturar terrenos en los que hasta ahora sólo proliferaba la locura. Penetrar con el hacha afilada de la razón sin mirar a derecha o izquierda, para no caer en el horror que atrase desde lo hondo de la selva primitiva. Pero todo suelo tuvo una vez que quedar entremezclado por la razón, limpiado de la maleza de la locura y del mito. Esto es lo que aquí se debe hacer con el suelo del siglo XIX. (G', 13)
- Viaje microcósmico que efectúa quien sueña a través de los dominios del propio cuerpo. Pues le va como al loco: los ruidos del interior de su propio cuerpo —que constituyen para el sano el oleaje de su salud, proporcionándole un sano descanso nocturno—, si es que acaso los oye, quedan en él disociados: la presión arterial, los movimientos de sus entrañas, el pulso y las sensaciones musculares, le resultan perceptibles por separado, exigiendo una explicación, proporcionada por la locura o la imagen onírica. Esta hipersensibilidad es la que tiene el colectivo onírico, que se sumerge en los pasajes como en el interior de su propio cuerpo. Tenemos que ir tras este colectivo para interpretar el siglo XIX como su rostro onírico. (G', 14)
- El rumor de la vegetación pintada en las volutas de la Biblioteca Nacional: lo causan las muchas páginas de libros que aquí se hojean constantemente. (G', 15)
- Paisaje de llanda, todo permanece siempre nuevo, siempre el mismo (Kafka, *El proceso*). (G', 16)
- La modernidad es la época del infierno. Las penas del infierno son lo novísimo que en cada momento hay en este terreno. No se trata de que ocurra «siempre otra vez lo mismo» (*a fortiori* no se trata aquí del eterno retorno), sino de que la faz del mundo, la inmensa cabeza, precisamente en aquello que es lo novísimo, jamás se altera, se trata de que esto «novísimo» permanece siendo de todo punto siempre lo mismo. Esto

constituye la eternidad del infierno y el afán innovador del sídico. Determinar la totalidad de los rasgos en los que se manifiesta la «modernidad» significaría exponer el infierno. (G', 17)

Sobre el *Jugendstil* Peladan. (G', 18)

Cuidadosa investigación de la relación que hay entre la óptica del miriorama y la época de la modernidad, de lo novísimo. Con seguridad, ambas están dispuestas como coordenadas básicas de este mundo. Es un mundo de estricta discontinuidad; lo siempre-otra vez-nuevo no es lo antiguo que permanece, ni lo que ha sido, que otra vez vuelve, sino lo uno y lo mismo entrecruzado por innumerables intermitencias. (Así, el jugador vive en la intermitencia.) La intermitencia hace que cada instante en el espacio dé con una nueva constelación. La intermitencia es la medida temporal del cine. Y lo que resulta de ello: época del infierno y capítulo del origen en el li(bro) sobre el Barroco. (G', 19)

Toda verdadera comprensión forma un remolino. Nadar a tiempo contra la dirección de la corriente circular. Cómo en el arte lo decisivo es peinar la naturaleza a contrapelo. (G', 20)

Carácter perspectivo de la crinolina, con sus múltiples volantes. Antes se llevaban al menos seis faldas debajo. (G', 21)

La *Salomé* de Wilde — el *Jugendstil* — por primera vez, cigarrillos. El Leteo fluye por los ornamentos del *Jugendstil*. (G', 22)

El muñeco de tragacanto. Obra de Rilke sobre los muñecos. (G', 23)

Cristal sobre los cuadros al óleo. ¿Surge en el siglo XX? (G', 24)

Fisiología del hacer señas. La seña de los dioses (cfr. Introducción a los escritos póstumos de Heine). Hacer señas desde el coche de posta, al ritmo orgánico de los caballos al trote. Ese hacer señas sin sentido, desesperado e intensamente, desde el tren que se aleja. El hacer señas se ha desorientado en la estación ferroviaria. Por contra, el hacer señas a los desconocidos que van en el tren que pasa. Esto sobre todo entre los niños, que en los hombres sin voz, extraños, que jamás retornarán, hacen señas a los ángeles. (También es verdad que le hacen señas al tren que pasa.) (G', 25)

Orfeo, Eurídice y Hermes en la estación. Orfeo, el que se queda. Eurídice, entre (?) besos. Hermes, el jefe de estación con el disco de señales. Este es un tema neoclásico. Con el nuevo clasicismo de Cocteau, Stravinsky, Picasso, Chirico, etc., pasa lo siguiente: a los dioses les gusta atravesar el espacio de transición del despertar, en el que ahora vivimos. Este atravesar el espacio por parte de los dioses hay que entenderlo como instantáneo. Hay que pensar también únicamente en determinados dioses. Sobre todo en Hermes, el dios masculino. Es sintomático que en el nuevo clasicismo las musas, tan importantes para los humanistas, no significan nada. Por lo demás, también en Proust hay mucho que pertenece a lo neoclásico: los nombres de los dioses. De igual modo, sólo desde aquí se capta el significado que tiene en él la homosexualidad. La progresiva nivelación de la diferencia entre lo

masculino y lo femenino en el amor, pertenece en líneas generales a este contexto. Pero ante todo, lo importante para Proust es iniciar toda la obra en aquel punto de ruptura de la vida que es dialéctico en grado máximo: el despertar. Proust comienza exponiendo el espacio del que despierta. — El fallo fundamental del nuevo clasicismo es que erige una arquitectura a los dioses pasajeros que niega las relaciones fundamentales de su entrada en escena. (Una mala arquitectura, reaccionaria.)

(G*, 26)

Uno de los presupuestos tácitos del psicoanálisis es que la contraposición absoluta de sueño y vigilia no tiene validez para el hombre, o en general para las impresiones empíricas de la conciencia, sino que cede a una infinita variedad de estados de conciencia, cada uno de los cuales está determinado por el grado de vigilia de todos los centros mentales y corporales. Este estado completamente fluctuante de una conciencia dividida a cada momento en muchas capas entre el sueño y la vigilia, ha de trasladarse del individuo al colectivo. De hacerlo, resulta entonces manifiesto que para el siglo XIX los edificios son las configuraciones oníricas de su capa más profundamente adormecida.

(G*, 27)

Toda arquitectura colectiva del siglo XIX representa la casa del colectivo onírico.

(H*, 1)

El mundo de la estación, mundo onírico de la despedida (sentimentalismo).

(H*, 2)

Progresiva subsunción de las distintas cápsulas arquitectónicas a configuraciones de arquitectura onírica.

(H*, 3)

La atmósfera terrestre como atmósfera submarina.

(H*, 4)

Cola de hombres en torno a la mujer a la que hacen la corte. Cola de vestido hecha de pretendientes.

(H*, 5)

«espíritu de mosca» — ¿cuándo apareció esta expresión?

(H*, 6)

Derumbamiento del mercado cubierto de París en 1842, construido en hierro.

(H*, 7)

Denner, Caspar Hauser, Mariscal Ney, *El naufrago de La Pérouse* [1859], *El temblor de tierra de la Martinica* [1843], *Bohemios de París* [1843].

(H*, 8)

Louis-François Clairville, *Los siete castillos del diablo* [1844], *Las patatas enfermas* [1845], *Rothomago* [1862], *Cendillon* [1866].

(H*, 9)

Daveyrier.

(H*, 10)

Dartois.

(H*, 11)

La especialidad es decisiva para la fundamental(?) diferenciación de lo que se expone según los intereses del comprador y del coleccionista. Aquí está la clave histórico-materialista para la pintura de género.

(H*, 12)

Wiertz es el pintor de los pasajes: *El entierro apresurado*, *El suicidio*, *El niño quemado*, *La lectora de novelas*, *Hambre, locura y crimen*, *Rostro y pensamientos de un decapitado*, *El faro del Gólgota*, *Un segundo después de la muerte*, *El poder del hombre no conoce límites*, *El último cañón* (en esta última imagen: jeronaves y coches de vapor celestes como heraldos de la paz lograda(?)). Hay «espejismos» en Wiertz. Bajo *El triunfo de la luz*

«Realizado en dimensiones colosales». Un contemporáneo se lamenta de que a Wiertz no le hayan ofrecido pintar, p. ej., «estaciones de tren».

(H*, 13)

Dar la imagen de esos salones en cuyas hinchadas colgaduras quedaba atrapada la vista, en cuyos espejos de cuerpo entero se abrían pórticos de iglesia, y cuyos canapés (?) ofrecían góndolas a la mirada de quien los adoraba, sobre el que la luz de gas de una bola de cristal brillaba como la Luna.

(H*, 14)

Es importante el doble tipo de puertas monumentales en París: puertas de entrada y arcos del triunfo.

(H*, 15)

Sobre el ritmo que se lleva hoy, y que desde luego determina este trabajo.

Es muy significativo en el cine el contraste entre la sucesión de imágenes —que se produce siempre a tropicónes, satisfaciendo la profunda necesidad que tiene este género de ver desmentido el «río» del «desarrollo», y la continuidad de la música. Extirpar de raíz el «desarrollo» de la imagen de la historia, y exponer el devenir como una constelación en el ser mediante el desgajamiento dialéctico en sensación y tradición, es también la tendencia de este trabajo.

(H*, 16)

Delimitar la tendencia de este trabajo con respecto a Aragon: mientras que Aragon se aferra al ámbito onírico, nosotros debemos encontrar la constelación del despertar. Mientras que en Aragon perdura un elemento impresionista —la «mitología» (y este impresionismo es responsable de los múltiples filosofemas sin contenido del libro), se trata aquí de disolver la «mitología» en el espacio de la historia. Desde luego, esto sólo puede ocurrir mediante el despertar de un saber, aún no consciente, acerca de lo que ha sido.

(H*, 17)

Los interiores de nuestra infancia como laboratorios donde obtener apariciones de fantasmas. Relaciones experimentales. El libro prohibido. Ritmo de la lectura; dos miedos, a distintos niveles, compiten por la apuesta. La librería con cristales empujados, de donde fue tomado. La vacunación con apariciones de fantasmas. El otro remedio defensivo: los «espejismos».

(H*, 18)

La poesía de los surrealistas maneja las palabras como nombres de firmas comerciales, y compone textos que en verdad son folletos publicitarios de empresas que aún no se han establecido. En los nombres de las firmas comerciales anidan las cualidades que antaño se quisieron buscar en las palabras originarias.

(H*, 19)

Daumier (?), Grandville — Wiertz —

(H*, 20)

Th. Vischer, *Mode und Zynismus* [Moda y cinismo], Stuttgart, 1879.

(I*, 1)

Levantamiento de las anécdotas. Las épocas, las corrientes, las culturas y los movimientos afectan siempre a la vida física del mismo e idéntico modo. No ha habido época que no se haya sentido «moderna» en un sentido excéntrico, y que no haya creído encontrarse ante un abismo inminente. La conciencia desesperada y lúcida de una «crisis» decisiva es algo crónico en la humanidad. Todo tiempo aparece ante sí mismo como tiempo inexorablemente nuevo. La «modernidad» que afecta físicamente al hombre, sin embargo, es distinta en el preciso sentido en que lo son los distintos aspectos de un mismo caleidoscopio. — Las construcciones de la historia son compatibles a instrucciones militares, que dirigen y acuartelan la verdadera vida. Por contra, la anécdota es

- un levantamiento callejero. La anécdota nos acerca las cosas en el espacio, permite que entren en nuestra vida. Supone la estricta contraposición a esa historia que exige la «empatía», que hace de todo algo abstracto. *La lectura de la prensa busca llegar a la «empatía»*. El verdadero método para hacerse presentes las cosas es plantarlas en nuestro espacio (y no nosotros en el suyo). Sólo la anécdota es capaz de movernos a ellas. Las cosas, puestas así, no toleran la mediación de ninguna construcción a partir de «amplios contextos». – La contemplación de grandes cosas pasadas – la catedral de Chartres, el templo de Paestum – también es en verdad una recepción de ellas en nuestro espacio (y no la empatía con sus constructores o sacerdotes). No nos trasladamos a ellas, son ellas las que aparecen en nuestra vida. – Hay que acreditar la misma técnica de cercanía frente a las épocas, a modo de calendario. Imaginemos que un hombre muere con exactamente cincuenta años el mismo día del cumpleaños de su hijo, a quien le sucede lo mismo, etc. El resultado es que desde el nacimiento de Cristo no han vivido ni cuarenta hombres. Objeto de esta ficción: aplicar a las épocas históricas una escala adecuada a la vida humana, patente para ella. Este *pathos* de la cercanía, el odio contra la configuración abstracta de la historia en épocas, ha inspirado a los grandes escépticos. Anatole France es un buen ejemplo de ello. En cuanto a la oposición entre la empatía y el hacer presente: los jubileos, Leopardi 13. (I*, 2)
- Cuenta Benda cómo se asombró un alemán cuando al sentarse en la *table d'hôte*, cuatro días después del asalto a la Bastilla, nadie habló de política. La anécdota de Anatole France sobre Poncio Pilato, que en Roma, al lavarse los pies, no consigue acordarse del nombre del judío crucificado. (I*, 3)
- Máscaras para las orgías. Baldosas pompeyanas. Arcos del triunfo. Espinilleras. Guantes. (I*, 4)
- Muy importante: cristales emplomados en la puerta del armario; ¿pero había también algo así en Francia? (I*, 5)
- Representar a los hombres de un modo verdaderamente tangible, ¿no significa hacer nacer en ellos nuestro recuerdo? (I*, 6)
- La flor como emblema de pecado y sobre su vía crucis a través de las estaciones de los pasajes, de la moda, de la pintura de Redon, de la que Marius-Ary Leblond ha dicho «es uno cosmogonía de flores». (I*, 7)
- Más sobre la moda: lo que el niño (y el hombre en un débil recuerdo) encuentra en los viejos pliegues del vestido, en los que se sumergía cuando estaba sobre las faldas de la madre. (I*, 8)
- Los pasajes como entorno de Lautréamont. (I*, 9)
-
- Diversas notas tomadas de Brieger y Vischen:
- En 1880 hay un llamativo conflicto entre la tendencia a estilizar el cuerpo de la mujer y el gusto rococó por acentuar la mitad inferior del cuerpo con múltiples faldas. (I*, 1)
- En 1876 desaparece el «cul», pero volverá de nuevo. (I*, 2)
- Formas florales en los dibujos de los ciclotónicos, que a su vez recuerdan los de los médiums. (I*, 3)
- Historia del niño con su madre en el panorama. El panorama representa la batalla de Sedan. El niño se queja de que el cielo está cubierto. «Así es el tiempo en la guerra», responde la madre. (I*, 4)

- A finales de los años sesenta Alphonse Karr escribe que ya nadie sabe fabricar espejos. (I*, 5)
- En Karr aparece de un modo muy significativo la teoría racionalista de la moda. Tiene similitudes con las teorías religiosas de la Ilustración. Karr se imagina, p. ej., que el origen de las faldas largas está en el interés de ciertas damas por ocultar unos pies poco favorecidos. O pretende que el origen de ciertas formas de sombreros y peinados es el deseo de disimular una escasa cabellera. (I*, 6)
-
- Apéndice a las observaciones sobre las estaciones de metro: hacen que los nombres de los lugares donde Napoleón I ganó sus batallas se conviertan en dioses del submundo. (K*, 1)
- Las transformaciones radicales de París con Luis Napoleón (Napoleón III), sobre todo a lo largo de la línea plazo de la Concorde – Ayuntamiento, en Stahr, *Nach fünf Jahren* [Después de cinco años], (L. Oldenburg, 1857), pp. 12-13. – Por lo demás, Stahr vivía entonces en la plaza Leipzig. (K*, 2)
- El amplio boulevard de Strassbourg, que une la estación de tren de Estrasburgo con el boulevard de Saint-Denis. (K*, 3)
- Por la misma época, se emplea el macadán en las calles, algo que se agradeció, si bien a causa del intenso tráfico no se podía conversar delante de los cafés sin gritar al oído. (K*, 4)
- La guerra del sesenta fue quizá una bendición para la imagen arquitectónica de París, pues Napoleón III tenía la intención de remodelar partes enteras de la ciudad. Por eso escribe Stahr en 1857 que habrá que apresurarse para ver aún el antiguo París, «del que el nuevo soberano, a lo que parece, tampoco quiere dejar mucho, arquitectónicamente hablando». (K*, 5)
- Ornamento y tedio. (K*, 6)
- Contraste entre la perspectiva y la proximidad material, táctil. (K*, 7)
- Para la teoría del coleccionismo, es muy importante el aislamiento, el tomar aparte cada uno de los objetos. Una totalidad cuyo carácter integral está siempre lo más lejos posible de la utilidad y, en los casos más notables, está en una clase estrictamente definida, muy notable fenomenológicamente, de «compleción» (opuesta diametralmente a la utilidad). (K*, 8)
- Relación histórica y dialéctica entre el diorama y la fotografía. (K*, 9)
- Cuando se colecciona, es importante que el objeto quede liberado de todas sus funciones primitivas de utilidad. Esto le hace tanto más decidido a la hora de significar. Se convierte entonces en una verdadera enciclopedia de todas las ciencias sobre la época, el paisaje, la industria y los propietarios de donde proviene. (K*, 10)
- Hobo pleoramas (navegaciones, πλέω: yo navego), navaloramas, cosmonomas, diafanoramas, pintorescos ópticos, viajes pictóricos por una habitación, viajes pictóricos por habitaciones, diafanoramas. (K*, 11)
- Entre las imágenes: el mar de hielo en el glaciar Grindelwald de Suiza, vista del puerto de Génova desde las galerías del palacio Doria, vista interior de la catedral de Brou en Francia, corredor en el Coliseo de Roma, catedral gótica a la luz de la mañana. (K*, 12)
- Los juegos de palabras con «rama» (cfr. Balzac, *Papá Goriot*), también en Alemania. «¿Se (?) sigu(en?) haciendo?» (K*, 13)

Tiempo meteorológico y tedio. Que las fuerzas cósmicas sólo tienen un efecto adormecedor y narcótico en el hombre común, se evidencia en la relación de éste con una de sus mayores manifestaciones: el tiempo meteorológico. Consultar al respecto las humosas observaciones de Goethe en sus estudios sobre meteorología. Sobre el tiempo meteorológico que produce la fuente en un espacio. (Antesala del diorama de Daguerre en Berlín.) El tiempo meteorológico en los casinos. (K*, 14)

Un ballet cuya escena principal se desarrolla en el casino de Montecarlo. El ruido de las bolas que ruedan, de las raquetas y de las fichas, determina la música. (K*, 15)

Más nombres: belvedere óptico. (K*, 16)

El año en que Daguerre inventó la fotografía (1839), ardió su diorama. (K*, 17)

Hay que averiguar qué significa que en los dioramas el cambio de iluminación en un paisaje a lo largo del día se desarrolle en quince o treinta minutos. (K*, 18)

El diorama de Berlín se cierra el 31 de mayo de 1850. Parte de los cuadros se llevan a San Petersburgo. (K*, 19)

La primera exposición de Londres, en 1851, reúne a todas las industrias del mundo. A raíz de ello, se funda el museo South-Kensington. La segunda exposición es en 1862 (en Londres). Con la exposición de Múnich de 1875, el Renacimiento alemán se puso de moda. (K*, 20)

Émile Tardieu publicó en 1903 en París un libro titulado *El tedio*, en el que demostraba que toda actividad humana es una tentativa inútil de evitar el tedio, pero al mismo tiempo todo lo que es, fue y será, no hace más que alimentar inagotablemente ese mismo sentimiento. Con semejante descripción, uno creería encontrarse ante algún gigantesco monumento literario, un monumento *aere perennius* erigido por un romano al *tedium vitae*. Sin embargo, es sólo la ciencia arrogante y mezquina de un nuevo Homais, que quiere hacer de toda gravedad, incluyendo la ascética y el martirio, simple prueba de su malestar pequeñoburgués, ayuno de ideas y vacío de pensamiento. (K*, 21)

En relación con la moda del chal, hay que decir que el verdadero y, en sentido estricto, único, ornamento del interior Biedermaier lo constituían las cortinas, de unas telas sumamente refinadas, preferentemente de varios colores mezclados, que eran suministradas por el tapicero; teóricamente, el interiorismo se limita durante casi un siglo a indicarle al tapicero cómo disponer las cortinas con el mejor gusto. Max von Boehn, *Die Mode im XIX Jahrhundert* [La moda en el siglo XIX], II, Múnich, 1907, p. 130. (K*, 22)

Relojes de sobremesa con escenas de género en bronce. La esfera del reloj está en la base. Doble significado de *temps* (x). (K*, 23)

Calle de inmuebles industriales - ¿cuál es su antigüedad? (K*, 24)

«Para nuestro hombre las esencias son verdaderamente fábricas de sueños.» Jacques de Lacaze Mille, «Le rêveur parisien» [«El soñador parisiense»] (*Nov. R. F.*, 1927). (K*, 25)

En los marcos de los cuadros que cuelgan del comedor se prepara lentamente la entrada de los anuncios de licores, del cacao Van Houten, de... Se puede decir, naturalmente, que donde más perduró el confort de los comedores burgueses fue en los pequeños cafés, etc.; pero quizá también se puede decir que el espacio de los cafés, donde cada metro cuadrado y cada hora se pagan más puntualmente que un piso de alquiler, surgió de éstos. Los pisos decorados como cafés. En Frankfurt del Meno son típicos. Procurar describir qué había en ellos. (K*, 26)

Vacías avenidas iluminadas al entrar por la noche en las ciudades. Se despliegan en abanico en torno nuestro, se extienden desde donde estamos como los rayos de una mandorla. Y al mirar una habitación vemos siempre a una familia comiendo, u ocupada en enigmáticas nimiedades junto a una mesa, bajo una lámpara de techo de cristal blanco y armadura metálica. Tales εἰδωλα son el núcleo originario de la obra de Kafka. Si esta experiencia es una posesión inalienable de su generación, y sólo de ella -por tanto, también de la nuestra-, es porque sólo para ella el terrible mobiliario del incipiente altocapitalismo llena por entero el escenario de sus experiencias infantiles más luminosas. - Aparece aquí de pronto la calle tal como nunca la habíamos experimentado: como camino, como carretera construida. (K*, 27)

Pues ¿qué sabemos de las esquinas de las calles, de los bordes de las aceras, de la arquitectura del adoquinado, nosotros que jamás hemos sentido bajo la planta desnuda de los pies la calle, el calor, la suciedad y las aristas de las piedras, que jamás examinamos los desniveles de las anchas losetas para dejamos guiar por ellas? (K*, 28)

Moda y cinismo: se ve por el ejemplar de la biblioteca estatal lo mucho que antes fue leído. (L*, 1)

Redon era muy amigo del botánico Armand Clavaud. (L*, 2)

«Lo sobrenatural no me inspira. No hago sino contemplar el mundo exterior; mis obras son verdaderas, dígame lo que se diga.» Odilon Redon. (L*, 3)

«Un caballo de fuerza que en Notre Dame de Lorete aseguraba la dura pendiente de la calle des Mortes.» (L*, 4)

André Mellerio, Odilon Redon, París, 1923; citar las láminas de las pp. 57 y 117. (L*, 5)

Decir algo acerca de lo metódico de la redacción misma: cómo todo lo que se piensa tiene que ser incorporado a cualquier precio al trabajo que se realiza. Ya sea que en ello se manifieste su intensidad, o bien que los pensamientos posean desde el principio un ténor hacia ese trabajo. Así ocurre con el presente pensamiento, que ha de caracterizar y proteger los intervalos de (la) reflexión, las separaciones entre las partes más intensamente volcadas al exterior, más esenciales de este trabajo. (L*, 6)

Pues Balzac aseguró la constitución mítica de su mundo perfilando en detalle su contorno topográfico. París es el suelo de su mitología: París con sus dos o tres grandes banqueros (Nucingen, etc.), con su médico que siempre aparece, con su emprendedor comerciante (César Birotteau), con sus cuatro o cinco grandes cortesanas, con su usurero (Gobseck), con su puñado de militares y banqueros. Pero por encima de todo, son siempre las miseras calles y rincones, sótanos y esquinas, de donde surgen las figuras de este círculo. Qué otra cosa significa esto, sino que la topografía traza el plano del espacio mítico de toda tradición; más aún, que puede llegar a ser la clave del mismo, como lo fue para Pausanias en relación con Grecia, y al igual que la historia, las circunstancias y distribución de los pasajes parisinos han de acabar siendo en relación con este siglo, submundo en el que se hundió París. (L*, 7)

Stahr comenta que un tal Chicard, pionero del cancan en el Bal Mabille, bailaba bajo la mirada de dos policías que no tenían otro cometido que vigilar su danza. (L*, 8)

En los pasajes colgaban retratos de famosas bailarinas de cancan (Rigolette y Frichette). (L*, 9)

- Sobre Redon: «Por último y sobre todo, indiferente al efecto móvil y pasajero, por muy seductor que sea, es la esencia misma de la vida y como un alma profunda lo que quiere dar a sus flores». André Mellerio, *Odilon Redon*, París, 1923, p. 163. (I*, 16)
- Redon proyectó ilustrar a Pascal. (I*, 11)
- Apodo de Redon después de 1870, en el salón de Mme. de Rayssac: *El príncipe del sueño*. (I*, 12)
- Las flores de Redon y el problema de la ornamentación, especialmente en el hachís. Mundo floral. (I*, 13)
- «Rococs» tiene en la época de la Restauración el significado de chapado a la antigua. (I*, 14)
- En el Palais Royal, Chevet «prestó» el postre a cambio de una determinada suma de dinero por las frutas y dulces tomados en la comida. (I*, 15)
- Eugène Sue: un castillo en Biogues, un harén en el que hay mujeres de color. Tras su muerte, leyendas sobre que los jesuitas le habían envenenado. (I*, 16)
- Las repisas metálicas con flores artificiales que se (encuentran) en los bufés de las estaciones ferroviarias, etc., son rudimentos de los adornos florales que por entonces rodeaban a (x). (I*, 17)
- El máximo esplendor del Palais Royal se produce con Luis XVIII y Carlos X. (I*, 18)
- Marqués de Sévry: dirige el Salón de los Extranjeros. Sus comidas dominicales en Romainville. (I*, 19)
- Cómo jugaba Blücher en París. (S. Gronow, *Aus der großen Welt [Escenas del gran mundo]*, Stuttgart, 1908, p. 56). El Banco de Francia le prestó a Blücher 100.000 francos. (I*, 20)
- Timbre: despedida del viaje (?) en el Panorama Imperial. (I*, 21)
- Sobre la topografía mitológica de París: el carácter que le confieren las puertas monumentales. Misterio del mojón que ha quedado situado hoy en el centro urbano, y a qué marcaba el lugar donde acababa la ciudad. Dialéctica de la puerta: de arco del triunfo a zona peatonal. (I*, 22)
- ¿Cuándo se apropió la industria de la esquina? Emblemas arquitectónicos del comercio: los estancos tienen la esquina, las farmacias los escalones... (I*, 23)
- Láminas de cristal en las que no se reflejan las lámparas de araña, sino sólo las luces. (I*, 24)
- Excursión sobre la plaza du Maroc. No sólo son capaces de entrecruzarse la ciudad y el interior, la ciudad y el campo; tales entrecruzamientos pueden tener lugar a un nivel mucho más concreto. Está la plaza du Maroc en Belleville; cuando subí, una tarde de domingo, a ese desconsolado montón de piedras con sus bloques de alquilar, se me apareció no sólo como desierto marroquí, sino, además y a la vez, como monumento del imperalismo colonial; y se entrecruzaban en ella la visión topográfica y el significado alegórico, sin perder por eso su lugar en el corazón de Belleville. Despertar una visión así es sin embargo algo por lo común reservado a las drogas. Y, de hecho, los nombres de las calles son en estos casos como sustancias embriagadoras que amplían nuestra percepción, dotándola de múltiples niveles, en comparación con la existencia cotidiana, la fuerza con la que nos ponen en ese estado, su «virtud evocadora», se debería tener también en cuenta en el caso de ciertos estados cíclicos. Pero «virtud evocadora» dice muy poco, pues lo decisivo aquí no es la asociación, sino la interpenetración de las imágenes.

- nes. El enfermo que por la noche recorre durante horas la ciudad, olvidándose de volver a casa, quizá haya caído bajo el dominio de esta fuerza. (I*, 25)
- ¿Tuvieron prólogos los libros de la Antigüedad? (I*, 26)
- Bondad de las revoluciones en el libro sobre Baudelaire E2. (I*, 27)
- Los pasajes como templos del capital mercantil. (I*, 28)
- Pasaje des Panoramas, antes pasaje Mirès. (I*, 29)
- En los terrenos de que tratamos, conocimiento sólo lo hay a modo de relámpago. El texto es el largo trueno que después retumba. (I*, 30)
- La fascinación más profunda del coleccionista: hechizar las cosas como por un toque de vara mágica, de modo que de pronto, mientras las atraviesa un último escalofrío, quedan congeladas. Toda arquitectura se convierte en pedestal, zócalo, marco, primer depósito para las imágenes. No hay que pensar que es precisamente al coleccionista, al *flâneur*, a quien le resulta ajeno el *romos* *ἀνεργαστος*, donde Platón alberga las inmutables imágenes originarias de las cosas. El coleccionista se pierde, cierto. Pero a cambio tiene la fuerza de levantarse de nuevo en toda su altura apoyándose en un propósito (?). Por encima de la niebla que rodea su sol, se elevan las imágenes como tablas divinas, como islas en el mar Mediterráneo. (I*, 31)
- La necesidad de sensación como un vicio excesivo. Relacionarlo con dos de los siete pecados capitales. ¿Con cuáles? La profecía de que los hombres quedarán ciegos por el exceso de luz eléctrica, y enloquecerán por la rapidez en la transmisión de noticias. (I*, 32)
- Como introducción a la sección sobre el tiempo meteorológico: Proust, la historia del hombrecillo del tiempo. Mi alegría cuando el cielo está cubierto por la mañana. (I*, 33)
- «Démousselle»: pirómano disfrazado de mujer en 1830. (I*, 34)
- En 1830 hubo en París un periódico con el nombre de *Le Sylphe*. Encontrar un *ballott des journaux*. (I*, 35)
- (xx) Segures, gorros frigos, patas de oca. (I*, 36)
- (xx) Los «reyes de piedra de la baraja» en Hackländer. (I*, 37)
- (Carl) von Etzel – Construcciones ferroviarias. (I*, 38)

Hay que acordarse de los diversos pasajes de Berlín: los soportales cerca del Spittelmarkt (Lepziger Straße), los soportales en una calle tranquila del barrio de la confección, el pasaje, los soportales en la Puerta de Halle, las verjas de entrada a calles privadas. También hay que recordar la postal azul de la Puerta de Halle, que mostraba todas las ventanas iluminadas por la luna con una luz exactamente igual a la de ésta. Y también deberíamos acordarnos aquí del impoluto paisaje vespertino de los domingos, que surge al fondo de cualquier calle perdida, en cuya cercanía los edificios de este dudoso barrio parecen convertirse de pronto en palacios nobiliarios. (M*, 1)

Magia del hierro colado: «Habría podido convencerse entonces de que el anillo de ese planeta no era más que un balcón circular al que los saturnianos van por la tarde a tomar el fresco». Grandville, *Un autre monde [Otro mundo]*, (París, 1844), p. 139. (Clasificarlo quizá también en Hachís.) (M*, 2)

- Comparación de la *Fenomenología* de Hegel con las obras de Grandville: Deducción histórico-filosófica de la obra de Grandville. Es importante la hipertrofia del lema en esta obra. También hay que relacionar con Grandville la reflexión de Lautréamont. Las obras de Grandville son la verdadera cosmogonía de la moda. Quizá sea también importante una comparación entre Hogarth y Grandville. Una parte de la obra de Grandville podría de este modo titularse: venganza de la moda en las flores. Las obras de Grandville son los Libros Sibílicos de la publicidad. Todo lo que se halla en él bajo la forma anticipada de la burla, de la sátira, alcanza como publicidad su verdadero despliegue. (M^o, 3)
- La superposición según el ritmo del tiempo. En relación con el cine y con la transmisión «sensacionalista» de noticias. El «devenir» carece ya, rítmicamente, según la percepción del tiempo, de evidencia alguna para nosotros. Lo descomponemos dialécticamente en *sensación y tradición*. — Es importante expresar analógicamente estas cosas en lo biográfico. (M^o, 4)
- Paralelismo entre este trabajo y el libro sobre el drama barroco: ambos comparten el tema de la teología del infierno. Alegoría, publicidad, tipos: mártires, tirano — prostituta, especulador. (M^o, 5)
- Hachís a mediodía: las sombras son un puente sobre la corriente de luz de la calle. (M^o, 6)
- Cuando se colecciona, la ganancia es un dato decisivo. (M^o, 7)
- Arte de dar la primera mano a lo que se lee y se escribe. El mejor autor es el que sabe proyectar en lo más superficial. (M^o, 8)
- Visita subterránea de las canalizaciones: el recorrido preferido, Clutelet-Madeleine. (M^o, 9)
- El pasaje du Caire, construido en 1799 donde estaba el jardín del convento de las Hijas de Dios. (M^o, 10)
- El mejor modo de atrapar, soñando, la tarde en la red del atardecer, es hacer planes. (M^o, 11)
- Comparación del hombre con un tablero de mandos en el que hay miles de luces; tan pronto se apagan unas como lo hacen otras, (y) se vuelven a encender. (M^o, 12)
- El *páthos* de este trabajo: no hay épocas de decadencia. Intentar ver el siglo XIX de un modo tan absolutamente positivo como me esforcé en ver el siglo XVII en el trabajo sobre el drama barroco. No creer que hay épocas de decadencia. De ahí que toda ciudad (por encima de fronteras) sea para mí bella, y también que todo discurso acerca del mayor o menor valor de los lenguajes me resulte inaceptable. (M^o, 13)
- El colectivo onírico no conoce historia alguna. Para él, el curso del acontecer fluye como siendo siempre el mismo y siempre novísimo. Y es que la sensación de lo más novedoso, de lo más moderno, es una forma onírica del acontecer tanto como el eterno retorno de lo mismo. La percepción espacial que corresponde a esta percepción temporal es la superposición. Ahora bien, cuando estas formas se disuelven en la conciencia lúcida, aparecen en su lugar categorías político-teológicas. Y sólo bajo estas categorías, que congelan el río del acontecer, se forma en su interior, como constelación cristalina, historia. — Las condiciones económicas bajo las que existe la sociedad no solamente determinan su existencia material y su superestructura ideológica: también se expresan. Exactamente igual que el que duerme con el estómago demasiado lleno no encuentra en el contenido del sueño su superestructura ideológica, tampoco el colec-

tivo sus condiciones económicas de vida. El colectivo las interpreta, las explica, encuentran en el sueño su *expresión*, y en el despertar su *interpretación*. (M^o, 14)

La figura del que aguarda, como contrapuesta al *flâneur*. La apercepción del tiempo histórico en el *flâneur*, frente al tiempo del que aguarda, está contenida. No mirar el reloj. Caso de superposición en el aguardar: la imagen de aquellos a quienes aguardamos se desliza por delante de la de cualquier otro. Somos un dique en el que se estanca el tiempo que, al aparecer aquellos a quienes aguardamos, se precipita en una inmensa recidiva dentro de nosotros mismos. «Todos los objetos son señores», Édouard Karyade. (M^o, 15)

El hecho de que fuéramos niños en esa época forma parte de su imagen objetiva. Tenía que ser como fue para sacar adelante esta generación. Lo cual significa que en el contexto onírico buscamos un momento teleológico. Este momento es el aguardar. Los sueños aguardan secretamente el despertar; el durmiente se entrega a la muerte sólo si es revocable, aguarda el instante en el que con astucia escapará de sus garras. Y lo mismo el colectivo onírico, para quien sus hijos se convierten en la feliz ocasión de su propio despertar. (M^o, 16)

Indagar los vínculos entre la vulgarización y la pornografía. Imagen pornográfica de Schiller —Litho—: con una mano dispuesta pictóricamente apunta a un horizonte ideal, con la otra se masturba. Parodias pornográficas de Schiller. El monje fantasmal y el monje lascivo: el largo camino de los fantasmas y de la lascivia: en las *Memorias de Saturnin*, de la señora de Pompadour, la serie de monjes lascivos, y al frente el abad con su prima. (M^o, 17)

Nos llega el tedio cuando no sabemos a qué aguardamos. Que lo sepamos o creamos saber, no es casi nunca sino la expresión de nuestra superficialidad o de nuestra desorientación. El tedio es el umbral de grandes hechos. (M^o, 18)

Atmósfera de nubes, variabilidad nubosa de las cosas en el espacio de la visión. (M^o, 19)

Tarea de la infancia: llevar el nuevo mundo al espacio del símbolo. Pues el niño puede hacer aquello de lo que el adulto es totalmente incapaz: volver a recordar lo nuevo. Las locomotoras tienen ya para nosotros un carácter simbólico porque nos las encontramos en la infancia. Para nuestros hijos sin embargo es el automóvil, del que nosotros mismos sólo extraemos su aspecto nuevo, elegante, moderno y desenfadado. (M^o, 20)

(El) espacio acristalado frente a mi puesto en la Biblioteca Nacional; ámbito jamás hollado, terreno virgen para el pie de las figuras soñadas por mí. (M^o, 21)

«(Ella era contemporánea) de todo el mundo.» (Marcel Jouhandeau, *Prudence Hautechaume*, (París, 1927), p. 129. (M^o, 22)

{xxxx} mundo — y la moda. (M^o, 23)

Antes de entrar en el pasaje, en la pista de patinaje, en la cervecería de los lugares cercanos de excursión, en la pista de tenis: penates. La gallina que pone dorados huevos de praliné, el autómatas que graba nuestro nombre, máquinas de azar, la adivina mecánica, guardan el umbral. No proliferan, curiosamente, en la ciudad, sino que forman parte de los lugares cercanos de excursión, de las cervecerías de los arrabales. Los domingos por la tarde la excursión no sólo es para esto, para ir al cumpo, sino también para llegar a estos misteriosos umbrales. PS. La balanza de monedas: el moderno γυμνὸν σκαυτόν. Delfos. (M^o, 24)

La galería que conduce al seno de la tierra es de madera. La madera aparece también tan alforriamente una y otra vez en la imagen de la gran urbe durante sus grandes transformaciones. En medio del tráfico moderno, las vallas y armazones de madera en torno a los solares excavados a cielo abierto forman la imagen del poblado prehistórico que fue la gran ciudad. (M, 25)

Hay que distinguir con toda claridad el umbral del límite. El umbral es una zona. Y, ciertamente, una zona de transición. El término «umbral» implica cambio, transición, escape (?), y la etimología no ha de pasar por alto estos significados. Por otra parte, es necesario indagar el contexto directamente arquitectónico que ha dado a esta palabra su significado. Nos hemos vuelto muy pobres en experiencias de umbral. «Conciliar el sueño» es quizá la única que nos ha quedado. Pero al igual que el mundo figurativo de los sueños sobrepasa el umbral, también lo hace el sube y baja del entretenimiento y del intercambio sexual del amor. — La puerta monumental, que transforma a quien la cruza, se desarrolló a partir del ámbito de la experiencia del umbral. El arco del triunfo romano convierte en triunfador al general que regresa. Contrasentido del relieve del intradós del arco, una equivocación clásica. (M, 26)

J. W. Samson, *Die Frauenmode der Gegenwart* (La moda femenina de hoy), Berlín, 1927 (M 1 — marcas e imágenes (?)). (N, 1)

Mercado de flores «Allí sin necesidad de los esfuerzos
De la brillante arquitectura
Para ocultarnos sus tesoros
Flora tiene su templo de verdor.» (N, 2)

Descripción (?) de Ferragus. (N, 3)

Heinrich Mann, *La emperatriz Eugenia* (?). (N, 4)

El caballo de Troya — (?) bajo forma de nieve, como la vigilia venidera se infiltra en los sueños. (N, 5)

La primera oscuridad: la hora de la inspiración de las grandes obras [inspiración literaria]; sin embargo, según Daudet, es la hora de los errores de lectura (?). (N, 6)

La indestructibilidad de la vida más alta en todas las cosas. Contra los agoreros de la decadencia. Se puede filmar el *Fausto* de Goethe. Y ciertamente: ¿no es un envejecimiento, y no media un mundo, entre la obra literaria y la película? Así es. ¿Pero no media de nuevo todo un mundo entre una mala versión cinematográfica del *Fausto* y una buena? En la cultura, lo que importa no son los grandes contrastes, sino los matices. (Es a partir de ellos que) el mundo (se engendra) siempre (de nuevo.) (O, 1)

Faceta pedagógica de este proyecto: «Tomar el medio creador plástico en nosotros y educarlo en la visión estereoscópica y dimensional de la profundidad de las sombras históricas». La frase es de Rudolf Borchardt, *Epilógomena zu Dante* [Epilógomena a Dante], I, Berlín, 1923, pp. 56-57. (O, 2)

Tener de antemano a la vista esta idea, y ponderar su valor constructivo: los fenómenos de desecho y decadencia como precursores, en cierta medida espejados, de las grandes síntesis que vienen luego. Hay que divisar por doquier estas nuevas realidades sintéticas: la publicidad, la realidad fílmica, etc. (O, 3)

Resultado de vital importancia reconocer en un determinado lugar del desarrollo que las ideas están en la encrucijada: eso significa dirigir la nueva mirada sobre el mundo histórico

al punto en el que se tiene que decidir su valor reaccionario o revolucionario. En este sentido, en los surrealistas y en Heidegger actúa una y la misma cosa. (O, 4)

Se dice que lo que se propone el método dialéctico es ser justo en cada momento con la correspondiente situación histórica concreta de su objeto. Pero esto no basta. Pues busca igualmente ser justo con la situación histórica concreta del *interés* por su objeto. Y esta última situación se encuentra siempre comprendida en el hecho de que se siente a sí misma preformada en aquel objeto, pero, sobre todo, en que siente concretizado ese objeto en sí misma, siente que lo han ascendido de su ser de antaño a la superior concreción del ser-actual. ¿Cómo es que este ser-actual (que no es en absoluto el ser-actual del tiempo-actual) significa ya en sí una concreción superior? El método dialéctico no puede sin duda comprender esta pregunta desde dentro de la ideología del progreso, sino solamente desde una filosofía de la historia que supere a aquella en todos sus puntos. Habría que hablar en ella de una creciente condensación (integración) de la realidad, en la que todo lo pasado (en su tiempo) puede recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en el momento de su existencia. El modo en que se adapta a este su propio grado de actualidad superior, determina y produce la imagen por la que y en la que se lo entiende. — Tratar el pasado —o mejor: lo que ha sido— siguiendo un método político, y no histórico, como hasta ahora. Transformar las categorías políticas en categorías teóricas, que hasta ahora sólo se han osado aplicar en el sentido de la praxis, porque sólo se han osado aplicar al presente: ésa es la tarea. La penetración dialéctica en contextos pasados y la capacidad dialéctica para hacerlos presentes, es la prueba de la verdad de toda acción contemporánea. Pero eso significa: se debe detonar el material explosivo que hay en la moda (que *siempre* recurre a lo pasado). (O, 5)

Sobre la figura del coleccionista. Se puede partir de la idea de que el verdadero coleccionista sustra al objeto de su entorno funcional. Pero esto no agota la consideración de este notable comportamiento. Pues no es ésta la base sobre la que se funda en sentido kantiano y schopenhaueriano una consideración «desinteresada», en la que el coleccionista alcanza una mirada incomparable sobre el objeto, una mirada que ve más y ve otras cosas que la del propietario profano, y que habla que comparar sobre todo con la mirada del gran fisconomista. Sin embargo, el modo en que esa mirada da con el objeto es algo que se ha de conocer mucho más exactamente mediante (otra) consideración. (O, 6)

Pues hay que saber que para el coleccionista el mundo está presente, y ciertamente ordenado, en cada uno de sus objetos. Pero está ordenado según un criterio sorprendente, incomprensible sin duda para el profano. Se sitúa respecto de la ordenación corriente de las cosas y de su esquematización, más o menos como el orden de las cosas en una enciclopedia, respecto de un orden natural. Basta con recordar la importancia que para todo coleccionista tiene no sólo el objeto, sino también todo su pasado, al que pertenecen en la misma medida tanto su origen y calificación objetiva, como los detalles de su historia aparentemente externa: su anterior propietario, su precio de adquisición, su valor, etc. Todo ello, los datos «objetivos» tanto como estos otros, forma para el verdadero coleccionista, en cada uno de sus ejemplares poseídos, una completa enciclopedia mágica, un orden del mundo, cuyo esbozo es el *destino* de su objeto. Aquí por tanto, en este angosto terreno, se puede entender cómo los grandes fisconomistas (y los coleccionistas son fisconomistas del mundo de las cosas) se convierten en intérpretes

- del destino. Sólo hace falta observar cómo el coleccionista maneja los objetos de su vitrina. Apenas los tiene en la mano, parece inspirado por ellos, parece ver a través de ellos —como un mago— en su lejanía. (Sería interesante destacar al coleccionista de libros como el único que no ha separado incondicionalmente sus tesoros de su entorno funcional.) (O', 7)
- Intentar ir más allá de las tesis de Giedion. Dice: «En el siglo XIX, la construcción desmpeña el papel del subconsciente». ¿No es mejor decir: «el papel del proceso orgánico», sobre el que luego se sitúan las arquitecturas «artísticas», como los sueños alrededor del entramado del proceso fisiológico? (O', 8)
- Darse cuenta una y otra vez de que el comentario de una realidad (como el que escribimos aquí) exige un método completamente distinto al de un texto. En un caso es la teología, en el otro la filología, la ciencia fundamental. (O', 9)
- La penetración como principio en el cine, en la nueva arquitectura, en la vulgarización. (O', 10)
- La moda se sitúa en la oscuridad del momento vivido, pero del momento colectivo. — La moda y la arquitectura (del siglo XIX) pertenecen a la conciencia onírica del colectivo. Hay que indagar cómo despierta. P. ej., en la publicidad. ¿Sería el despertar la síntesis resultante de la tesis de la conciencia onírica y de la antítesis de la conciencia de vigilia? (O', 11)
- El problema del espacio (hachís, miriorama), tratado bajo la palabra clave «flânerie»; el problema del tiempo (intermitencias), tratado bajo la palabra clave «rêverie». (O', 12)
- Entrelazamiento de la historia de los pasajes con la totalidad de esta exposición. (O', 13)
- Motivos de la decadencia de los pasajes: ensanchamiento de aceras, luz eléctrica, prohibiciones a las prostitutas, cultura del aire libre. (O', 14)
- Hay que desarrollar el tema del tedio ante la materia a medio elaborar. (O', 15)
- Las «altas metas» del socialismo apenas habrán estado más claras que en Wiertz. A pesar de ello, base materialista vulgar. (O', 16)
- Las soberbias intuiciones mecánico-materialistas de Wiertz se deben considerar en el contexto de los temas de sus cuadros —y ciertamente no sólo respecto de sus cuadros ideales y utópicos, sino exactamente igual respecto de aquellos macabros y propios de la vulgarización. (O', 17)
- Anuncio en la prensa de Wiertz: «Monsieur Wiertz solicita un criado que sepa pintar accesorios de la Edad Media, hacer todas las investigaciones, etc., etc., tales que, (x) etc.». A. J. Wiertz, *Œuvres littéraires* [Obras literarias], París, 1870, p. 235. (O', 18)
- Es de particular importancia la gran «leyenda» en que Wiertz convirtió los *Pensamientos* y visiones de una cabeza cortada. Lo primero que a uno le llama la atención sobre esta experiencia magnetopática es el soberbio giro que empuja a la conciencia a la muerte. «¡Increíble! la cabeza está aquí, sobre el cadáver, y cree estar todavía encima, formando parte del cuerpo y esperando aún el golpe que debe separarla del tronco.» A. J. Wiertz, *Obras literarias*, París, 1870, p. 492. (¿Hay en Wiertz la misma inspiración que está a la base del inolvidable relato de Ambrose Bierce. El rebelde que cuelgan del pontón sobre el río.) (O', 19)

- ¿Muere quizá la moda por el hecho de que ya no puede seguir el ritmo, al menos en ciertos terrenos? (Hay, por otra parte, terrenos en los que puede seguir el ritmo, e incluso lo dicta.) (O', 20)
- Título de un cuadro de Wiertz: *Las cosas del presente ante los hombres del futuro*. Es notable la propensión de este pintor a la alegoría. Se dice, por ejemplo, en la explicación que da el catálogo al cuadro *Un segundo después de la muerte*: «Insistir en la idea del libro egipcio de las manos y en estas palabras sobre el libro: Grandezas humanas». *Obras literarias*, p. 496. La figura de la «civilización» y muchas otras alegorías en el *Último cañón*. (O', 21)
- El cuadro de Wiertz. *El huésped de una dama belga*. «Este cuadro ha sido compuesto con la intención de probar la necesidad que tienen las damas de ejercitarse en el manejo de las armas. Es sabido que M. Wiertz dio la idea de establecer un tiro especial para las damas y que como premio de este concurso de tiro ofreció el retrato de la heroína victoriosa.» *Obras literarias*, p. 501 (catálogo elaborado por el propio pintor). (O', 22)
- El pasaje sobre el museo en Proust. (O', 23)
- El tedio de las escenas ceremoniales representadas en los cuadros históricos, y el tedio en general. Tedio y museo. Tedio y cuadros de batallas. (O', 24)
- ¡Excursus sobre el cuadro de batalla! (O', 25)
- Bien se podría admitir en el complejo del tedio y de la espera —una metafísica de la espera es imprescindible— la de la duda en un cierto contexto. En una alegoría de Schiller se dice: «las alas dubitativas de la mariposa». Eso apunta al mismo contexto de euforia ante el sentimiento de la duda, tan característico de la embriaguez por hachís. (O', 26)
- El proyecto de Hofmannsthal de *El norcio* y de *El aditivo*. (O', 27)
- Polémica contra las vías del ferrocarril en los años treinta. A. Gordon, *Tratado de locomoción elemental*, quería que los «coches de vapor» circularan por caminos de granito. (O', 28)
- Grandes coleccionistas. Pachinger, el amigo de Wolskehl, formó una colección que podría parangonarse, por lo desechado y podrido, con la colección Fidor de Viena. Se apacaba de pronto sobre el Stachus para recoger algo que había buscado durante semanas: la impresión con fallos de un billete de tranvía, que sólo estuvo en circulación una hora. Gratz en el Wühlgarten. La familia en la que todos coleccionan algo, p. ej. cajas de cerillas. Pachinger apenas sabe ya cómo andan las cosas en la vida, explica a sus visitantes junto a aparatos viejísimos, pañuelos, espejos deformantes, etc. «Buen fondo para una colección.» Hoerschelmann. Un alemán en París que colecciona arte malo (¡pelo malo!). (O', 29)
- Gabinete de figuras de cera: amontonamiento de lo efímero y de lo que está de moda. *Mujer que dio su ligio*. Nodja, (París, 1928), p. (200). (O', 30)
- Aporías de la construcción urbana (belleza de los barrios antiguos), de los museos, de los nombres de las calles, de los interiores. (O', 31)
- Se puede formular así el problema formal del nuevo arte: ¿cuándo y cómo los universos formales de la mecánica, de la construcción de maquinaria, etc. —que, sin que lo sospecháramos, nos han sobrevenido sin nuestra colaboración, imponiéndose sobre nosotros— convertirán en prehistórico lo que en ellos es naturaleza? ¿Cuándo se alcanzará un estado de la sociedad en el que estas formas, o las que de ellas surjan, se nos (muestren) como formas de la naturaleza? (O', 32)

- Sobre *París hacia el cerrado* de Veuillot. Las modas y el completo contraste con el mundo de aire libre de hoy. El «glauco resplando» bajo las capas de falda, del que habla Aragon. El corsé como pasaje del tronco. Lo que hoy es normal entre las prostitutas hechas —no desvestirse— pudo haber sido entonces de lo más distinguido. Rasgo característico de la moda de entonces: instruir un cuerpo que jamás ha conocido la completa desnudez. (O^a, 33)
- Sobre «cerado» también hay mucho en Proust. Sobre todo, la retirada al bosque. (O^a, 34)
- La calle Laferrière fue antes un pasaje. Cfr. Léautaud, *Pequeño amigo*. (O^a, 35)
- Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No me apropiaré de ninguna formulación profunda, no hurtaré nada valioso. Pero los harapos, los desechos: éstos no los quiero describir, sino mostrar. (O^a, 36)
- Notas sobre el montaje en el diario. Quizá en el mismo contexto haya que referirse a la íntima conexión que (existe) entre la intención de absoluta cercanía y la valoración intensiva del desecho, tal como sin duda queda expuesta en el montaje. (O^a, 37)
- Exponer el carácter fetichista de la mercancía tomando como ejemplo la prostitución. (O^a, 38)
- Sobre el entrelazamiento de la calle y el interior: los números de los portales se le convierten en fotos familiares, queridas. (O^a, 39)
- Completa ambigüedad de los pasajes: calle y casa. (O^a, 40)
- ¿Cuándo —y sobre todo cómo— surgió el nombre de «invernadero» para una variedad? (Cfr. *Círculo de invierno*.) (O^a, 41)
- El tráfico en el estadio del mito. La industria en el estadio del mito. (Ilustraciones y primeras fábricas.) (O^a, 42)
- Tedio del viaje en ferrocarril. Historias de revisores. Acerca de esto, Unico sobre Proust en la *Frankfurter Zeitung*, 1926 o 1927. (O^a, 43)
- Afinidad entre el mito y la topografía. Aragon y Pausanias. (Citar también a Balzac.) (O^a, 44)
- El tedio y la espera de las mercancías a ser vendidas. (O^a, 45)
- Motivo del tiempo onírico: la atmósfera de los acuarios. ¿Retarda el agua la resistencia? (O^a, 46)
- Motivos de la decadencia de los pasajes: ensanchamiento de aceras, luz eléctrica, prohibiciones a las prostitutas, cultura del aire libre. (O^a, 47)
- Sobre el motivo del muñeco: «No tiene usted ni idea de cómo repugnan estos autómatas y muñecos, cómo se respira hondo cuando, en medio de esta compañía, uno se encuentra con una naturaleza plena». Paul Lindau, *Der Abend* [La tarde], Berlín, 1896, p. 17. (O^a, 48)
- El verde y rojo mundanos de los actuales locales de diversión, que como fenómeno de moda corresponde oscuramente al conocimiento de que aquí nos esforzamos por la claridad, tiene su interpretación modelada en un pasaje de Bloch, donde habla de «la cámara de los recuerdos, recubierta de verde, con las cortinas de un rojo vespertino». (*Geist der Utopie* [El espíritu de la utopía], Múnich-Leipzig, 1918, p. 351.) (O^a, 49)

- Unir la doctrina del saber aún no consciente con la doctrina del olvido (apuntes sobre *Escherich el rubio*) y aplicarla al colectivo en sus diversas épocas. Lo que Proust vivió como individuo en el fenómeno de la rememoración, nosotros lo tenemos que experimentar —si se quiere, como castigo por la inercia que nos impidió cargar con ello— como «corriente», «moda», «dirección» (respecto al siglo XIX). (O^a, 50)
- Estas puertas son también umbrales. No los señala ningún escalón de piedra. Pero eso lo hace la actitud de espera de las pocas personas. Lo reflejan pasos muy meditados, sin que ellos mismos sepan que se está ante una (decisión). La cita (de Aragon) acerca de que la gente espera ante los pasajes. (O^a, 51)
- Teoría verdaderamente notable de Dacqué: que el hombre es un ser germinal. (Hay formas germinales en la naturaleza que se presentan como embriones desarrollados, pero no transformados.) En realidad el hombre y las especies similares al hombre —los antropoides— se encontrarían según el conformado del modo más adecuado, más «humano», en el estadio temprano, mientras que en el embrión humano desarrollado, o en el del chimpancé (esto es, en los hombres y chimpancés adultos), lo animal volvería a ganar terreno. Sin embargo (interrumpido). (O^a, 52)
- Es completamente necesario estudiar a los teóricos del *Jugendstil*. La indicación siguiente es de A. G. Meyer, *Eisenbauten* [Construcciones en hierro], Esslingen, 1907: «Hombres de una mentalidad artística especialmente aguda y sensible han lanzado, desde el altar del arte, una maldición tras otra sobre los ingenieros industriales. Bastaría recordar a Ruskin» (p. 3). En relación con el *Jugendstil*. Péladan. (O^a, 53)
- «Cada vez es más difícil ser revolucionario o lo vez en el plano espiritual y en el plano social.» Emmanuel Berl, «Premier pamphlet» [«Primer panfleto»] (*Europa*, 75 [1929], p. 40). (O^a, 54)
- Arte floral y pintura de género. (O^a, 55)
- Se puede hablar de dos direcciones en este trabajo: la que va del pasado al presente y expone los pasajes, etc. como precursores, y la que va del presente al pasado para hacer estallar en el presente la culminación revolucionaria de estos «precursores». Esta última entiende también la contemplación elegíaca y apasionada del pasado más reciente como su explosión revolucionaria. (O^a, 56)
- Sombra del mito, que proyecta este inquieto tiempo sobre el pasado, como hacia la Hélade engendradora de mitos (μυθολογία). (O^a, 57)
- Léon Daudet relata su vida topográficamente. París vivida. (O^a, 58)
- Pasaje y proceso. Mirès. (O^a, 59)
- Movimiento vital de la moda: cambiar pocas cosas. (O^a, 60)
- En el jazz se emancipa el ruido. El jazz aparece en el momento en que el ruido queda cada vez más apartado del proceso productivo, de circulación y comercial. Y lo mismo con la radio. (O^a, 61)
- Del *Bazar*, revista ilustrada para damas, de Berlín (1857 ss.): incrustaciones en perla para cajas de obleas o de fichas de juego, botines de caballero, estuches para guantes, reposacabezas, plumeros, portaaguas, acéricos, pantuflas. *Labores de Navidad*: bases de lámparas, bolsas de caza, cuerdas de timbre, pantallas de estufa, carpetas para partituras, portacuchillos, anillos de azúcar, fichas de juego. (O^a, 62)

- La figura del *flâneur* gana claridad cuando se piensa por un momento en la buena conciencia que debe de haber tenido el tipo del «industrial» en Saint-Simon, que llevaba ese título sólo en cuanto que era propietario del capital. (O*, 63)
- Notable diferencia entre Saint-Simon y Marx. El primero extiende la clase de los explotados (los productores) al mayor número posible, contando en ella incluso al empresario, porque paga intereses a quienes le prestan el dinero. Marx, por contra, incluye en la burguesía a todos los que de alguna manera explotan, aunque por su parte sean también víctimas de la explotación. (O*, 64)
- Agudización de las diferencias de clase: el orden social como una escalera en la que la distancia entre los peldaños se va haciendo más grande de año en año. El número infinito de estados intermedios entre la riqueza y la miseria en la Francia del siglo pasado. (O*, 65)
- Misticismo bizantino en la Escuela Politécnica (cfr. Pinet, «L'École Polytechnique et les Saints-Simoniens» [La Escuela Politécnica y los sansimonianos], *Revue de Paris*, 1894). (O*, 66)
- ¿No enseñó Marx que la burguesía, como clase, jamás puede alcanzar una conciencia totalmente lúcida sobre sí misma? Y, de ser esto así, ¿no se está autorizado a unir a su tesis la idea del colectivo onírico (pues eso es el colectivo burgués)? (O*, 67)
- Yendo más allá, ¿no sería posible demostrar a partir del conjunto de las situaciones objetivas de este trabajo cómo se clarifican éstas en el proceso de autoconciencia del proletariado? (O*, 68)
- Los primeros estímulos del despertar hacen que el sueño sea más profundo. (Estímulos del despertar.) (O*, 69)
- Los *Cuentos fantásticos* de Haussmann aparecieron por vez primera como una serie de artículos en el *Temps*. (O*, 70)
- Buena formulación de Bloch sobre el trabajo de los Pasajes: la historia deja ver el sello de Scotland Yard. Fue en el contexto de una conversación en la que expuse cómo este trabajo —análogamente al método de la fisión atómica, que libera las inmensas fuerzas que mantienen unidos a los átomos— ha de liberar las inmensas fuerzas de la historia adormecidas en el «érase una vez» del relato histórico clásico. La historia empeñada en mostrar las cosas «como propiamente han sido en realidad» fue el más potente narrativo del siglo XIX. (O*, 71)
- La concreción extingue el pensamiento, la abstracción lo inflama. Todo proceder antitético es abstracto, toda síntesis es concreta. (La síntesis extingue el pensamiento.) (O*, 72)
- Procedimiento: construir con hechos. Construir bajo la completa eliminación de la teoría. Algo que sólo ha intentado Goethe, en sus escritos morfológicos. (O*, 73)
- Sobre el juego. Hay una estructura determinada del destino que sólo se puede conocer por el dinero, y una particular estructura del dinero que sólo se puede conocer por el destino. (O*, 74)
- El pasaje como templo de Esculapio. Sala termal. Paseo terapéutico. Los pasajes (en cuanto salas termales) en desfiladeros. En Schuls-Taras, en Ragaz. El «barranco» como ideal paisajístico en la época de nuestros padres. Cómo, al dar con recuerdos muy lejanos, se despierta el sentido

- del olfato. Cuando vi en un escaparate de St. Moritz navajas de nácar como «recuerdos», me pareció que hasta podía olerlas. (O*, 75)
- Lo que se vende en los pasajes son *souvenirs*. El «*souvenir*» es la forma de la mercancía en los pasajes. Uno se limita siempre a comprar *souvenirs* en tal y cual pasaje. Nacimiento de la industria del *souvenir*. El fabricante lo sabe. El odonero de la industria. (O*, 76)
- Cómo los recuerdos olfativos emergen transformados al cabo de muchos años. La navaja que encontré cuando estaba ante un escaparate de Saint Moritz, con el nombre de la localidad entre un edelweiss de nácar, sabía y olía. (O*, 77)
- Uno no debe dejar pasar el tiempo, sino cargarlo en su interior. Dejar pasar el tiempo (expulsarlo, rechazarlo): drenarse. Figura: el jugador; el tiempo le sale por todos los poros. — Cargar tiempo como se carga una batería: la figura del *flâneur*. Finalmente, la figura sintética: carga y transmite la energía «tiempo» en una forma alterada: el que aguarda. (O*, 78)
- Una «prehistoria» del siglo diecinueve no tendría ningún interés si se entendiera en el sentido de que en la constitución del siglo diecinueve han de reencontrarse formas prehistóricas. Sólo donde se exponga el siglo diecinueve como forma originaria de la prehistoria, por tanto como una forma en la que la prehistoria *entera* se renueva de modo que algunos de sus antiguos rasgos sólo se conocen en cuanto precursores de los más recientes, tiene sentido este concepto de una prehistoria del siglo XIX. (O*, 79)
- Todas las categorías histórico-filosóficas se deben llevar aquí a un punto de indiferencia. Ninguna categoría histórica sin su sustancia natural, ninguna categoría natural sin su filtración histórica. (O*, 80)
- El conocimiento histórico de la verdad sólo es posible como superación de la apariencia: sin embargo, esta superación no debe significar la volatilización y actualización del objeto, sino que debe aceptar por su parte la configuración de una imagen *rápida*. La imagen rápida y pequeña en contraposición al bienestar científico. Esta configuración de una imagen rápida coincide con el reconocimiento del «ahora» en las cosas, pero no del futuro. Gesto surrealista de las cosas en el ahora, gesto pequeño-burgués en el futuro. La apariencia que aquí se supera es la de que lo (a)nterior sea en el ahora. En verdad, el (a)hora es la imagen más íntima de lo que ha sido. (O*, 81)
- Para la sección de las flores. Las revistas de moda de la época incluían consejos para conservar ramilletes de flores. (P*, 1)
- El furor por depósitos y cajas. Todo venía en estuches, recubierto y cerrado. Bases para relojes, estuches para zapatillas, soportes para el termómetro, todo en estameña bordada. (P*, 2)
- Análisis del hecho de habitar. La mayor dificultad consiste en que, por una parte, se ha de reconocer en él lo antiquísimo —quizá lo eterno—: la reproducción de la estancia del hombre en el seno materno. Por otra parte, al margen de este motivo prehistórico, hay que comprender el habitar, en su forma más extrema, como estado existencial del siglo XIX, con el que hoy hemos empezado a romper. La forma prototípica de todo habitar no es estar en una casa, sino en una funda. La diferencia entre

ambas es que ésta exhibe con toda claridad las huellas de su inquilino. En último extremo, la vivienda se convierte en funda. El siglo diecinueve estaba más ansioso de habitar que ningún otro. Concibió la vivienda como un estuche para el hombre, insertando a éste, junto con todos sus complementos, tan profundamente en ella, que se podría pensar en el interior de la caja de un compás, donde el instrumento yace encajado junto con todos sus accesorios en profundos nichos de terciopelo, casi siempre de color violeta. Apenas se puede decir para qué cosas no inventaron estuches el siglo diecinueve. Para relojes de bolsillo, zapatillas, hueveras, termómetros, naipes. Y qué no cubrió con tapetes, alfombras y fundas. Con su porosidad, su transparencia, su esencia despejada y de aire libre, el siglo veinte aniquiló el habitar en el antiguo sentido. El primer paso lo dieron cosas (?) como los «hogares para personas» de *El arquitecto Solneff*, de Ibsen. No en vano es un drama enraizado en el *Jugendstil*, movimiento que conmovió en lo más profundo la (como?) mentalidad de la funda. Hoy es algo sumamente problemático. El habitar se ha reducido el de los vivos, por las habitaciones de hotel; el de los muertos, por el crematorio.

Dialéctica en reposo: ésta es la quintaesencia del método. (P, 3)

Habitar como transitorio. P. ej., «la vida habitada»: da una idea de la actualidad presunta y oculta que posee el habitar. Consiste en crear una funda. (P, 3)

Kitsch. Su análisis económico. De qué modo aparecen en él la superproducción de mercancías y la mala conciencia de los productores. (P, 6)

La moda. Una especie de carrera de competición por el primer puesto en la creación social. La carrera se disputa de nuevo a cada instante. Contraposición entre moda y uniforme. (P, 7)

Thomasius, *Vom Recht des Schlafes und der Träume* [Sobre el derecho de dormir y de los sueños], Halle, 1723. (P, 8)

Simmel, *Philosophische Kultur* [Cultura filosófica], (Leipzig, 1911), («la moda»). (P, 9)

¿Soy yo aquel que se llama W. B.? ¿O me llamo simplemente W. B.? Ésa es de hecho la pregunta que introduce en el misterio del nombre personal, y se encuentra formulada con toda corrección en un «fragmento» póstumo de Hermann Ungar: «Pende el nombre de nosotros, o pendemos nosotros de un nombre?». H. Ungar, «Fragment» [-Fragmento-], en *Das Stichwort*, ga(ceta) d(el) t(eatro) e(n el) Schiffbauerdamm, diciembre 1929, p. 4. (Q, 1)

Museo de cera de Lisboa en la autobiografía de Joachim Nettelbeck. (Q, 2)

Anatole France: novela de Bergeret. (Q, 3)

Kapital [El capital], I, edición original, p. 40, III, pp. 1-200, especialmente 150 ss. Tendencia a la baja de la tasa de beneficios y de la tasa media de beneficios. (Q, 4)

Kafka, *El médico rural* («Un sueño»). (Q, 5)

En los Pasajes se deberá incoar proceso contra la contemplación. Pero ella se defenderá y afirmará brillantemente. (Q, 6)

Felicidad del coleccionista, felicidad del solitario: *tête à tête* con las cosas. ¿No es ésta la dicha que campea sobre nuestros recuerdos: que en ellos estamos solos con cosas que se disponen calladamente a nuestro alrededor, y que incluso las personas que aparecen tienen algo de este silencio cómplice y fiel de las cosas? El coleccionista «calma» su destino. Lo cual significa: desaparece en el mundo del recuerdo. (Q, 7)

E. T. A. Hoffmann, *El autómatas* («Los hermanos de Serapion»), II. (Q, 8)

Hoffmann como típico *flâneur*. El *mirador del primo* es el testamento del *flâneur*. De ahí el gran éxito de Hoffmann en Francia. En las notas biográficas a la colección en cinco tomos de sus últimos escritos, se dice: «Hoffmann nunca fue amigo de la naturaleza libre. El hombre, lo que se dice de él, las observaciones sobre él, la simple contemplación de seres humanos, valían para él más que todo. En verano, cuando iba a pasear «lo que hacía con buen tiempo todas las tardes», lo hacía sólo para ir a sitios públicos donde encontrar gente. Y, de camino, difícilmente se encontraría una taberna o una confitería donde no se hubiera detenido a hablar, para comprobar qué gente había allí, y cómo eran». (Q, 9)

Armazón de los estudios fisiognómicos: el *flâneur*, el coleccionista, el falsificador, el jugador. (Q, 10)

Hans Kistner, «Die Kleidung der Frau, ein erotisches Problem» [El vestido de la mujer, un problema erótico], *Zürcher Diskursionen*, cuaderno 8, 1898. Probable autor: Panizza. (Q, 11)

Louis Schneider, *Offenbach*, París, 1923. (Q, 12)

Le guide historique et anecdotique de Paris [Guía histórica y anecdótica de París], París [Editions Ago]. (Q, 13)

Es seguro que antes el arte, en cuanto a su ámbito sociológico de dominio, en cuanto a las jerarquías que se basan en él, y en cuanto al modo y manera en que se configuró, era mucho más afín a lo que hoy es la moda que a lo que hoy se llama arte. Moda: nacimiento aristocrático-esotérico del artículo de consumo más extendido. (Q, 14)

El malentendido como elemento constitutivo en el desarrollo de la moda. Apenas alejada de su lugar de nacimiento y de partida, ya se malentende la nueva moda, y se interpreta torcidamente. (Q, 15)

Metternich, *Denkwürdigkeiten* [Memorias], Múnich, 1921. (Q, 16)

Hans von Veltheim, *Héliogabale ou biographie du XIX siècle de la France* [Heliogábalo, o biografía de la Francia del siglo XIX], Braunschweig, 1843. (Q, 17)

Grässe y Jännicke: *Kunstgewerbliche Altertümer und Kuriositäten* [Antigüedades y curiosidades de la artesanía ornamental], Berlín, 1909. (Q, 18)

Sobre *Los mudos de Portici*. Estreno en 1828. Una música ondulante, una ópera de cortinajes que se alzan y descienden sobre las palabras. Muy evidente el éxito que hubo de tener esta música en una época en la que los cortinajes iniciaron su marcha triunfal (primero en la moda, como chales turcos). El *novarum rerum cupidus* del revolucionario se revela en este público como interés por la novedad. Con razón se le mostraba una revuelta cuya primera tarea consistía en proteger al rey de sí mismo. Revolución como cortinoje ante un pequeño cambio de rumbo en los círculos del poder, como eran al fin los de 1830. (Q, 19)

Henri Sée, *Historia económica de Francia*.

(Q', 20)

Sobre la imagen dialéctica. En ella está escondido el tiempo. Ya en la dialéctica de Hegel está escondido el tiempo. Sin embargo, la dialéctica hegeliana sólo conoce el tiempo como tiempo mental propiamente histórico, si es que no psicológico. Todavía no conoce el diferencial de tiempo en el que únicamente es real y efectiva la imagen dialéctica. Hay que intentar mostrar esto en la moda. El tiempo real no ingresa en la imagen dialéctica a tamaño natural –y menos psicológicamente–, sino en su figura más pequeña. – El momento temporal en la imagen dialéctica sólo se puede indagar por completo mediante la confrontación con otro concepto. Este concepto es el «ahora de la cognoscibilidad».

(Q', 21)

Moda es intención que enardece, conocimiento intención que extingue.

(Q', 22)

Eso que es «siempre otra vez lo mismo» no es el acontecer, sino lo nuevo en él, el *shock* que le concierne.

(Q', 23)

¿Soy yo aquel que se llama W. B., o me llamo simplemente W. B.? Son las dos caras de una moneda, pero la segunda está gastada, mientras que la primera tiene el brillo del troquel. Esta primera formulación hace ver que el nombre es objeto de una mimesis. Su particular naturaleza consiste, desde luego, en que no se muestra en lo venidero, sino siempre solamente en lo que ha sido, es decir: en lo vivido. El hábito de una vida vivida: eso es lo que el nombre conserva, pero también lo que dibuja de antemano. Con el concepto de mimesis se ha dicho ya además que el ámbito del nombre es el de lo semejante. Y puesto que la semejanza es el órgano de la experiencia, eso quiere decir: el nombre sólo se puede conocer en contextos experienciales. Sólo en ellos se da a conocer su esencia, esto es, su esencia lingüística.

(Q', 24)

El punto de partida de las reflexiones precedentes fue una conversación con Wiesengrund sobre las óperas *Electra* y *Carmen*; hasta qué punto sus nombres contienen ya en sí su verdadero carácter, dándole así al niño, mucho antes de que llegue a conocer estas óperas, una cierta idea de ellas. (*Carmen* se le aparece al niño en el chal que la madre, dándole el beso de buenas noches, se pone en las veladas de ópera.) El conocimiento en el nombre está desarrollado sobre todo en el niño, porque con la edad adulta la capacidad mimética disminuye en la mayoría de los hombres.

(Q', 25)

PROYECTOS INICIALES

PASAJES

En la Avenida de los Campos Elíseos, entre hoteles nuevos con nombres anglosajones, se abrieron hace poco unas arcadas, dando así lugar al más reciente pasaje parisino. Para su inauguración, una enorme orquesta uniformada tocó ante parterres de flores y gráciles surtidores. La gente se amontonaba entre murmullos en los umbrales de arenisca a lo largo de grandes espejos, veía caer una lluvia artificial sobre las entrañas de cobre de los automóviles más recientes como prueba de la bondad del material, veía moverse ruedas en aceite, leía en pequeños carteles negros las cifras en cristal Strass de los precios de los artículos de piel, de los discos de gramófono y de los kimonos bordados. Bajo una difusa luz cenital, la gente se deslizaba sobre baldosas. Mientras que aquí se ha preparado un nuevo pasaje para el París de última moda, ha desaparecido uno de los más antiguos de la ciudad, el pasaje de l'Opéra, devorado por la irrupción del boulevard Haussmann. Tal como hizo esa notable galería hasta hace poco, algunos pasajes conservan aún hoy, entre luz chillona y rincones oscuros, un pasado hecho espacio. Algunos anticuados negocios se aferran a estos espacios interiores, y la mercancía expuesta en ellos es confusa, o tiene muchas interpretaciones. En las puertas de entrada (lo mismo se puede decir que son puertas de salida, pues en estas extrañas formas que mezclan casa y calle, toda puerta es entrada y salida a la vez), los carteles y letreros tienen ya algo enigmático. Las inscripciones se repiten luego dentro, donde, entre percheros sobrecargados, alguna que otra escalera de caracol sube hacia la oscuridad. *ALBERT au 83* bien podrá ser un peluquero, y los *maillots de théâtre* serán camisetas de seda, pero esas letras insistentes quieren decir algo más. Quién tuviera valor para subir la gastada escalerilla que conduce al instituto de belleza del profesor Alfred Bitterlin, Umbrales de mosaico al estilo de los viejos restaurantes del Palais Royal conducen a un *Dîner de Paris*, dando a una puerta de cristal tras la que tan improbable resulta que haya realmente un restaurante. Y la siguiente puerta de cristal, que promete un casino y deja ver algo como una taquilla anunciando los precios de las localidades, ¿no conducirá,

cuando la abramos, a la oscuridad, a un sótano o a la calle, en lugar de a una sala de teatro? Sobre la taquilla se almacenan de un golpe medias, otra vez medias, como arriba, en el sanatorio de muñecos, y antes, junto al mostrador del despacho de licores. — En los animados pasajes de los bulevares como en los algo vacíos de la vieja calle Saint-Denis, se exponen paraguas y bastones en apretadas filas; una falange de pomos multicolores. Son frecuentes los institutos de higiene, donde se ven gladiadores con fajas, mientras que los vendajes se ciñen alrededor de blancos vientres de maniquí. En las ventanas de las peluquerías se ve a las últimas mujeres con cabello largo mostrando mechones profusamente ondulados: petrificados recorridos del cabello. Qué frágil se ve, al lado y arriba, la fábrica de las paredes: *pope moché* en plena descomposición! Los *souvenirs* y *bibelots* resultan espantosos; reposa al acecho la odalisca junto al tintero; adoradoras en camisas de punto levantan ceniceros como acetres. Una librería pone manuales sobre el amor junto a estampitas de colores; hace cabalgar a Napoleón en Marengo junto a las memorias de una doncella de cámara y, entre un libro de sueños y otro de cocina, hace marchar a antiguos ingleses por los caminos ancho y estrecho del Evangelio. Se conservan en los pasajes modelos de botones de cuello cuyos correspondientes cuellos y camisas ya no conocemos. Si una zapatería está junto a una confitería, sus cordones se parecen al regatón. Sobre sellos y cajas de imprenta ruedan baldiques y ovillos de seda. desnudos torsos de muñecos con cabezas calvas esperan su pelo y su vestido. Verde rana y rojo coral, los peines nadan como en un acuario, las trompetas se vuelven conchas, las ocarinas pomos de paraguas, hay alpiste en las cubetas de la cámara oscura. Tres sillas de felpa con tapetes de ganchillo tiene el vigilante de la galería en su garito, pero al lado hay una tienda vacía, de cuyo inventario sólo quedó un letrero, que pretende comprar dentaduras de oro, de cera y rotas. Aquí, en la parte tranquila del pasillo lateral, personas de ambos sexos pueden convertirse en personal de servicio, donde tras el cristal se ha instalado un decorado de comedor. Sobre la tela de apagados tonos de la pared, llena de cuadros y bustos de bronce, arroja su luz una lámpara de gas. Junto a ella lee una anciana. Está sola, como desde hace años. La galería se vacía ahora cada vez más. En la subida de una escalera, un pequeño paraguas rojo de hojalata hace de reclamo de una fábrica de varillas de paraguas; un polvoriento tocado de novia promete una tienda de lujos para bodas y banquetes. Pero ya no hay quien lo crea. Escalera de incendios, canaiones: estoy en la calle. Enfrente hay otra vez algo como un pasaje, un espacio abovedado, y dentro un callejón que va hasta un Hôtel de Bourgogne o de Bourgogne con una sola ventana. Pero ahí ya no tengo que entrar; subo por la calle hasta el arco del triunfo que gris y gloriosamente se erigió a Ludovico Magno. En las pirámides en relieve de sus ascendentes pilares reposan leones, cuelgan armas y trofeos desvaídos.

«PASAJES DE PARÍS II»

«Al hablar de los bulevares del interior», dice la *Guía ilustrada de París* —todo un retrato de la ciudad del Sena y de sus alrededores por el año 1852—, «mencionamos varias veces los pasajes, que desembocan en ellos. Estos pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son galerías cubiertas de cristal y revestidas de mármol que atraviesan edificios enteros, cuyos propietarios se han unido para tales especulaciones. A ambos lados de estas galerías, que reciben la luz desde arriba, se alinean las tiendas más elegantes, de modo que un tal pasaje es una ciudad, e incluso un mundo en pequeño, en el que el comprador ávido encontrará todo lo que necesita. Ante un chubasco repentino, se convierten en el refugio de todos los que se han visto sorprendidos, ofreciendo un paseo seguro, aunque angosto, del que también los vendedores sacan provecho». Allí se encuentran los que quieren comprar y los que se han visto sorprendidos. La lluvia sólo lleva a los pasajes al cliente pobre que carece sobre todo del aislante o del impermeable. Eran espacios para una generación que sabía demasiado poco del tiempo meteorológico, y los domingos, cuando nevaba, en lugar de ponerse esquís se calentaba en los invernaderos. Cristal que aparece demasiado pronto, hierro prematuro: eran de una misma estirpe los pasajes, los invernaderos con su soberbia palmera, y los vestíbulos de las estaciones, donde se cultivaba la falsa orquídea llamada «adiós», con sus pétalos moviéndose en despedida. Hace tiempo que los ha liquidado el hangar. Y hoy ocurre con el material humano en el interior lo que ocurre con el material de construcción de los pasajes. Los proxenetas son las naturalezas férreas de esta calle, y sus frágiles cristales las prostitutas. Fue éste el último asilo de aquellas maravillas que vieron la luz en las exposiciones universales, como la cartera patentada con iluminación interior, la navaja kilométrica, o el mango de paraguas patentado con reloj y revólver. Y junto a las degeneradas criaturas gigantes, demediada y en la estacada, la materia. Seguimos el corredor estrecho y oscuro hasta que entre una librería de saldo, donde legajos atados y multicolores hablaban de todas las formas de la ruina, y una tienda repleta de botones (de

nácar y otros que en París llaman «de fantasía»), surgió una especie de cuano de estar. Sobre un tapete de colores desvaídos, lleno de cuadros y bustos brillaba una lámpara de gas. Al lado leía una anciana. Parece como si estuviera sola desde hace años, y quiere dentaduras «de oro, de cera, o rotas». Desde este día sabemos también de dónde sacó el doctor Milagro la cera con la que hizo a Olimpia. Los antaño mundialmente famosos muñecos parisiños —más asequibles y difundidos que los de tamaño natural—, que giraban sobre el pedestal sonoro con un cesto en los brazos mientras se oía un acorde en tono menor a la par que una ovejita sacaba tímidamente la cabeza, son las verdaderas hadas de estos pasajes. (a*, 1)

Todo esto es el pasaje a nuestros ojos. Y nada de todo esto lo ha sido él. Ellos (scil. los pasajes) lucían en el París del Imperio como grutas. A quien entraba en 1817 en el pasaje des Panoramas, le cantaban por un lado las sirenas de la luz de gas, y enfrente le seducían las odaliscas como llamas de aceite. Con el resplandor de la luz eléctrica, se extinguió en estas galerías la irreprochable llama; de pronto se hicieron difíciles de encontrar; practicaron una magia negra con las puertas, mirando su propio interior desde ventanas ciegas. No fue ese el ocaso de los pasajes, sino un vuelco. De un golpe, fueron el molde donde se fundió la imagen de la «modernidad». El siglo reflejó aquí, con arrogancia, su novísimo pasado. Fue este el último asilo de aquellas maravillas... (a*, 2)

Cuando de niños recibimos esas grandes recopilaciones como *El mundo y la humanidad*, *El nuevo universo* o *La tierra*, lo primero que miramos (no fue el coloreado «paisaje del carbonífero», o los «mares y glaciares durante la primera era glacial»? Semejante panorama ideal de una era arcaica apenas transcurrida es el que abre la mirada por entre los pasajes que se hallan en todas las ciudades. Aquí habita el último dinosaurio de Europa, el consumidor. En las paredes de estas cavernas prolifera la mercancía como una flora inmemorial que experimenta, como el tejido ulceroso, las más irregulares conexiones. Un mundo de secretas afinidades: palmera y plumero, secador y Venus de Milo, prótesis y portacartas se encuentran aquí de nuevo, como tras una larga separación. Yace al acecho la odalisca junto al tintorero, las adoradoras alzan ceniceros como platillos de ofrendas. Estos escaparates son un jeroglífico, y tiene uno en la punta de la lengua la clave para leer la comida para pájaros depositada en la cubeta de fijador de la cámara oscura, las semillas de flores junto a los prismáticos, los garabatos interumpidos en el cuaderno de notas, y el revólver sobre la pecera de los peces dorados. Por lo demás, nada de todo esto tiene un aspecto nuevo. Los peces dorados provienen quizá de una piscina hace tiempo vacía, el revólver habrá sido un *corpus delicti*, y esas notas difícilmente pudieron salvar de morir de hambre a su antigua propietaria una vez que se marcharon los últimos alumnos. (a*, 3)

Jamás se debe confiar en lo que los escritores dicen de sus propias obras. Cuando Zola quiso defender su *Teresa Raquin* de las críticas adversas, dijo

que su libro era un estudio científico sobre los temperamentos. Intentaba, según él, explicar con precisión, basándose en un ejemplo, cómo el temperamento sanguíneo y el nervioso interactúan en perjuicio mutuo. Esta afirmación no contentó a nadie. Tampoco aclara la inaudita impronta callejera de la acción, ni su sanguinolencia, su crudeza casi cinematográfica. No en vano se desarrolla en un pasaje. Si acaso este libro explica algo realmente científico, es la agonía de los pasajes parisiños, el proceso de descomposición de una arquitectura. De sus venenos está repleta la atmósfera de este libro, y a causa de ellos mueren los personajes. (a*, 4)

En la antigua Grecia se enseñaban ciertos lugares que descendían al submundo. Nuestra existencia despierta también es una tierra en la que por lugares ocultos se desciende al submundo, una tierra repleta de discretos lugares donde desembocan los sueños. Todos los días pasamos por ellos sin darnos cuenta, pero, apenas nos dormimos, recurrimos a ellos con rápidos movimientos, perdiéndonos en los oscuros corredores. El laberinto de casas de la ciudad equivale durante el día a la conciencia; los pasajes (que son las galerías que conducen a su pasada existencia) desembocan de día, inadvertidamente, en las calles. Pero a la noche, bajo las oscuras masas de edificios, surge, infundiéndole pavor, su compacta oscuridad, y el tardío pasante se afana por dejarlos atrás, si acaso le habíamos animado a un viaje a través del estrecho callejón. (a*, 5)

En los pasajes son posibles los colores más falsos; no extraña apenas que haya peines rojos y verdes. La madrastra de Blancanieves tenía uno así, y cuando el peine no hizo lo que debía, allí estaba la linda manzana para ayudar a ello, de un color venenoso, mitad rojo mitad verde, como el afilado peine. Las medias tienen por doquier un papel de actrices invitadas: tan pronto están bajo un fonógrafo como ante un estanco, en otra ocasión en la mesa de una taberna, vigiladas por una chica. También frente al estanco, donde entre sobres con los sellos más diversos y refinados se esparcen sin esmero manuales de un arte de vivir ya superado, *Abrazos secretos e Ilusiones que enloquecen*, introducciones a vicios y pasiones fuera de moda. Las lunas del escaparate están cubiertas con estampitas de colores en las que Arlequín se enamora de su hija, Napoleón cabalga en Marengo y, en medio de todo género de artillería, unos ingleses escuálidos avanzan por la amplia vía del infierno y el camino olvidado del Evangelio. Ningún comprador debería entrar en estas tiendas con una idea preconcebida, sino alegrarse de poder volver a casa con un tomo de la *Investigación de la verdad* de Malebranche, o de *Miss Daisy, un diario de una amazona inglesa*. (b*, 1)

De vez en cuando, hay carteles y letreros que señalan a los habitantes de estos pasajes, letreros que se repiten dentro, entre tienda y tienda, donde alguna que otra escalera de caracol sube hacia la oscuridad. No tienen mucho en común con los que hay en los portales corrientes, sino que más

bien recuerdan a los letreros de las jaulas de los jardines zoológicos, que muestran no tanto el hábitat de los animales presos, cuanto su especie y procedencia. En las letras de los letreros metálicos o esmaltados se ha depositado el peso de todas las formas de escritura que alguna vez se hayan usado en Occidente. *Albert au 83* será un peluquero, y los *maillots de théâtre* bien podrán ser camisetas de seda rosa y celeste para jóvenes cantantes y bailarinas, pero esas letras insistentes quieren decir algo más, y quieren decir otra cosa. Los coleccionistas de curiosidades de la historia cultural tienen en sus estantes secretos octavillas de una literatura que alcanza un alto precio: prospectos de firmas comerciales o anuncios de teatro, pensados ambos para una mirada fugaz. Derrochan docenas de alfabetos distintos para ornar su incitación inmediata. Estos oscuros carteles esmaltados recuerdan al romántico guardarropa de letras de la obscenidad. — Recuerdan el nacimiento del cartel moderno. En 1861 apareció en los muros de las casas de Londres el primer cartel litográfico: mostraba la espalda de una mujer blanca que, muy ceñida en un chal, había alcanzado a toda prisa el último peldaño de una escalera y, volviendo a medias la cabeza, el dedo en los labios, entreabría una pesada puerta por donde se adivinaba el cielo estrellado. Así anunció Wilkie Collins su nuevo libro, una de las mejores novelas policíacas, *La mujer de blanco*. Aún (sin) color se deslizaban por los muros de las casas las primeras gotas de una lluvia de letras que hoy se derrama día y noche sin interrupción sobre las grandes ciudades, y que fue recibida como las plagas de Egipto. — Por eso temblamos cuando, apretados por los que compran de verdad, estrujados entre percheros sobrecargados de ropa, leemos en el primer tramo de la escalera de caracol: *Institut de beauté du professeur Alfred Bitterlin*. ¿Y la *Fabrique de cravates au 2^{me}*? ¿De verdad tienen allí corbatas? (¿La tierra punteada de Sherlock Holmes?) Pero no, allí se cose pacíficamente, y todos los terrores imaginados se clasificarán objetivamente en las estadísticas de la tuberculosis. Es un consuelo que en estos lugares sea muy raro que no haya institutos higiénicos. Hay en ellos gladiadores con fajas, mientras que los vendajes se ciñen alrededor de blancos vientres de maniquí. Hay algo que mueve al propietario del negocio a aparecer una y otra vez entre esas figuras. — Mucha aristocracia, que no sabe nada de Gotha: «M^{me} de Consolis, Maestra de Ballet, Lecciones, Clases, Números». «M^{me} de Zohn, Carlomónica»; si allí, a mediados de los noventa, (nos) (hubiera) hecho una predicción, seguro que hubiera sido la de la decadencia de una cultura. (b', 2)

A menudo, estos espacios interiores albergan comercios anticuados, y también los comercios más actuales adquieren en ellos cierto aire desolado. Es el lugar de las agencias de información e investigación, que allí, en la turbia luz de las galerías superiores, siguen las huellas del pasado. En los escaparates de las peluquerías se ven las últimas mujeres con cabello largo. Tienen mechones muy rizados, que resultan «permanentes», torres de pelo petrificadas. A los que hicieron un mundo propio de estas construcciones, deberían ellas dedicarles pequeñas lápidas votivas: a Baudelaire y a Odilon Redon,

cuyo nombre cae ya como un rizo perfectamente formado. En lugar de eso, se les ha traicionado y vendido, convirtiendo en un objeto la cabeza de Salomé, si es que eso que allí sufre en la consola no es la cabeza embalsamada de Anna Czillag. Y mientras éstas se petrifican, arriba la obra de los muros se ha vuelto quebradiza. Quebradizos son también los umbrales de mosaico que, estilo de los viejos restaurantes del Palais Royal, conducen a un «*Dîner de Paris*» por cinco francos, también son frágiles; ascienden con amplitud hasta una puerta de cristal, pero resulta increíble que al otro lado haya realmente un restaurante. La siguiente puerta de cristal promete un «*Petit Casino*», deja entrever una caja registradora y los precios de las localidades, pero, de abrirla, ¿se accedería a su interior? ¿No se saldría más bien a la calle, en lugar de a un teatro? Dado que puertas y paredes están hechas de espejos, no se encuentra ni una entrada ni una salida a esta dudosa claridad. París es una ciudad-espejo. Asfalto espejeante de sus carreteras, mamparas de cristal delante de todos los bares. Sobreabundancia de lunas y espejos en los colés para aumentar su claridad interior y proporcionar una alegre amplitud a todos los minúsculos apartados y reservados en que se descomponen los locales parisinos. Las mujeres se contemplan aquí más que en ningún otro sitio, de aquí surgió la particular belleza de las parisinas. Antes de que un hombre las mire, ya se han visto reflejadas diez veces. Pero también el hombre se ve relampaguear fisonómicamente. Obtiene su imagen con mucha más rapidez que en cualquier otro sitio, y ve también mucho más rápidamente cómo esta imagen concuerda con él. Incluso los ojos de los transeúntes son espejos colgados. Y sobre el gran lecho del Sena, París, se extiende el cielo como se extiende el espejo de cristal sobre los lechos infirmos de las casas de vida alegre. (c', 1)

Cuando dos espejos se miran, Satanás hace su truco preferido, y abre aquí, a su manera (como hace su compañero en las miradas de los amantes), la perspectiva al infinito. Ya sea divina o satánicamente: París tiene pasión por las perspectivas especulares. El Arco del Triunfo, el Sacré Cœur, incluso el Pontón, aparecen de lejos como imágenes suspendidas a media altura, entreabriendo arquitectónicamente el espejismo. El barón Haussmann, durante su remodelación del París del Tercer (recte: Segundo) Imperio, se extasió ante estas perspectivas, y quiso multiplicarlas allá donde pudo. En los pasajes, la perspectiva se ha conservado duraderamente, como en las naves de las iglesias. Y las ventanas en el piso superior forman el triforio donde anidan ángeles que llaman «golondrinas». — «Golondrinas (mujeres) que hacen la ventana.» (c', 2)

Ambigüedad de los pasajes como una ambigüedad del espacio. Quizás se podría acceder a este fenómeno, ante todo, a través del uso múltiple de las figuras en los museos de cera. Como también, por otra parte, la disposición intencionada de la ambigüedad espacial que alcanzan los pasajes ha de enriquecer la teoría de las calles de París. El aspecto puramente externo y secundario de la ambigüedad de los pasajes lo proporciona su abundancia de espejos, que amplían el espacio como en un cuento de hadas, dificultando

la orientación. Quizá eso no diga mucho. Y, sin embargo, aunque este mundo de espejos pueda tener varios e incluso infinitos significados, sigue siendo ambiguo, en el sentido de un mundo especular. Parpadea; es siempre este uno y jamás nada, de donde sale enseguida otro. El espacio, que se transforma, lo hace en el seno de la nada. En sus turbios y sucios espejos, las cosas intercambian una mirada-Kaspar Hauser con la nada: qué ambiguo es ese pestaño desde el nirvana. Y de nuevo nos roza con frío aliento el nombre galante de Odilon Redon, que captó como nadie esta mirada de las cosas en el espejo de la nada, y como nadie supo mezclarse en el consentimiento de las cosas con el no ser. Un murmullo de miradas llena los pasajes. No hay allí cosa que no abra un pequeño ojo donde menos se espera, lo cierre parpadeando y, cuando miras de cerca, haya desaparecido. Al murmullo de estas miradas le presta el espacio su eco. «¿Qué puede – parpadea – haber pasado en mí? Quedamos perplejos. «Sí, ¿qué puede haber pasado en ti? Y de este modo le devolvemos delicadamente la pregunta. Aquí podría haber tenido lugar tanto la coronación imperial de Carlos V, como el asesinato de Enrique IV o la muerte de los hijos de Ricardo en la Torre de Londres... Por eso están aquí los museos de cera. Esta galería óptica de príncipes constituye el grueso de su capital. Para Luis XI es el salón del trono, para York (?) la Torre de Londres, para Abd el Krim, el desierto, y para Nerón, Roma.

(c', 3)

El germen más íntimo y resplandeciente de la *ville lumière*, los viejos dioramas, anidaban en estos pasajes, entre los que aún hoy uno lleva su nombre: pasaje des Panoramas. En los primeros instantes, era como entrar en un acuario. Por la pared de la gran sala oscurecida pasaba algo así como un paisaje de agua iluminada por gas, interrumpida por pequeñas junturas. El juego de colores de la fauna oceánica no puede ser más ardiente. Pero lo que aquí se mostraban eran milagros terrestres, atmosféricos. En aguas iluminadas por la luna, se reflejan palacios, aparecen noches blancas en parques abandonados. Se reconoce a la luz de la luna el castillo de Saint Leu, donde hace cien años encontraron al último Condé ahorcado bajo una ventana. Brilla aún la luz en una de las ventanas del castillo. Entretanto, el sol ilumina un par de veces la escena: bajo el claro resplandor de una mañana veraniega, se ven las Estancias del Vaticano tal como las habrían visto los nazarenos; no lejos se construye todo Baden-Baden, y si no pudiéramos 1860, quizá podríamos reconocer entre sus muñecos, a escala 1:10.000, a Dostoiévski en la terraza del casino. Pero también se honra la luz de las velas. En la catedral crepuscular, los cirios rodean, como capilla ardiente, al asesinado duque de Berry, y las lámparas colgantes en el cielo rasante casi avergüenzan a la redonda luna. Era un experimento sin igual sobre la noche mágica, iluminada por la luna, del Romanticismo, y su noble sustancia salió vencedora de toda prueba significativa. A quien se tomaba el tiempo de plantearse ante el transparente del viejo balneario de Contrexéville, le parecía que, en una vida anterior, ya había pasado por este camino soleado entre álamos, rozando, al pasar, los muros de piedra – humildes efectos mágicos para uso

doméstico, que por lo demás se experimentaron en muy pocos casos, como ante las estatuas chinas de esteatita o la pintura esmaltada rusa--.

(c', 4)

Las calles son la vivienda del colectivo. El colectivo es un ente eternamente despierto, eternamente en movimiento, que vive, experimenta, conoce y medita entre los muros de las casas tanto como los individuos bajo la protección de sus cuatro paredes. Para este colectivo, los brillantes carteles esmaltados de los comercios son tanto mejor adorno mural que los cuadros al óleo del salón para el burgués, los muros con el «Prohibido fijar carteles» son su escritorio, los quioscos de prensa sus bibliotecas, los buzones sus bronces, los bancos sus muebles de dormitorio, y la tenaza del café el mirador desde donde contempla sus enseres domésticos. Allí donde los peones camineros cuelgan la chaqueta de las rejas, está el vestíbulo y el portón que lleva de los patios interiores al aire libre; el largo corredor que asusta al burgués es para ellos el acceso a las habitaciones de la ciudad. El pasaje fue para ellos su salón. Más que en cualquier otro lugar, en el pasaje se da a conocer la calle como el interior amueblado de las masas, habitado por ellas.

(d', 1)

El burgués que ascendió con Luis Felipe insiste en convertir la cercanía y la lejanía en un interior. Sólo conoce un único escenario: el salón. En 1839 se celebra un baile en la embajada inglesa. Se encargan doscientos rosales. «El jardín – cuenta un testigo presencial – estaba cubierto por una carpa y parecía un salón de conversación. ¡Pero qué salón! Los olorosos arriates, repletos de flores, se habían transformado en enormes jardineras, la arena de los paseos había desaparecido bajo espléndidas alfombras, en lugar de los bancos de hierro se encontraban canapés tapizados en damasco y seda; una mesa redonda ofrecía libros y álbumes. El sonido de la orquesta invadía desde lejos este inmenso *boudoir*, y en la triple galería de flores que lo rodeaba discurría una alegre juventud. ¡Era una delicia! El polvoriento espejismo del invernadero, la turbia perspectiva de la estación, con el pequeño altar de la fortuna en la intersección de las vías, todo ello se pudre bajo falsas construcciones, prematuro cristal, prematuro hierro, aún hoy. (A) mediados del siglo pasado nadie sabía aún cómo había que construir con cristal y hierro. Pero desde hace tiempo lo resolvió el hangar. Ahora ocurre con el material humano en el interior lo que ocurre con el material de construcción de los pasajes. Los proxenetes son las naturalezas férreas de esta calle, y sus frágiles cristales las prostitutas.

(d', 2)

El *flâneur* asiste a la siguiente transformación de la calle: ésta le conduce a través de un tiempo desaparecido. En su recorrido por las calles, todas son para él cuesta abajo. Descienden, si no hasta las madres, en todo caso sí hasta un pasado que puede ser tanto más profundo cuanto que no es su propio pasado privado. Con todo, la calle sigue siendo siempre el pasado de una juventud. ¿Pero por qué la de la vida que ha vivido? El asfalto sobre el

que camina está hueco. Sus pasos despiertan una asombrosa resonancia; el gas, que desciende iluminando las losetas, arroja una luz ambigua sobre este doble suelo. Como movida por un mecanismo de relojería, la figura del *flâneur* avanza por la calle empedrada de doble suelo. Y en el interior, donde se esconde este mecanismo, suena (?), como en los juguetes antiguos, el tic-tac de una caja de música que toca la melodía: «Desde la juventud / desde la juventud / me sigue siempre una canción». Con esta melodía reconoce de nuevo lo que le rodea: no como si le hablara el pasado de su propia juventud, aún reciente, sino que es una infancia ya antes vivida la que le habla, y lo mismo le vale que sea (la) de un antepasado o la suya propia. — Una embriaguez se apodera de quien ha caminado largo tiempo por las calles sin ninguna meta. Su marcha gana con cada paso una violencia creciente; la tentación que suponen bares, tiendas y mujeres sonrientes disminuye cada vez más, volviéndose irresistible el magnetismo de la próxima esquina, de una plaza lejana en la niebla, de la espalda de una mujer que camina delante. Entonces llega el hambre. Pero él no quiere saber nada de los cientos de posibilidades que hay para calmarla, sino que deambula como un animal por barrios desconocidos hasta que, totalmente exhausto, se derrumba en su cuarto, que le recibe fríamente en medio de su extrañeza. París creó este tipo humano. Lo raro es que no fuera Roma. ¿Por qué? ¿Acaso los sueños no discurren en Roma por calles bien dispuestas? Quizá la ciudad esté demasiado llena de temas, monumentos, plazas recoletas y santuarios nacionales como para que, indivisa, pueda ingresar en el sueño del paseante con cada adorno, cada letrero comercial, cada escalón y cada portal. Quizá también tenga algo que ver el carácter nacional de los italianos. Pues no han sido los extranjeros, sino los mismos parisinos quienes han hecho de París la alabada ciudad del *flâneur*, el «paisaje formado de pura vida», como lo llamó una vez Hofmannsthal. Paisaje: en eso se convierte de hecho para el *flâneur*. O más exactamente: ante él, la ciudad se separa nítidamente en sus polos dialécticos: se le abre como paisaje, le rodea como habitación. — Y otra cosa más: esa embriaguez anamnética con la que el *flâneur* marcha por la ciudad no sólo se nutre de lo que a éste se le presenta sensiblemente ante los ojos, sino que es capaz de apropiarse del mero saber, incluso de los datos muertos, como de algo experimentado y vivido. Este saber sentido se transmite, como es obvio, de persona a persona, ante todo oralmente. Pero en el curso del siglo XIX cuajó también en una literatura casi inabarcable. Ya antes de Lefeuve, que acertó a hacer de la expresión «Paris calle o colle, caso o caso» el título de su obra en cinco tomos, se había pintado París con todo amor como el decorado paisajístico del ocioso soñador. La lectura de tales libros fue para el parisino como una segunda existencia, preparada ya enteramente para la ensoñación; el saber que le prestaron esos libros adquirió forma de imagen en el paseo del mediodía, antes del oporlivo. ¿Acaso no debió sentir realmente con más intensidad bajo sus pies la suave cuesta detrás de la iglesia de Notre Dame de Lorette al saber que antaño, en ese lugar, cuando París tuvo sus primeros ómnibus, se enganchaba un tercer caballo, el *cheval de renfort*, al vagón?

(c', 1)

El tedio es un paño cálido y gris forrado por dentro con la seda más ardiente y coloreada. En este paño nos envolvemos al soñar. En los arabescos de su forro nos encontramos entonces en casa. Pero el durmiente tiene bajo todo ello una apariencia gris y aburrida. Y cuando luego despierta y quiere contar lo que soñó, apenas consigue sino comunicar este aburrimiento. Pues ¿quién podría volver hacia fuera, de un golpe, el forro del tiempo? Y sin embargo, contar sueños no quiere decir otra cosa. Y no se pueden abordar de otra manera los pasajes, construcciones en las que volvemos a vivir como en un sueño la vida de nuestros padres y abuelos, igual que el embrión, en el seno de la madre, vuelve a vivir la vida de los animales. Pues la existencia de estos espacios discurre también como los acontecimientos en los sueños: sin acentos. *Flâneur* es el ritmo de este adormecimiento. En 1839 llegó a París la moda de las tortugas. Es fácil imaginar cómo los elegantes aceptaron en los pasajes, mejor aún que en los bulevares, el ritmo de estas criaturas. El tedio es siempre la cara externa del acontecimiento inconsciente. Por eso les pareció tan elegante a los grandes dandis.

(c', 2)

Aquí la moda ha inaugurado el lugar de intercambio dialéctico entre la mujer y la mercancía. Su dependienta, enorme y descarada, la muerte, toma las medidas al siglo, hace ella misma, por aborraz, de maniquí, y dirige personalmente la liquidación, llamada en francés «*révolución*». Pues nunca fue la moda sino la parodia del cadáver multiforme, la provocación de la muerte mediante la mujer, amargo diálogo en susurros, entre agudos gritos de una aprendida alegría, con la descomposición. Por eso cambia con tanta rapidez: pelizca a la muerte, y ya es de nuevo otra para cuando la muerte intenta golpearla. No le ha debido nada en cien años. Solamente ahora está a punto de abandonar la palestra. La muerte, en cambio, a la orilla de un nuevo Leteo que extiende su corriente de asfalto por los pasajes, erige el esqueleto de las prostitutas como trofeo.

(p', 1)

Cuando Hackländer se sirvió en uno de sus cuentos de esta «novísima invención del lujo industrial», situó también a estos admirables muñecos en el peligroso pasaje que la hermana Tinchén tiene que recorrer por mandato del hada Concordia para redimir a sus pobres hermanos. «Tinchén pasó resignada la frontera del país de la magia, sin dejar de pensar en sus hermanos. Al principio no vio nada especial, pero poco después el camino le llevó a una amplia estancia repleta de juguetes. Había allí pequeñas tiendas con todo lo posible: carruseles con caballitos y coches, columpios y sube-bajas, pero, sobre todo, soberbias casas de muñecas. En una pequeña mesa cubierta se sentaban grandes muñecos sobre sillones, y el mayor y más bonito de todos se puso de pie cuando le miró Tinchén, le hizo una complicada reverencia, y le habló con una vozecita extraordinariamente fina. «El niño no quiere saber nada de juguetes animados, pero el pérfido encanto de este fácil camino gusta de adoptar hasta el día de hoy la forma de grandes muñecos que se mueven. Pero ¿quién sabe hoy día en qué lugares de la última década del siglo pasado mostraba la mujer al hombre su imagen más seductora, la pro-

mesa más íntima de su figura? Era en los pabellones cubiertos y asfaltados en los que se aprendía a montar en bicicleta. Es como ciclista que la mujer le disputa a la tonadillera la hegemonía en los carteles (los afiches) de Chéret, imprimiéndole a la moda sus líneas más atrevidas.

(f*, 2)

Pocas cosas hay en la historia de la humanidad de las que sepamos tanto como de la historia de la ciudad de París. Miles y decenas de miles de volúmenes están exclusivamente dedicados a investigar este minúsculo punto de la Tierra. En el caso de algunas calles, se conoce a través de varios siglos el destino de casi cada uno de sus edificios. Con una bella expresión, Hoffmannsthal llamó a esta ciudad «un paisaje hecho de pura vida». Y, en la atracción que ejerce sobre la gente, opera cierta belleza propia del gran paisaje, en concreto del paisaje volcánico. París es en el orden social lo que es el Vesubio en el geográfico. Una masa amenazante y peligrosa, un junco de la revolución siempre activo. Pero al igual que las pendientes del Vesubio se convirtieron en huertas paradisíacas gracias a las capas de lava que las cubrían, así florecen sobre la lava de la revolución, como en ningún otro lugar, el arte, la vida festiva y la moda.

(f*, 3)

¿No está acostumbrado por sus constantes vagabundeos a dar por doquier otro sentido a la imagen de la ciudad? ¿No transforma el pasaje en un casino, en una sala de juego, donde apuesta las fichas rojas, azules y amarillas de los sentimientos a las mujeres, a un rostro que aparece (¿responderá a su mirada?), a una boca muda (¿hablará)? Lo que sobre el tapete verde, desde cada número, mira al jugador «la suerte», le guiña aquí el ojo desde todos los cuerpos femeninos como la quimera de la sexualidad: como su tipo. Que no es otro que el número, que la cifra, como nombre por el que justo en este instante quiere ser llamada la suerte, para saltar inmediatamente después a otra cifra. El tipo es la casilla de la apuesta multiplicada por treinta y seis, en la que se clava sin su intervención la vista del voluptuoso, como la bola de marfil en el compartimento rojo o negro. Sale del Palais Royal con los bolsillos exultantes, llama a una prostituta y celebra otra vez en sus brazos ese acto con el número en el que el dinero y la prosperidad, de ordinario lo más pesado y masivo, le llegan del destino como la réplica de un abrazo plenamente logrado. Pues en el burdel y en la sala de juego se trata del mismo gozo, del más pecaminoso y punible: poner el destino en el placer. Sólo el idealismo ingenuo puede soñar que el placer de los sentidos, sea cual sea, pudiera ser capaz de determinar el concepto teológico de pecado. Precisamente el concepto de lascivia en sentido teológico no lo determina sino esta retracción del placer al curso de la vida con Dios, cuya vinculación con ella habita en el nombre. El nombre mismo es el grito del placer desnudo. Santo, sobrio, sin destino en sí, el nombre no conoce mayor rival que el destino, que en la prostitución ocupa su lugar y en la superstición adquiere sus armas. De ahí la superstición en el jugador y en la prostituta, superstición que establece las figuras del destino, que colma toda diversión galante con la indiscreción y lascivia del destino, humillando ante su trono incluso al placer.

(g*, 1)

El padre del surrealismo fue Dada; su madre fue un pasaje. Dada era ya viejo cuando la conoció. A fines de 1919 Aragon y Breton, por antipatía hacia Montpamasse y Montmartre, trasladaron su lugar de encuentro con sus amigos a un café del pasaje de l'Opéra. La irrupción del boulevard Haussmann supuso su fin. Louis Aragon escribió 135 páginas sobre él, un número que, sumadas sus cifras, esconde el número de las 9 musas que habrían prestado sus servicios maternales al pequeño surrealismo. Los nombres de estas recias musas son: Ballhom, Lenin, Luna, Freud, Mors, Maritt y Citroën. Allí donde, en el curso de estas líneas, dé con ellas un lector precavido, les cederá el paso tan discretamente como sea posible. En *El campesino de París*, Aragon dedica a este pasaje el más conmovedor elogio fúnebre que jamás haya dedicado un hombre a la madre de sus hijos. Allí es donde se puede leer, pero aquí no se ha de esperar sino una fisiología y, para decirlo claramente, el resultado de una autopsia de estas porciones misteriosamente fallecidas de la capital de Europa.

(h*, 1)

El giro copernicano en la visión histórica es éste: se tomó por punto fijo «lo que ha sido», y se vio el presente esforzándose tentativamente por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable. Pero ahora debe invertirse esa relación, y lo que ha sido debe recibir su fijación dialéctica de la síntesis que lleva a cabo el despertar con las imágenes oníricas contrapuestas. La política obtiene el primado sobre la historia. Y, ciertamente, los «hechos» históricos pasan a ser lo que ahora mismo nos sobrevino: constatarlos es la tarea del recuerdo. El despertar es el caso ejemplar del recordar. Es ese caso en el que conseguimos recordar lo más cercano, lo que está más próximo (al yo). Lo que quiere decir Proust cuando reordena experimentalmente los muebles, lo que conoce Bloch como la oscuridad del instante vivido, no es distinto de lo que aquí, en el nivel de lo histórico, y colectivamente, queda asegurado. Hay un «saber aún no consciente» de *lo que ha sido*, y su afloramiento tiene la estructura del despertar.

(h*, 2)

En este proceso de fijación, histórico y colectivo, el coleccionismo desempeña cierto papel. Coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis y, de entre las manifestaciones profanas de la interpenetración de «lo que ha sido» (entre las manifestaciones profanas de la «cercanía»), la más concluyente. Por tanto, en cierto modo, el más pequeño acto de reflexión política hace época en el comercio de antigüedades. Estamos construyendo aquí un despertador que sacude la cursilería *kitsch* del siglo pasado, llamándolo «a reunión». Esta salida auténtica de una época tiene la estructura del despertar, lo cual se muestra también en que esa salida está gobernada enteramente por la astucia. Pues el despertar opera con astucia. Con astucia, no sin ella, es como logramos salir del ámbito de los sueños. Pero hay también una salida falsa, cuyo signo es la violencia. También aquí vale la ley del esfuerzo contraproducente. Este esfuerzo estéril es lo que representa, para la época aquí en cuestión, el *Jugendstil*.

(h*, 3)

Estructura dialéctica del despertar: recordar y despertar son íntimamente afines. Pues despertar es el giro dialéctico, copernicano, de la rememoración.

Es un vuelco dialéctico sumamente complejo del mundo del soñador al mundo del que está despierto. Los chinos, en sus cuentos y relatos, encontraron la expresión más radical del esquematismo dialéctico que está a la base de este proceso fisiológico. El nuevo método dialéctico de la historiografía enseña a discurrir por el pasado en el espíritu con la rapidez e intensidad de los sueños, para experimentar así el presente como el mundo de la vigilia al que en último término se refiere todo sueño. (h*, 4)

Este escrito, que trata de los pasajes de París, se inició al aire libre de un cielo azul sin nubes curvado sobre el follaje, y sin embargo ha quedado cubierto por el polvo multisecular de millones de hojas, ante las que la fresca brisa del afán, el pesado aliento del investigador, la tormenta del celo juvenil y el soplo indolente de la curiosidad quedaron sepultados. El cielo estival pintado en la sala de lectura de la Biblioteca Nacional de París, mirando hacia abajo desde las arcadas, extendió su cubierta, soñadora y sin luz, sobre el primer parto de su idea. Y, si se abriera ante los ojos de esta joven idea, no se verían dentro a las divinidades del Olimpo, a Zeus, Hefesto, Hermes o Hera, a Ártemis o a Atenea, sino, en primer término, a los Dióscuros. (h*, 5)

EL ANILLO DE SATURNO, O SOBRE LA CONSTRUCCIÓN EN HIERRO

A principios del siglo diecinueve se hicieron los primeros ensayos de construcción en hierro, cuyos resultados, junto con los de la máquina de vapor, tanto habían de cambiar la imagen de Europa a fin de siglo. En lugar de trazar el desarrollo histórico de este proceso, queremos aportar unas cuantas reflexiones a una pequeña viñeta sacada de mediados de siglo (como el grueso tomo en donde está) y que indica, aun de modo grotesco, las ilimitadas posibilidades que se le veían a la construcción en hierro. El dibujo proviene de una obra de 1844 -Grandville, *Otro mundo*-, y relata las aventuras de un fantástico duendecillo que, estando precisamente aquí, quiere orientarse en el espacio cósmico: «Un puente del que no se podían divisar a la vez ambos extremos, y cuyos pilares se apoyaban en planetas, conducía, sobre un asfalto maravillosamente alisado, de un orbe a otro. El pilar trescientos treinta y tres mil descansaba en Saturno. Vio entonces nuestro duende que el anillo de este planeta no era otra cosa que un balcón que discurría a su alrededor, en el que los habitantes de Saturno tomaban el fresco por la tarde».

También hay farolas de gas en nuestra ilustración. No se las podía entonces pasar por alto cuando se hablaba de los brillantes logros de la técnica. Si la iluminación a gas nos causa hoy una impresión más bien lóbrega y sofocante, en aquella época representaba el culmen del lujo y de lo festivo. Cuando se enterró a Napoleón en la catedral de los Inválidos, no faltó sobre la tumba, junto al terciopelo, la seda, el oro, la plata y las coronas de siemprevivas, una lámpara perpetua de gas. Las gentes consideraron un absoluto prodigio el invento de un ingeniero en Lencastre, que había fabricado un

* (Cfr. Ilustración 16.)

mecanismo mediante el que los relojes de las torres resplandecían automáticamente con luz de gas al caer la noche, apagándose la llama también automáticamente con la salida del sol.

Por lo demás, se estaba acostumbrado a encontrar unidos el gas y el hierro colado en aquellos establecimientos elegantes que surgieron precisamente entonces: los pasajes. Para los grandes comerciantes de artículos de moda, los restaurantes elegantes, las buenas confiterías, etc., era una condición indispensable de su reputación asegurarse un local en estas galerías. De aquí surgieron luego los grandes almacenes, cuyo ejemplo pionero, el Bonmarché, fue proyectado con participación del constructor de la torre Eiffel.

Con los invernaderos y los pasajes, esto es, con auténticos establecimientos de lujo, empezó la construcción en hierro. Muy pronto, sin embargo, encontró su verdadero campo técnico e industrial de aplicación, y surgieron esas construcciones que no tenían modelo alguno en el pasado, y que provenían de necesidades completamente nuevas: mercados cubiertos, estaciones, exposiciones. Los ingenieros fueron los pioneros. Pero también entre los poetas hubo algunos de asombrosa clarividencia. Así dice el romántico francés Gautier: «Se creará una arquitectura propia en el mismo momento en que nos sirvamos de los nuevos medios que proporciona la nueva industria. El empleo del hierro colado permite e impone muchas nuevas formas, como se puede observar en las estaciones, en los puentes colgantes y en las cubiertas de los invernaderos». La *Vida parisina* de Offenbach fue la primera obra teatral que se desarrollaba en una estación. «Estaciones ferroviarias» se solía decir por entonces, y se les asociaban las ideas más peregrinas. Un pintor belga especialmente adelantado, Antoine Wiertz, se ofreció a mediados de siglo para pintar al fresco los vestíbulos de las estaciones.

Paso a paso, la técnica conquistó por entonces (nuevos terrenos), contra dificultades y objeciones de las que hoy no podemos hacernos fácilmente idea. Así, en los años treinta se desató en Inglaterra una enconada lucha sobre las vías del ferrocarril. Bajo ninguna circunstancia, se afirmó entonces, se podría conseguir suficiente hierro para la red ferroviaria inglesa (por entonces proyectada, sin embargo, a una escala mínima). Se decía que los «coches de vapor» debían circular por vías de granito.

Junto a los conflictos teóricos, se añadían los conflictos prácticos con la materia. La historia de la construcción del puente sobre el estuario del Tay ofrece al respecto un ejemplo impresionante. Seis años duraron los trabajos, de 1872 a 1878. Y poco antes de acabarlos, el 2 de febrero de 1877, un huracán (de los que con inaudita violencia sacuden precisamente la desembocadura del Tay, y que también provocaron la catástrofe de 1879) derribó dos de los pilares más gigantescos. Y no sólo la construcción de puentes planteaba semejantes exigencias a la tenacidad de los constructores: lo mismo ocurría con los túneles. Cuando en 1858 se proyectó un túnel de 12 kiló-

metros de largo a través del Mont Genis, se calculó que los trabajos durarían siete años.

Mientras que a gran escala se empleó un trabajo heroico en realizaciones ejemplares y pioneras, a pequeña escala suele dominar aún, curiosamente, una confusión lúdica. Es como si la gente, y en particular los «artistas», no se atreviera del todo a confesarle partidaria de este nuevo material y de todas sus posibilidades. Mientras que hoy instalamos nuestros muebles de acero tal como son, desnudos y limpios, hace cien años se desvivían pintando refinadamente los muebles de hierro, que ya se hacían por entonces, para darles la apariencia de las maderas más preciosas. Por entonces empezó a ser de mucha honra fabricar vasos que parecieran porcelana, adornos de oro que parecieran cuero, mesas de hierro que parecieran cañas trenzadas, y cosas así.

Todo esto fueron ensayos insuficientes para cubrir la grieta que el desarrollo de la técnica había abierto entre el constructor de la nueva escuela y el artista de viejo cuño. Por debajo, empero, se desencadenaba la lucha entre el arquitecto académico, preocupado por las formas estilísticas, y el constructor, preocupado por las fórmulas. Todavía en 1805 publica un líder de la vieja escuela un escrito titulado: *Sobre la incapacidad de las matemáticas para garantizar la estabilidad de los edificios*. Cuando al fin, acabando el siglo, se decidió esta lucha a favor de los ingenieros, vino el cambio: el intento de renovar el arte desde el interior del tesoro de formas de la técnica, y eso fue el *Jugendstil*. Al mismo tiempo, sin embargo, esta época heroica de la técnica encontró su monumento en la incomparable torre Eiffel, sobre la que escribió el primer historiador de la construcción en hierro: «De este modo calla aquí la fuerza creadora plástica a favor de una inmensa tensión de energía mental... Cada una de las 12.000 piezas metálicas está diseñada al milímetro, cada uno de los dos millones y medio de remaches... En esta fábrica no resonaba golpe alguno del cincel que arranca la forma a la piedra; incluso allí dominaba el pensamiento sobre la fuerza muscular, trasladándola a seguros andamios y grúas».

NOTAS DEL EDITOR

INFORME DEL EDITOR

Los manuscritos y textos mecanografiados originales en que se basan los textos de este libro se encuentran en el Archivo Benjamin de Theodor W. Adorno en Frankfurt am Main. La historia de su transmisión, como la de todo el legado Benjamin, no está completamente clara. En cualquier caso, la salvación del manuscrito principal del *Libro de los Pasajes* —de la parte llamada aquí por el editor *Apuntes y materiales*— hay que agradecerla a Georges Bataille y a Pierre Missac, quienes tuvieron amistad con Benjamin en sus últimos años parisinos. Missac ha relatado en un apunte de agosto de 1971 las circunstancias por las que el manuscrito cayó en su poder en 1945, remitiéndose a Adorno, en los Estados Unidos, en 1947.

Sobre el Nachlass de Walter Benjamin

- I Durante las o cuatro semanas, las pesquisas emprendidas poco después de mi regreso a Francia no dieron ningún resultado. Estas me habían conducido al antiguo domicilio de Walter Benjamin, café Dombade, n.º 10, y a diversos barrios de París, persiguiendo a conserjes y gerentes de inmuebles; encontré cierto número de conocidos o de amigos de W. B. en la emigración: Mlle. Suter, Madame Marguerite Cohen, los Levy-Ginsberg, y volví a ponerme en contacto con nuestros amigos comunes de la parte francesa: Jean Bollard, Adrienne Marnier (por mediación de M. Soller), Michel Leiris. Nadie sabía nada preciso, quizá porque yo buscaba los manuscritos que contenían efectos personales de W. B. y no solamente sus papeles. Sin embargo, muchos de mis interlocutores mencionaban la posibilidad de encontrar algo en la Biblioteca Nacional.
- II De hecho todo fue muy sencillo. El 26 de julio de 1945 encontré más o menos casualmente, en el café Flou, a Georges Bataille (en cuya casa yo había conocido a W. B.) y éste me confirmó que los papeles de W. B. se los había confiado a él mismo, y no a Julien Cain. Dichos papeles estaban entonces en manos de amigos suyos bibliotecarios, Madame Genet y M. Bruno. No se podía hacer nada antes del otoño.
- III En el intervalo, conocí, en Zürich, a Madame Dora Benjamin, hermana de W. B. Ella estaba preocupada por la suerte de los papeles de su hermano, había escrito ya a Bataille, por mediación del Ministerio de Asuntos Extranjeros (carta de Madame M. J. Durr a Bataille), y se iba a poner en contacto con Adorno, a quien ella no conocía.
- IV En el otoño, sólo tener con Bataille, dado que entonces vivía en Vézelay, intercombinos de puntos de vista. En una carta del 21 de noviembre de 1945, escribió que se había acordado de «lo que me había solicitado Walter Benjamin: solamente al ver sobre los papeles la petición que él me había dictado». Algún tiempo antes, sin duda hacia finales de octubre, me había enviado una carta, no fechada, cuya copia está en anexo y cuya redacción es típica. (Copia adjunta [1]) Recuerdo las circunstancias relativas en las que entré en posesión de los envoltorios que contenían los papeles, a comienzos de diciembre, de manos de René Leibowitz.
- V Después de haber proyectado escribir en seguida al Instituto, no lo hice hasta el 25 de marzo de 1946 (copia adjunta [2]), dando un índice sumario del contenido de los envoltorios. Por carta del 13 de abril (copia adjunta [3]), T. W. Adorno me dio las gracias y se preocupó por saber si los textos relativos a Baudelaire contenían los de

1928, con la teoría del jugador. Copia de esta carta se usó a la que respondí el 18 de mayo de 1946. VI los meses siguientes se pasaron buscando a una persona que llevara esos papeles a América. A ese mismo escribí el 3 de enero de 1947 a T. W. A. anunciándole la muerte de Dora Benjamin. En carta del 2 de febrero, anuncié que los papeles serían confiados a Mrs. Corneil Gary, esposa del funcionario de la Embajada americana en París, que partiría, en barco, el 17. T. W. A. me respondió el 16 de febrero que se haría lo que hiciera falta. Su carta concernía igualmente al envío de la traducción de los *Tratados* que aparecerá a finales de año en los *Temps Modernes*.

[1] Georges Batiffole a Pierre Missac, finales de octubre de 1945.

Mi querido amigo,

estoy muy confuso.

Habría sido preciso que ya fuera a París.

Le habría remitido los papeles de Walter Benjamin que están ahora en mi casa en París.

Decididamente debía aplazar mi viaje.

Ha aquí lo que me parece que se puede hacer.

Probablemente Tristan Tzara ocupe actualmente mi habitación, calle Condé, n.º 16, en casa de René Leibowitz. He escrito a ambos. He dejado los papeles en un sitio que sé, pero René Leibowitz o Tristan Tzara pueden haberlos cambiado de lugar sin saber qué era eso. Sin embargo, me parece que si conciento una cita con E. L. ustedes buscarán por los los papeles y juntos los encontrarán en unos pocos minutos.

Es un conjunto de paquetes de papeles, me parece que de la dimensión de medio folio de formato comercial (lo un poco más grande). El conjunto de los paquetes puede tener quince o veinte centímetros de altura.

Pero es así como se presentan las cosas.

Habríamos acordado entre W. Benjamin y yo que mis manuscritos serían remitidos al Institute of Social Research de Nueva York, exactamente a la persona cuya dirección verá sobre los paquetes. Debo, pues, pediros que me enviéis una carta diciéndome que si usted se hace cargo de esos paquetes es para transmitirlos a aquella dirección, y que si se le comunica a Mlle. Dora Benjamin es solamente después de haber obtenido de ella una carta en la que le certifica la intención de enviarlos al destino previsto por su hermano.

Excusarme por haber sido tan lento y ahora por ser tan puntilloso. No obstante, lo que le solicito, por supuesto, que en el fondo me parece, lo considero a pesar de todo de estricto rigor. Qué quiere usted, si recuerdo que esas cuestiones de papeles póstumas pueden salir mal. Y si me ha sido dado conocer las intenciones de un muerto, debo velar, en la medida de mis medios, por hacer imposible que ellas no sean ejecutadas.

Debió ser precisado también por Mlle. Benjamin que ella autorizaba al Instituto a publicar mediante el porcentaje de uno corriente (al vez a este respecto usted podría tener el parecer de una persona competente en lo que concierne a los usos americanos y llegar a una precisión) todo lo que aquel juego oportuno publicar de esos papeles.

Todo esto supone previamente un inventario que no he podido hacer en París (toca poco más de un mes). He logrado la posesión de los papeles, estaba enfermo y he tenido que regresar rápidamente. He creído absurdo traerlos.

¿Podría usted cargar con ellos?

Así usted me escribiría diciendo que tenía posesión de los papeles con las intenciones que acabo de decirle, con la precaución que ello implica, y me diría al mismo tiempo el inventario que ha hecho, diciendo ya sean los folios, ya sean las hojas del comienzo de los fragmentos, con el número de páginas, del que me enviará una copia.

Es complicado, pero piense que me parece necesario.

Crea (etc.)

[2] Pierre Missac a Theodor W. Adorno, 25 de marzo de 1946.

Señor, debí escribirle de acuerdo con Madame Dora Benjamin hace tres meses. Un viaje y mis ocupaciones me han retrasado, de lo que me excuso. Todo ello tiene al menos la ventaja de que no será un completo desconocido para usted ya que sé que Dora Benjamin le ha hablado de mí por carta.

Así pues, soy poseedor de cuatro empaques que me ha remitido Georges Batiffole, que contienen notas y textos de Walter Benjamin. Le envío tras este pliego una lista de ellos. Pienso que algunos de los textos acabados y dactilografiados ya los conoce usted y los posee. Pero las notas (copia de citas y reflexiones) serán precisas para los trabajos que sé que usted proyecta y que permitirán dar al pensamiento de nuestro amigo la difusión que merece. Estoy a su disposición para enviarle todo ello, pues el deseo de Benjamin era ese, y nadie mejor que usted puede ser el intermediario entre él y el público. Dígale cómo considera que pueda hacer el envío con todas las garantías de seguridad indispensables para documentos de los que sólo existe un único ejemplar.

Como le he dicho a Dora Benjamin, estoy dispuesto por entero a ayudarle con todos los medios de que dispongo para todo lo que usted considere que hay que hacer en Europa y en Francia por la memoria de Benjamin. No voy a imponerle a contribuir. Espere por lo demás que tenga próximamente la ocasión de regresar a Europa y espere que no deje de indicarle su venida.

[...]

Esperando el placer de leerlo y volviendo a ponerme a su disposición para todo lo que pueda parecerle indicado hacer por la memoria de Benjamin, le ruego que crea, querido señor, en mis mejores deseos.

[3] Theodor W. Adorno a Pierre Missac, 13 de abril de 1946.

Estimado señor Missac:

Reciba usted mi mayor agradecimiento por las preciosas líneas del 25 de marzo con la especificación del legado de Benjamin. Supone para mí una tranquilidad infinita saber que este material se ha salvado y está en sus manos. Nuestro Instituto, partiendo de mi convicción de que una parte de los manuscritos de Benjamin se conservaban en la biblioteca Nacional, emprendió investigaciones al respecto, más en concreto gracias a Adrienne Monnier, que sin embargo no condujeron a nada. Por eso, tanto más grata fue mi sorpresa al oír hablar de usted y de Dora Benjamin.

Puesto que bajo ningún concepto se han de exponer los manuscritos a riesgo alguno, y el servicio postal con Francia no parece aún completamente seguro, creo que lo mejor es que usted le diera el material a algún conocido de absoluta confianza que viaje a América. En ese caso le pido que cuando llegue a América contacte el conmigo para que pueda decidir dónde es mejor guardar los manuscritos. En cualquier caso, le doy la dirección de nuestra oficina de Nueva York, mediante la que siempre podrá conocer la mía: «Socres, 99 Morningside Dr., Apt. 5 A, Nueva York, N.Y.

¿Le importaría que le preguntara algo directamente relacionado con este asunto? El verdadero problema que plantea el legado de Benjamin es la posibilidad de reconstruir la obra proyectada sobre París o, como se llamó originalmente, «el trabajo de los Pasajes». Mi idea —que todavía llegué a tratar con Benjamin— de una exposición conjunta de su filosofía, y la reconstrucción del contenido filosófico del trabajo de los Pasajes, son inseparables una de otra. Todo depende ahora, pues, de que el material en su poder contenga en grado considerable formulaciones y esbozos filosóficos, o bien se trate sobre todo de citas, cada una de las cuales tendría su significado teórico para Benjamin, pero que, como tales, nadie podrá interpretar satisfactoriamente, ni siquiera yo. Los esbozos teóricos decisivos del trabajo de los Pasajes datan de una época relativamente temprana: Benjamin me leyó los primeros textos suficientemente elaborados en 1928, en Königstein. Había en ellos, entre otras cosas, una teoría metafísica del jugador. Estos textos son sin ninguna duda lo más genial que Benjamin escribió nunca, y me importaría muchísimo saber si se ha salvado algo de ello, y qué.

[...]

Me alegrará cualquier noticia de usted, y quisiera agradecerle cordialmente una vez más su disposición verdaderamente amistosa. Es lo único que, en vista de la pérdida irreparable de Benjamin, supone algo así como un consuelo.

En una carta que Dora Benjamin envió a Adorno el 13 de febrero de 1946 desde Zürich, se encuentran datos importantes sobre el destino de otros manuscritos de Benjamin:

«Supongo que le habrá llegado por la señora (Juliane) Frevez la carta que dejó mi hermano, encontrada en Port-Bou, y que por ella estará informado de la última voluntad de Walter, a saber, que usted recogiera todos sus trabajos. Con arreglo a este deseo le pedí en 1941 al abogado señor (Martini) Domke, con ocasión de dejar Francia, que llevara consigo una cartera con los manuscritos de Walter, para que se la confiara a usted. Espero que haya sido así. Walter y yo estuvimos juntos hasta fines de agosto de 1940 en Lourdes, por tanto no mucho antes de su muerte. Allí en Lourdes me dijo que una parte de sus manuscritos había quedado bajo la custodia del señor Georges Batiffole en la Biblioteca Nacional.»

Al parecer, antes de que dejara París junto con su hermana, inmediatamente antes del 14 de junio de 1940, Walter había dividido sus manuscritos en tres partes. Los materiales que

le parecieran menos importantes se quedaron en el piso. La parte más importante, los apuntes manuscritos sobre el *Libro de los Pasajes*—los *Apuntes y materiales*—y los manuscritos mecanografiados, tanto del memorándum sobre el *Libro de los Pasajes* como de las partes no publicadas del trabajo sobre Baudelaire, los escondió Georges Bataille en la Biblioteca Nacional (GS I, 759). No está claro dónde se encontraba el resto de los manuscritos de Benjamin—por su extensión, la mayor parte de su archivo—. De mediados de junio a mediados de agosto de 1940, Benjamin permaneció en Lourdes; según sus propias cartas, no tenía consigo ningún manuscrito. Dora Benjamin, sin embargo, pudo hacer llegar en 1941 a Adorno ese último tercio de los manuscritos a través de Dönitz, sin sentirse obligada a explicar cómo y cuándo llegaron a su poder. Puesto que Benjamin, en una carta del 2 de agosto de 1940 a Adorno, distingue expresamente entre los papeles concernientes a los *Pasajes* (p. 968) y el resto, temiendo más por éste que por aquéllos, cabe pensar que ese resto quedó también en París, siendo recogido por un amigo—algo que ya había sucedido en otras ocasiones—. Cuando Benjamin dejó Lourdes, esos manuscritos podrían haberle sido enviados allí a su hermana. Dora Benjamin se quedó primeramente en Lourdes, más tarde logró esconderse en una granja cerca de Aix-en-Provence; a finales de diciembre de 1942 huyó a Suiza. De entre los manuscritos publicados en el presente libro, tanto las *Primeras anotaciones* como los *Proyectos iniciales*—ambos títulos son del editor—se encuentran entre aquellos que salvó Dora Benjamin, y que ya en 1941 habían sido enviados a Adorno a los Estados Unidos. En 1950, a su vuelta definitiva del exilio, trajo Adorno a Frankfurt, junto con las demás partes del legado de Benjamin, los manuscritos del *Libro de los Pasajes*. Transcurridos unos años, Gretel Adorno consiguió elaborar el primer texto legible de las reflexiones y citas en alemán de los *Apuntes y materiales*. En este trabajo se basó sobre todo Adorno al tratar una y otra vez del *Libro de los Pasajes* y de los problemas de su edición. No quiso renunciar en absoluto a la idea de reconstruirlos, pero tampoco llegó a creer nunca del todo en la posibilidad de realizar lo que Benjamin intentaba. El motivo era su convicción de que Benjamin había imaginado un método basado en el «montaje chocante del material»: el *Libro de los Pasajes* debía «consistir únicamente en citas» (Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin [Sobre Walter Benjamin]*, Frankfurt/M., Rolf Tiedemann ed., 1970, p. 26). Ya en una carta a Gershom Scholem, enviada aún desde Los Ángeles, el 9 de mayo de 1949, se pronunciaba Adorno sobre esta cuestión:

«A comienzos del año pasado recibí por fin el material sobre los Pasajes escondido en la Biblioteca Nacional. Trabajé muy minuciosamente sobre él este verano, y han surgido problemas que debo tratar con usted. Hoy quiero al menos indicárselos. El más grave es el extraordinario retroceso de las formulaciones teóricas frente al enorme tesoro de citas. Esto se explica en parte por la idea, formulada expresamente en un fragmento (y que por lo demás me resulta problemática) de «montar» puramente el trabajo, esto es, de componerlo a base de citas de modo que la teoría se desprenda por sí sola sin tener que añadirla como interpretación. Si eso hubiera sido posible en absoluto, desde luego sólo lo podría haber conseguido Benjamin, pero en esto me mantengo fiel a la posición de la fenomenología del espíritu hegeliana, según la cual el movimiento del concepto, de la cosa misma, es también al mismo tiempo el movimiento reflexivo explícito del sujeto que contempla. A esta concepción sólo se le podría enfrentar la autoridad de los textos sagrados, pero precisamente el trabajo de los Pasajes ha evitado la idea de texto sagrado. Si no se toma, como espero, el proyecto de montaje completamente

* Las indicaciones que se ofrecen sobre esto en el volumen I, p. 759, de los *Escritos reunidos* descansan en una equivocación; han de corregirse en el sentido de lo aquí indicado.

a la letra, entonces lo que ha ocurrido es que al hilo de incontables citas Benjamin se ha narrado sus pensamientos sin anotarlos, como en el caso de un compositor que, al escribir una ocurrencia, no anota la instrumentación, puesto que la percibe en el sonido. Lo que en los legajos consta como teoría, pasó en su mayor parte al trabajo sobre Baudelaire o a las tesis de filosofía de la historia. Otra dificultad más consiste en que, aunque hay un plan general de trabajo y una cuidadosa clasificación del material por palabras clave, no hay ningún esquema realmente elaborado que permita reconstruir ni siquiera mínimamente la obra tal como fue concebida. Por otra parte, la publicación sin organizar del material no ayudaría en nada, porque tal como está no transmite ninguna intención. Quería por tanto reflexionar pausadamente con usted sobre lo que se ha de hacer, si es que se quiere guardar la más completa fidelidad al asunto y a la vez mostrar algo con pleno sentido.»

En afirmaciones posteriores, Adorno tomó la idea del montaje mucho más literalmente, insistiendo en que Benjamin no pensaba sino en colocar una cita tras otra. Este editor, sin embargo, no llegó a convencerse, tras repetidas conversaciones con Adorno, de que el montaje literario en cuanto método, tal como lo veía Benjamin (cfr. N 1 a, 8; N 1, 10), coincidiera con el puro montaje de citas. Sin duda que la teoría en sentido tradicional, entendida como una construcción abstraída del material, debía ser obviada, pero no por ello pensó Benjamin en renunciar a toda exposición. En lugar de la teoría que se comunica, se introduce la forma del comentario, que se define como *interpretación de las singularidades* (N 2, 1); interpretación y comentario, sin embargo, no se pueden concebir sino como exposición. No es el caso que el *Libro de los Pasajes* esté ya presente en las citas, y lo único que falte sea ordenarlas con inteligencia. Las citas son material en el sentido más bien de que la exposición de Benjamin quería emplearlas (N 1 a, 8). Sobre el aspecto que una exposición así—a la que Benjamin no llegó—hubiera podido tener, podría enseñarnos algo el trabajo sobre Baudelaire, del que en cualquier caso Benjamin creyó al principio que encerraba la tendencia a convertirse por sí mismo en un *modelo en miniatura* del *Libro de los Pasajes* (p. 955).—Reflexiones de este tipo, que aquí sólo pueden quedar apuntadas, repercutieron sin duda en la edición que presenta este editor. No ha intentado reconstruir lo que nunca se construyó. Precisamente la fidelidad más rigurosa al tema le pareció implicar que no se debía desdibujar en lo más mínimo el carácter literalmente fragmentario del *Libro de los Pasajes*. El mismo Benjamin—en ello desde luego cree poder confiar este editor—organizó lo suficiente todo este material como para que la intención, desde luego, apenas se «desprendiera» de él, pero tampoco resultara impenetrable a un estudio intensivo.

El presente libro contiene siete textos cuya composición ha de fecharse como sigue:

1. *Pasagen [Pasajes]*: verano u otoño de 1927.
2. *Erste Notizen [Primeras anotaciones]*, *Pariser Passagen [Pasajes de París I]*: desde mediados de 1927 hasta fines de 1929 o principios de 1930.
3. *Pariser Passagen [Pasajes de París II]*: 1928 y 1929.
4. *Der Saturnring oder Ethos vom Eisenbau [El anillo de Saturno o sobre la construcción en hierro]*: 1928 o 1929.
5. *Aufzeichnungen und Materialien [Apuntes y materiales]*: desde otoño o invierno de 1928 hasta fines de 1929, y desde el comienzo de 1934 hasta mayo de 1940.
6. *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts [París, capital del siglo XIX]*: mayo de 1935.
7. *Paris, Capitale du XIX. siècle [París, capital del siglo XIX]*: marzo de 1939.

Por razones objetivas, el orden de edición elegido no corresponde a la fecha de composición de los textos. Los dos resúmenes de 1935 (6) y 1939 (7) —que junto al temprano *Anillo de Saturno*, son los únicos textos en sentido estricto del conjunto del *Libro de los Pasajes* que pueden considerarse terminados— se han colocado al comienzo del libro porque contienen exposiciones que resumen el proyecto del *Libro de los Pasajes*, sólo estos dos textos pueden aclarar en cierta medida lo que intentaba Benjamín. La parte más importante y extensa del libro la forma el manuscrito ordenado por el autor según temas y motivos, los *Apuntes y materiales*. Es éste el manuscrito al que siempre se refieren las cartas de Benjamín cuando habla del *manuscrito de los Pasajes*, de los *papeles de los Pasajes* o de los *estudios de los Pasajes*. Frente a él, hay que considerar las *Primeras anotaciones* y los *Proyectos iniciales* (1, 3 y 4) como una especie de apéndice. Probablemente, después de renunciar al plan de escribir con Franz Hessel un artículo de periódico, del que el breve texto *Pasajes* (1) representa un esbozo, Benjamín comenzó a insertar en un pequeño cuaderno de piel las ocurrencias y los resultados de sus lecturas, ordenados sólo como en un diario, bajo el título de *Pasajes de París*, cuaderno que junto a estas primeras anotaciones (2) sobre la constelación de los *Pasajes* contiene multitud de otros apuntes de finales de los años veinte: diarios de viaje, esbozos de trabajos terminados y fragmentos independientes. Sobre la base de las *Primeras anotaciones* surgieron los proyectos iniciales, titulados *Pasajes de París II* por el editor (3): son los primeros pasos, aún inconexos, para la redacción del ensayo *Pasajes de París. Un cuento de hadas dialéctico*, que Benjamín proyectaba en la primera fase de su trabajo. Parece que su redacción se interrumpió pronto, llenando luego las hojas sueltas utilizadas con palabras clave, resúmenes e indicaciones bibliográficas. Su decisión de ordenar de nuevo el material de ambos manuscritos (2 y 3) podría deberse al menos en parte a la dificultad de tener una visión conjunta de los mismos. Benjamín comenzó el manuscrito de los *Apuntes y materiales* trasladando a éste todo lo que quiso conservar de los otros dos manuscritos, probablemente en otoño o invierno de 1928, también en hojas sueltas. En diciembre de 1934, cuando tras una interrupción de varios años retoma el trabajo sobre el *Libro de los Pasajes*, revisó de nuevo los *Proyectos iniciales* (3), como puede comprobarse; después de esto, probablemente no volvió a utilizarlo, ni tampoco las *Primeras anotaciones*. Lo que a partir de entonces fue anotando, pasó sin excepción al gran manuscrito de los *Apuntes y materiales*. Es de este manuscrito de donde tiene que partir cualquier estudio orientado al contenido del proyecto benjaminiano, mientras que, para las cuestiones relativas a la datación de los textos, son imprescindibles los manuscritos más antiguos. — El texto titulado *El anillo de Saturno, o sobre la construcción en hierro* ocupa una posición particular: se trata de un trabajo concluido, cuya conexión con la constelación del *Libro de los Pasajes* resulta evidente, y además fue el propio Benjamín el que incluyó su texto mecanografiado al comienzo del legajo *G. Exposiciones, publicidad, Grandville* de los *Apuntes y materiales*. Según recuerda Grevil Adorno, *El anillo de Saturno* fue uno de los primeros textos que Benjamín nos leyó en 1928 en Königstein (Archivo Benjamín, Ts 2.782). — Respecto a los *Pasajes de París II*, la edición se limita a los textos del propio Benjamín, cuya ordenación corresponde al editor; este proceder se justifica en la Introducción (p. 32). Los demás textos de esta edición se ofrecen íntegros y en el orden que Benjamín mismo les diera. En ocasiones se encuentran en los manuscritos de Benjamín palabras de lectura dudosa; en las *Primeras anotaciones*, que es uno de los más difíciles de descifrar de todo Benjamín, y que además está dañado por el agua y por corrupciones del papel, se acumulan los

casos. Las palabras ilegibles se señalarán por (xx), siendo el número de las x la supuesta cantidad de palabras no descifradas. Las lecturas dudosas se señalarán posponiendo una interrogación entre angulares (?). Si una palabra puede leerse de dos maneras, la menos probable se pondrá entre angulares y con signo de interrogación tras la más probable. Pérdidas de texto por daños del papel o tinta demasiado desteñida se reconstruyen en lo posible entre angulares. No se señalan aquellas palabras que a simple vista resultan ilegibles, pero que se pueden ver con ayuda de una lámpara de cuarzo.

En los textos fragmentarios, que por regla general existen en primeras redacciones, y en cualquier caso en redacciones provisionales no destinadas a la publicación, se ha conservado este carácter primero, tentativo y provisional. Por este motivo se ha renunciado a una normalización o modernización de la ortografía alemana. La revisión textual se limita a la rectificación de pasajes claramente erróneos. Con frecuencia, en los manuscritos aparecen nombres de personas y de localidades mal escritos, y tampoco es raro encontrar fechas equivocadas: el editor las corrigió tácitamente. También se han corregido otras erratas evidentes, así como errores ortográficos, consignándose en el texto mediante corchetes angulares (), como hipótesis del editor. Tan sólo se eliminaron las no muy frecuentes ditografías.

A la hora de añadir signos de puntuación, el editor ha procedido con extrema cautela. Sólo en los pocos casos en los que la falta de una coma pudiera hacer que una frase resultase ininteligible o malinterpretada, se ha añadido entre corchetes angulares. En cursiva se ponen aquellas partes resaltadas que en los manuscritos aparecen subrayadas.

Los paréntesis () y corchetes [] en el cuerpo del texto pertenecen a Benjamín, y se han mantenido aun cuando la distinción entre ellos sea a veces arbitraria. En los *Apuntes y materiales*, sobre todo en las primeras páginas de los legajos más antiguos, Benjamín coloca de vez en cuando palabras clave entre cuadrados negros ■ ... ■ para llamar la atención, indicando que el apunte en cuestión también debía pertenecer a otro legajo. Esta práctica se ha mantenido en la presente edición.

Los *añadidos del editor* al texto se colocan entre angulares { }. Las formulaciones interrumpidas, que se encuentran sobre todo en las *Primeras anotaciones*, se señalan mediante (interrumpido). En ocasiones ha parecido oportuno dejar y señalar con un [sic] construcciones sintácticas incompletas o erróneas, cuya rectificación no resultaba evidente sin más o no era posible de otro modo. En algunos casos el editor mantuvo una indicación errónea de la fuente porque le pareció significativa; se corrige inmediatamente después entre angulares (recte: ...).

El texto de las *citas* sigue literalmente las fuentes benjaminianas en tanto fueron accesibles al editor. Los manuscritos de Benjamín dan a conocer claramente su esfuerzo por citar de un modo diplomáticamente fiel; las desviaciones en sus citas respecto de sus fuentes originales se han de considerar errores de copia. Si alguna de las fuentes utilizadas por Benjamín no resultó accesible, se acudió a otra edición como apoyo. En el caso de que no haya otra edición o de que no se pueda conseguir, se siguió fielmente la cita de Benjamín. En el índice de fuentes se pueden ver las fuentes utilizadas por Benjamín que el editor no pudo localizar. Las citas de Benjamín que no se han podido comprobar, siempre que haya podido identificarlas el editor, se señalan en las notas. — En las citas, Benjamín a menudo suprime los subrayados y puntos y aparte que se encuentran en sus fuentes; esta edición respeta su proceder. En las partes más antiguas de los *Apuntes y materiales*, Benjamín distingue a veces los distintos párrafos con una barra inclinada / en la primera línea. Puesto que a menudo, cuando cita poesía, también utiliza la barra incli-

Informe del editor

nada para separar los versos, el editor establece la diferencia sustituyendo en este último caso la barra inclinada por la barra vertical |. - Se ha unificado el empleo absolutamente heterogéneo de las comillas, utilizando las comillas bajas para las citas, y las comillas altas para las citas dentro de citas.

La diferencia de la edición alemana, en la española se han unificado las indicaciones bibliográficas de Benjamin, además de completarla tícidamente en los casos en que se limita a señalar la fuente con abreviaturas. De seguirse una tras otra varias citas de la misma fuente, sólo en la primera se ha procedido de la manera descrita, optando por abreviar las demás indicaciones. Los títulos de las obras citadas por Benjamin están traducidos en el cuerpo del texto, pero se encuentran en su idioma original en el índice de fuentes para hacer posible su localización. Creemos que con todo esto mejora la legibilidad de un texto ya de por sí tipográficamente complejo. El editor ha corregido en el cuerpo del texto las indicaciones bibliográficas equivocadas de Benjamin. El empleo de distintos tamaños de letra en los *Apuntes y materiales* sirve sólo para facilitar la lectura. En letra grande (cuerpo 12) figuran las reflexiones de Benjamin y aquellas citas que comenta; consideramos el comentario en un sentido muy amplio, de modo que un simple adjetivo añadido a la cita cumpliría el requisito. En letra pequeña (cuerpo 10) figuran las citas no comentadas y aquellos apuntes que se limitan a proporcionar datos sin ninguna interpretación por parte de Benjamin. - En las *Primeras anotaciones*, los tamaños de letra cumplen otra función: en letra pequeña figuran las anotaciones que Benjamin ha tachado en el manuscrito. La signatura de *Apuntes y materiales* es de Benjamin, mientras que la de *Primeras anotaciones* y *Proyectos iniciales* ha sido añadida por el editor.

Las notas comienzan exponiendo la historia del proyecto del *Libro de los Pasajes* al hilo de las declaraciones epistolares de Benjamin y de sus destinatarios. Los testimonios de la historia de su composición se presentan íntegramente, en la medida en que fueron accesibles al editor. Se toman de:

Walter Benjamin, *Briefe*, editadas y anotadas por Gershom Scholem y Theodor W. Adorno, 2 vols., Frankfurt/M (edición Suhrkamp 990, 1978). Se cita aquí como *Correspondencia*.

Tiene la misma paginación que la primera edición de 1966, pero corrige algunas de sus erratas y equivocaciones. Un «cf.» antepuesto a una cita de esta edición de la correspondencia, indica que el editor ha completado pasajes allí omitidos con ayuda de copias o fotocopias. Las cartas de Benjamin a Scholem escritas después de julio de 1932 se citan por la siguiente edición:

Walter Benjamin/Gershom Scholem, *Briefwechsel 1933-1940*, Frankfurt/M., Gershom Scholem ed., 1980 (abreviado como *Correspondencia Scholem*).

Esta edición, que contiene toda la correspondencia que se conserva entre Benjamin y Scholem, incluye cartas que figuraban ya en la anterior edición citada, pero su texto es mucho más fiable y completo. Algunas cartas de Benjamin a Scholem anteriores a julio de 1932, que faltan en la *Correspondencia*, se han entresacado de citas y extractos dados a conocer por Scholem en su libro sobre Benjamin (cf. G. Scholem, *Walter Benjamin - die Geschichte einer Freundschaft* [Walter Benjamin: historia de una amistad], Frankfurt/M., 1976). En el caso de citas de cartas inéditas de y a Benjamin, se indica la fecha y el nombre del destinatario. Las observaciones sobre la historia de la composición del *Libro de los Pasajes* se ven limitadas por la imposibilidad del editor de acceder en su momento a las cartas dirigidas a Benjamin desde 1933, que se conservaban en el legado Benjamin de la Academia de las Artes de la República Democrática Alemana. Se ofrece también, separadamente, una historia de la composición de los siete textos que integran el presente libro. Igualmente, se indican en las notas aquellas citas no localizadas por Benjamin. Cualquier texto de Benjamin que se cite en las notas irá en cursiva, y las adiciones del editor entre corchetes []. Todo texto comprendido entre llaves { } indica un pasaje tachado por Benjamin. - En las notas a los *Apuntes y materiales* se encuentra una lista alfabética de las fuentes utilizadas por Benjamin en este manuscrito.

*

El editor agradece la ayuda de la fundación Franz Thyssen, cuyos donativos hicieron posible esta edición. - Para las partes en alemán de los *Apuntes y materiales* se pudo recurrir a un primer desciframiento de Gretel Adorno. Gershom Scholem ayudó a descifrar las *Primeras anotaciones*. La revisión de *Porá, capital del siglo XIX* se hizo en colaboración con Pierre Missac y Hella Tiedemann-Bartels. Sin el continuo ánimo y la fecunda participación de Hermann Schweppenhäuser, esta edición no hubiera visto la luz. En la solución de diversos problemas fueron de gran ayuda Walter Boehlich, Jean Dérens, Ursula Ebbens, Lisa Pitko, Hertha Georg, Joseph Gurland, Jürgen Habermas, Rudolf Hirsch, María Luisa López-Vito, Michel Melot, Gary Smith y Urs Widmer; reciban todos ellos mi más cordial agradecimiento.

Tanto el editor como Hermann Schweppenhäuser no hubieran querido sino poner en manos de Gershom Scholem el presente libro; la noticia de su muerte el 20 de febrero de 1982 les sorprendió durante la corrección de pruebas, y quisieran ahora dedicarlo a la memoria de las innumerables horas que trabajaron con él.

* Sería muy recomendable disponer de una concordancia que recogiera todos los pasajes de idéntica o parecida redacción que se encuentran en los distintos textos del presente volumen; yendo más allá, habría que señalar los pasajes comunes entre éste y los demás volúmenes de las obras completas de Benjamin publicadas por Suhrkamp. El editor tuvo que renunciar a establecer esta concordancia en vista del escaso tiempo disponible para sacar adelante la presente edición, pero no renuncia a ofrecerla, si es posible, en una edición posterior.

TESTIMONIOS SOBRE LA GÉNESIS DE LA OBRA

El trabajo de Benjamin en los *Pasajes* se concibió en principio como un artículo para el *Querschnitt* —una revista berlinesa bimensual en la que alguna vez había publicado— que nunca fue escrito (p. 916); según recuerda Adorno, Benjamin y Franz Hessel querían escribir conjuntamente el artículo (cfr. Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin [Sobre Walter Benjamin]*, Frankfurt/M., R. Tiedemann ed., 1970, p. 23). Hay que fechar los primeros trabajos en 1927. Benjamin residió en París entre abril y octubre de 1927, con la única interrupción de una corta estancia en la Costa Azul y en Córcega en junio, y un viaje de cinco días al Loira en agosto. También Hessel vivía por entonces en París. En esta época debieron surgir aquellos proyectos que bien pudieran haber redactado Benjamin y Hessel conjuntamente (cfr. pp. 863-864). No resulta posible determinar con certeza si las *Primeras anotaciones* (cfr. pp. 823-860), cuyas partes iniciales igualmente están ya escritas en 1927, se empezaron o no con anterioridad. — Cuando a finales de octubre de 1927 Benjamin vuelve a Berlín, continúa el trabajo en solitario, si es que no lo había hecho ya en París, desligándose de Hessel. En enero de 1928 hablaba aún de un trabajo de pocas semanas (p. 895), y en febrero de nada parecido a una vasta exposición (p. 895), pero ya en marzo se dice que el trabajo podría resultar más extenso de lo que pensaba (p. 896). Durante todo 1928 Benjamin parece haberse ocupado con preferencia de los *Pasajes de París. Un cuento de hadas dialéctico*, tal debía ser el título del ensayo planeado, del que Max Rychner había recibido ya extractos para su publicación anticipada en la *Neue Schweizer Rundschau* (cfr. p. 896). Como en 1927 en la Biblioteca Nacional, también ahora, en la Biblioteca Estatal Prusiana, surgieron numerosos estudios del material, que pasaron sobre todo a las *Primeras anotaciones*. El plan del trabajo se tuvo que ampliar cada vez más, posponiéndose enormemente la terminación (p. 899): eso escribía Benjamin en octubre de 1928. En febrero y marzo de 1929 volvió a ocuparse del trabajo —o continuaba aún en ello—. Después comienzan a escasear los testimonios epistolares: en junio de 1929 no podía de momento dedicarse al trabajo de los *Pasajes* (p. 901); la larga carta del 20 de enero de 1930 escrita en francés a Scholem informa de la renuncia provisional al proyecto (cfr. pp. 902 ss.), y en julio de 1932 cuenta los *Pasajes de París* entre aquellos libros que designan el verdadero lugar de ruina y catástrofe al que no diéso límites cuando dejó vagar mi mirada por mis próximos años (p. 904). — Los trabajos de Benjamin se plasmaron durante esta primera fase del *Libro de los Pasajes*, fechable entre mediados de 1927 y otoño de 1929, en

parte en las *Primeras anotaciones* –apuntes realizados con continuidad, de los que los últimos corresponden a diciembre de 1929 o quizá incluso a 1930–, pero sobre todo en los *Proyectos iniciales*. Estos últimos son sin duda los textos que Benjamin leyó a Adorno y a Horkheimer probablemente en septiembre u octubre de 1929 en Frankfurt y Königstein, y a los que se refería en las conversaciones calificadas por él de *históricas*, pues *puesven fin a esta época, fin a un filosofar despreocupadamente arcaico y atrapado en la naturaleza* (p. 919), precisamente el que caracterizó la primera fase de trabajo en el *Libro de los Pasajes*.

La historia de la composición del *Libro de los Pasajes* queda ampliamente atestiguada en las cartas que se conservan de Benjamin. Las menciones al proyecto en la correspondencia accesible al editor se presentan en orden cronológico. Sin embargo, suponer que Benjamin rindió cuenta en sus cartas de todas las fases de su trabajo, o que comunicó sus intenciones sin reserva alguna, induciría a error. Benjamin era en definitiva un escritor epistolar «prudente». Escribía sus cartas teniendo siempre presente a quién iban dirigidas, y muy a menudo guardaba para sí lo decisivo. Las cartas de 1928 y 1929, por ejemplo, dan la sensación de que el trabajo sobre los *Pasajes* no sigue adelante por la competencia, a ojos de Benjamin, que suponía aprender hebreo y labrarse «una carrera y un futuro dentro de la judía» (Scholem, *Walter Benjamin - die Geschichte einer Freundschaft* [Walter Benjamin historia de una amistad], Frankfurt/M., 1976, p. 175). En realidad, su interrupción provisional estaba condicionada por una aporía teórica que apenas se entrevé en las cartas de este período: la necesidad que percibe Benjamin de afirmar su trabajo frente a las exigencias del materialismo histórico. En ante todo en sus últimos años cuando Benjamin se ve urgido a guardar reserva sobre su trabajo por miedo a exponerlo a todo tipo de desfiguraciones, sin excluir en absoluto el robo (p. 926). Tanto en los Jeroglíficos del siglo xix de Bloch (cfr. *Erbschaft dieser Zeit* [Herencia de este tiempo], Zürich, 1935, pp. 288-295), como en el libro de Dolf Sternberger, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert* [Panorama, o visiones del siglo xix] (Hamburgo, 1938), creyó apreciar un plagio de su propio proyecto; lo mismo sospechó cuando supo que Siegfried Kracauer trabajaba en un libro sobre Offenbach (cfr. p. 935). Únicamente en su correspondencia con Theodor W. Adorno declaró Benjamin sus intenciones sin reservas. En Adorno parece haber reconocido –como antes con Florens Christian Illang para *Origen del drama barroco alemán*– al futuro lector ideal del *Libro de los Pasajes*. Con él discutió el contenido del trabajo, y el peso de sus propias aportaciones a la discusión –que Benjamin extrajo a menudo– le convirtió hasta cierto punto en un colaborador. Por contra, en el resto de su correspondencia se observa que, por lo general, Benjamin se impuso una cierta autocensura.

1. WALTER BENJAMIN A GERSHOM SCHOLEM. BERLÍN, 30. 1. 1928 (Correspondencia, p. 455)

Este es quizá el último momento en que aún tengo oportunidad de dedicarme al bebero y a todo lo que para nosotros está relacionado con él. Pero es también un momento muy favorable. Antes que nada, por mi propia disposición hacia él. Cuando haya acabado de una

* Alguna vez Adorno fechó también estas conversaciones en 1928. De hecho, Benjamin y Adorno pasaron en junio de 1928 un día juntos en Tübingen (Benjamin en la dedicatoria de un ejemplar), y no se puede excluir que ya entonces Benjamin leyera algo de los *Pasajes*. Las históricas conversaciones, en las que participó Horkheimer, tuvieron lugar sin embargo en 1929.

u otra forma el trabajo del que en este momento me ocupo con toda clase de precauciones, un ensayo sumamente curioso y arriesgado. -Pasajes de París. Un cuento de hadas dialéctico- (pues nunca he escrito con tanto riesgo de fracasar), se habrá certido para mí un horizonte de trabajo –el de -Calle de dirección única– en el mismo sentido en que el libro sobre el drama barroco cerró el horizonte germanístico. Los motivos profanos de -Calle de dirección única– se multiplicarán en él de un modo infernal. Nada más puedo decir aún de este asunto, ni tengo todavía una idea precisa de su extensión. Con todo, es un trabajo de pocas semanas.

2. BENJAMIN A HUGO VON HOFMANNSTHAL. BERLÍN, 8. 2. 1928 (Correspondencia, p. 459)
Mientras trabajaba en -Calle de dirección única– apenas pude darle noticia de ello, y ahora que lo tiene delante de usted me resulta aún más difícil. Pero hay un riesgo que quisiera hacerle de todo corazón: no ver en lo llamativo de su configuración interna y externa un compromiso con la corriente de la época. Precisamente en sus elementos excéntricos, el libro, si no el trofeo, si es el documento de una lucha interna que se podría expresar así: captar la actualidad como el reverso de lo eterno en la historia, y tomar las buellas de este lado oculto de la moneda. Por lo demás, el libro debe mucho a París, siendo mi primer intento de enfrentarme a esta ciudad. Lo continúo en un segundo trabajo, que se llama -Pasajes de París–.

3. BENJAMIN A SIEGFRIED KRACAUER. BERLÍN, 25. 2. 1928
Gracias por sus últimas líneas: así que eso sigue adelante. Pues que usted escriba -las últimas– 50 ó 60 páginas significa que usted domina el tema [scil. la novela de Kracauer, aparecida bajo pseudónimo, titulada Girater. Von ihm selbst geschrieben, Berlín, 1928] y domina claramente sus contornos. Más de lo que yo sabría decir: por mi parte, de los -Pasajes de París–. Y sin embargo, no se trata de nada parecido a una vasta exposición. Sé lo que es cargar durante semanas con un tema siendo el único resultado visible, por lo pronto, la incapacidad de ocuparse de cualquier otra cosa. Tampoco hubiera podido redactar lo que aquí adjunto [scil. el artículo -Altes Spielzeug–, cfr. GS IV, pp. 511-515] si este trabajo partiera no estuviera precisamente muy próximo al núcleo de mi interés por los juguetes. Cuando usted encuentre mencionados los dionisos, las cajas mágicas, etc., ya sabe lo que tiene que pensar de ello.

4. BENJAMIN A KRACAUER. BERLÍN, 10. 3. 1928
Deje que por hoy ponga su amable pregunta acerca de los -Pasajes–. Desde hace catorce días estoy de nuevo tan absorbido por este trabajo –sin llegar a escribir en sentido propio nada sobre ello– que no tengo fuerzas para informar de él. Es más que probable que, si sale adelante, -Calle de dirección única– saque por fin a relucir en él la forma prevista para el mismo.

5. BENJAMIN A SCHOLEM. BERLÍN, 11. 3. 1928 (Correspondencia, p. 462)
Desde que te escribí la última vez le he conocido [scil. a Hofmannsthal] personalmente. Estuvo brevemente en Berlín, y nos vimos dos veces, la segunda aquí, en mi casa. Por consideraciones que no tienen nada que ver con los fines prácticos de los que ahora hablamos, me había propuesto de antemano decirle algo a Hofmannsthal sobre mi relación con lo judío y con la cuestión del bebero. Y no sólo en esto resultó adaptarse con increíble rapidez a mis intenciones, tomando verdaderamente parte en ellas. (Más aún que a este respecto,

me sorprendió cuando empecé a hablarle de mi trabajo *Pasajes de París* (un trabajo que podría resultar más extenso de lo que pensaba, en el tono que marca tímidamente la tienda de sellos, de *Calle de dirección única*) [cfr. GS IV, pp. 134-137]. [...] Te contaré de palabra los planes enormemente sugerentes que me comunicó cuando le hablé de mi trabajo de los *Pasajes*.

6. BENJAMIN A HOFMANNSTHAL. BERLÍN, 17. 3. 1928 (Correspondencia, p. 466)

Lo que durante su estancia aquí me dijo de sus propios planes sobre el proyecto de los *Pasajes de París*, confirmándolo y precisándolo, lo tengo siempre presente, y al mismo tiempo me hace ver con mayor claridad dónde tienen que estar los puntos principales. En estos momentos me ocupo de los escasos intentos que se han emprendido hasta ahora para exponer y fundamentar filosóficamente la moda: qué ocurre realmente con esa escala temporal del curso histórico, a la vez natural y completamente irracional.

7. BENJAMIN A ALFRED COHN. BERLÍN, 27. 3. 1928 (Correspondencia, p. 466)

Última que no estés aquí: es que te escribo esto la tarde de un día en que he vuelto a ver Berlín como capital del Reich hasta la médula. Fue así: ayer tarde leí Knaus la *Vida parisina* como cuarta y última de la serie de rectales sobre Offenbach. Fue la primera lectura de ópera que he escuchado de él, y si no puedo describirte aquí la impresión que me causó es porque puso en movimiento tal cantidad de ideas en mi cabeza —tú sabes de qué tipo— que tuve dificultades para dominar mis pensamientos.

8. BENJAMIN A KRACAUER. BERLÍN, 18. 4. 1928

Está ante todo un faire part de mi nueva dirección. Hay obras en casa y para huir de ellas he ido al Tiergarten, donde vivo entre el follaje, no metafóricamente como antes, sino de verdad. El caso es que mi habitación, aunque algo modesta, tiene dos grandes ventanas que dan directamente a la zona de bosque que, desde hace 80 años, se ha mantenido sin apenas cambios en torno a la ópera Kroll. Me gusta pensar que en los jardines Kroll los berlineses disfrutaron de un diorama, y las tardes de domingo —en las que, como es sabido, si en Vineta comienzan a tocar las campanas, aquí lo hacen varias bandas militares— dejó que, junto a algunos ruidos molestos, entrara en mi cuarto, en un ramillete campestre, los ruidos entrelazados del regimiento de guardia. Bajo estas circunstancias, día tras día, los *Pasajes* están sobre el tapete (sur le chantier, como prefiero decir), pero no puedo acometerlos sino con el máximo cuidado. Por qué no me decido este año a ir a París, es algo que ni yo mismo sé del todo.

9. BENJAMIN A MAX RYCHNER. BERLÍN, 22. 4. 1928 (Correspondencia, pp. 467 ss.)

Tengo claro [...] —siempre que usted esté de acuerdo— que el primer texto importante que puedo ofrecer de mi trabajo irá a la Neuen Schweizer Rundschau. Pienso en extractos de un ensayo, *Pasajes de París*, en el que trabajo desde hace meses, y que remataré en mi inminente vuelta a París.

10. BENJAMIN A SCHOLEM. BERLÍN, 23. 4. 1928 (Correspondencia, pp. 469 ss.)

A principios de junio estaré en París. [...]

Quant à moi, ne quiero dejar pasar la oportunidad de comunicarte que todavía estoy ocupado en los *Pasajes de París*. Probablemente te habré dicho o escrito en alguna ocasión con qué lentitud y contra qué obstáculos va tomando forma mi trabajo. Pero, una vez que

me bago con ella, quedará realmente sometida, vencida y administrada una vieja y en cierto modo rebelde región, medio apócrifa, de mis pensamientos. Todavía falta mucho, pero ya sé exactamente lo que falta. De una u otra manera lo liquidaré en París. Y entonces habré comprobado en la práctica lo «concreto» que se puede ser en contextos histórico-filosóficos. No se me podrá reprochar que me lo puse fácil.

11. BENJAMIN A HOFMANNSTHAL. BERLÍN, 5. 5. 1928 (Correspondencia, p. 471)

Sigo trabajando, casi exclusivamente, en los *Pasajes de París*. Veo claro lo que pretendo, pero precisamente aquí resulta en extremo arriesgado querer exponer la feliz unidad entre la intuición teórica y la estructura de las ideas. No se trata sólo de invocar experiencias, sino de probar la validez de ciertos conocimientos decisivos de la conciencia histórica bajo una luz inesperada; el paso de su *«El novicio»* [cfr. Hugo von Hofmannsthal, *Dramen*, III, Frankfurt/M. Herbert Steiner, ed., 1957, pp. 491-493] a través de los siglos se me presenta —si así puedo hablar— como un pasaje.

12. BENJAMIN A SCHOLEM. BERLÍN, 24. 5. 1928 (Correspondencia, pp. 472 y ss.)

Por la carta a [Judah Leon] Magnes puedes ver que lo de París no cuaja aún, y si es para este año o para cuándo, ni yo mismo lo sé. Es que me cuesta separarme de Berlín. Está en primer lugar mi habitación —que es nueva, porque de momento no vivo en Grunewald, sino en lo profundo del Tiergarten, en Zossen—, una habitación en la que a través de sus dos ventanas los únicos que me miran son los árboles. Es maravillosa, y además está a sólo diez minutos de la Biblioteca Nacional, el otro foco de la elipse que me ata a este lugar. El trabajo sobre los *Pasajes de París* adquiere visos cada vez más enigmáticos e insistentes, y allí como una pequeña bestia en mis noches si no la he saciado durante el día con las fuentes más remotas. Sabe Dios lo que organizaría si la dejara libre alguna vez. Pero falta aún mucho para pensar en ello, y, aunque contemple fijamente la guarida en la que pasa su vida, apenas dejo que nadie mire en su interior.

Sea como sea, me absorbe por completo. [...]

Este año he reservado seriamente una fecha para visitar Palestina en otoño. Espero aclarar antes con Magnes las condiciones económicas durante mi período de aprendizaje. Os agradezco sinceramente vuestra invitación, y me quedaré, naturalmente, con mucho gusto en vuestra casa un par de semanas, si lo podéis arreglar. De hecho, con el presente trabajo espero cerrar de momento mi producción original para dedicarme en exclusiva a aprender. Espero poder transferir al trabajo de los *Pasajes* un pago anticipado de Rowobit para el proyecto de un libro sobre Kafka y Proust. En el curso de este trabajo, por lo demás, he dado a mi manera con Max Brod, que se me ha presentado en la forma de su pequeño libro de 1913 titulado *Sobre la belleza de las imágenes feas*. Es notable cómo hace quince años fue el primero en practicar sobre un teclado en el que yo ahora me esfuerzo por componer una fuga.

13. BENJAMIN A SCHOLEM. BERLÍN, 1. 8. 1928 (Correspondencia, pp. 478 ss.)

Mi viaje a Palestina y la estricta observancia del plan de estudios prescrito por Su Excelencia jerosolimitana son asunto decidido. [...]

Primero la fecha de mi llegada. Ésta se aplazará quizá a mediados de diciembre. Depende en primer lugar de si consigo acabar el trabajo de los *Pasajes* antes de abandonar Europa. En segundo lugar, de si vivo este otoño en Berlín a una amiga rusa [scil. Asja Laci]. Las dos cosas están en el aire. Sobre la primera, me aclararé en un par de semanas, una vez en

París. Quiero viajar a Francia dentro de diez o veinte días y, ya allí, recorrer en dos semanas el Limonest-Limoges, Poitiers, etc., para ir luego a París. Allí seguramente tendrán también lugar mis ejercicios de lectura de hebreo. A este fin le pido una recomendación para el Grand-Rabbin. Envíala, como todo el correo, a mi dirección de Grunewald.

Dado que pienso quedarme como mínimo 4 meses, y seguramente más, en Jerusalén, la fecha de mi llegada no importa tanto como si me quedara para unas semanas. En caso necesario tendría que resignarme a encontrarme contigo en septiembre. Dentro de pocas semanas sabré ya la fecha.

En cuanto al estado de mi economía, hay que decir que, junto a las cantidades procedentes de Magnes o por su medio, aún cuento con pequeñas sumas complementarias del *Literarische Welt*. Pero debo tener en cuenta que de momento Dora carece de un ingreso fijo, y no se sabe aún cómo le irán las cosas. [...] Por ahora no tengo nada que esperar de Rouvillat. Por favor, dile a Magnes que me envíe algo el primero de septiembre. Esa era también la fecha que acordé con él aquí, en el curso de nuestra conversación para el inicio de los pagos.

Lo que dije en tu penúltima carta sobre «Calle de dirección única» me ha confirmado en lo mío como nadie más podía hacerlo. Coincidió con algunas observaciones efectuadas en la prensa. Cada vez encuentro en más jóvenes escritores franceses textos que, en el curso de sus propias ideas, delatan únicamente vacilaciones, yerros, pero también la influencia de un Polo Norte magnético que agita sus brújulas. Y hacia él mantengo yo el curso. Cuanto más clara veo la sensibilidad de los contemporáneos hacia estas influencias, en otras palabras, cuanto más se me aparece la rigurosa actualidad de lo que pretendo, tanto más se me advierte en mi interior de no precipitar aquí el final. Lo verdaderamente actual siempre llega a tiempo. Es más: la velada no comienza hasta que este último invitado no llegue. Quizá se llegue aquí a un amebismo filosófico-histórico en torno a ese admirable proverbio prusiano: «Cuanto más avanzada la tarde, tanto más bellos los invitados», pero todo ello no me oculta el hecho de que el riesgo de este trabajo es mayor que el de cualquier otro que hasta ahora haya emprendido.

14. BENJAMIN A SCHOLEM. LUGANO, 20. 9. 1928

El sobre, junto con el sello y el pliego de bordes ajados, indica que estoy de viaje. Fue de repente y sentí poco tiempo. [...]

Os agradezco las indicaciones de vuestra última carta y las seguiré al pie de la letra. Así que, lo primero, aprender a leer. Mi atrevido «Goethe» estará listo en un par de días. [...] En cuanto lo acabe empiezo con la lectura. Al mismo tiempo volveré al trabajo de los Pasajes. Sería fabuloso que uno indigno escribir por dinero no quisiera también por su parte mantenerse a cierto nivel pero no resultarme repugnante. No puedo decir que me falten oportunidades para publicar cosas malas, pero lo que sí me falta a pesar de todo es cierto valor para escribirlas. Sólo me siento seguro —en lo que toca a este terreno— en la crítica de libros. [...]

En cuanto a los pagos palestinianos, acepto vuestra propuesta de no dirigirme a Magnes hasta haber empezado realmente el estudio intensivo. Ahí tenéis toda la razón. Sin embargo, no me gustaría que estos pagos estuvieran condicionados a la fecha de mi llegada a Palestina. Llegaré con seguridad dentro de cuatro o cinco meses. Pero precisamente por

* Cit. según Gershom Scholem, *Walter Benjamin - die Geschichte einer Freundschaft* [Walter Benjamin: historia de una amistad], Frankfurt/M., 1976, pp. 188 ss.

que es para largo, todavía hoy no me resulta del todo fácil determinar la fecha del viaje; puede ser también en enero en lugar de en diciembre. Alojarme en vuestra casa será de gran ayuda en todo momento para mi aprendizaje del hebreo. En este punto coincidirá Magnes conmigo, conforme acordamos —según el espíritu, no sólo según la letra— que puedo esperar la ayuda económica en cuanto comience en serio el estudio, baciendo de él el centro de mi actividad. [...]

En todo caso no estaré mucho tiempo en París.

15. BENJAMIN A SCHOLEM. BERLÍN, 18. 10. 1928

«Nuestra consternación fue [...] grande cuando el 18 de octubre, de un modo completamente inesperado, Benjamin comunicó haber recibido la suma total por parte de Magnes y me pidió que le diera las gracias en su nombre.» (Tomado de Scholem, *Walter Benjamin: historia de una amistad*, Frankfurt/M., 1976, p. 191.)

16. BENJAMIN A SCHOLEM. BERLÍN, 30. 10. 1928 (Correspondencia, pp. 483 ss.)

A corto plazo, no emprenderé nada muy exigente. El camino para empezar con las clases de hebreo está despejado. Espero únicamente la llegada de mi amiga, porque de eso depende dónde vaya a pasar los meses siguientes, y no tiene que ser obligatoriamente Berlín. El verdadero salto que necesariamente tiene que hacer el hebreo para pasar por encima de mis proyectos más reducidos, afectará ahora al trabajo de los Pasajes. Pero coincide con ello de una manera bastante curiosa otra circunstancia. Para que el trabajo no se aproxime demasiado ostensiblemente al movimiento surrealista, que podría resultarme fatal por más que esté justificado y fundamentado, he tenido que ampliar cada vez más las ideas, haciéndolas tan universales en su minúsculo marco propio, que el trabajo, debido ya puramente a la fecha, y desde luego con todo el poderío de un Portinbrás filosófico, tomará posesión de la herencia del surrealismo. En otras palabras: aplazo enormemente la terminación de este trabajo [cf. GSI, p. 203], corriendo el riesgo de fechar el manuscrito de un modo tan patético como en el caso del trabajo sobre el drama barroco alemán. Creo que el trabajo ha avanzado lo suficiente y está lo suficientemente incompleto como para poder correr el gran riesgo de dilatar su ritmo, y con ello su objeto.

[...] Calculo ahora que llegaré a principios del próximo año. Las consideraciones climáticas no juegan para mí, en lo fundamental, ningún papel, y lo que por tanto, desde ese punto de vista, se oponería a esa fecha, carece de relevancia. Pero dime en todo caso otras cosas que haya que tener en cuenta. Hasta entonces queda tiempo.

17. BENJAMIN A SCHOLEM. BERLÍN, 14. 2. 1929 (Correspondencia, pp. 488 ss.)

Quiero empezar confesando que encuentro tu última carta, a la que con ésta respondo a vuelta de correo, muy comedida en vista de mi escandalosa conducta, pues sin duda así tiene que parecer.

Para aclarar las circunstancias que la motivan, diré que, en primer lugar, asegurar ante ti (y ante mí mismo) que a principios de año llegaría a Palestina, provocó en mí una lucha de varias semanas. Y ahora no lo hago. Ahora retraso este viaje por segunda vez, corriendo el riesgo de que ya no me tones en serio. Y es que hay que hacer, desde luego, dos consideraciones urgentes. Empezaré por la que para ti es débil, para mí más fuerte. Se trata de que el trabajo de los Pasajes, que he intentado sortear de cien maneras (valga lo que sigue para confirmarlo), ya no se deje apartar. Aún no sé si eso apunta a concluirlo de inmediato,

abruptamente, aunque no lo creo. Pero lo que se dibuja repentinamente en mí, se debe volver, si es que toda esta empresa no ha de acabar fracasando.

No tengo, pues, otra alternativa que retomar enseguida el hebreo en Berlín como mera aprendizaje de un idioma, y marchar a la vez por estos dos caminos, el del aprendizaje más intenso y el de la escritura más intensa. Conozco los cien reparos que se oponen a esto. Pero cada uno de mis dos proyectos tiene en sí mismo un riesgo tan impredecible, que resultan los a la vez de nuevo sentido a la crisis. Por favor, mándame a vuelta de correo la recomendación berlinesa para mis clases de hebreo. [...]

La otra razón es una grave enfermedad de mi madre: hace tres meses, una apoplejía, desde hace unos días, un empeoramiento inquietante. Tengo todos los motivos, en caso de que vaya a morir, para no ausentarme ni muy lejos ni mucho tiempo.

El resto de mis planes son: viaje a Palestina en otoño, si es posible contigo, si regresas desde Europa. Hasta entonces una estancia de varias semanas en París, por lo demás ningún otro viaje en absoluto.

[...]

Lo que me ha interesado en los últimos tiempos lo puedes deducir bastante claramente de 'Surrealismo' [cfr. GS II, pp. 295-310], una pantalla opaca delante del trabajo de los Pasajes.

18. BENJAMIN A. SCHOLEM, BERLÍN, 15. 3. 1929 (Correspondencia, p. 491)

Me alegra enterarme de que probablemente no vendrás a Europa. Eso me permitirá por tanto efectuar mi viaje a Palestina quizá antes del otoño.

[...]

Optime, amice, me preguntas qué se puede esconder en el trabajo sobre el surrealismo. (Creo habértelo enviado entero, por favor, dime si lo recibiste.) Ese trabajo es de hecho una pantalla delante de los 'Pasajes de París', y tengo mis motivos para mantener oculto lo que en él, en segundo plano, sucede. A ti, sin embargo, te diré: se trata precisamente de lo que tú una vez mencionaste después de leer 'Calle de dirección única': ganar para una época histórica la máxima concreción, tal como aparece de cuando en cuando en los juguetes infantiles, en un edificio, en un modo de vivir. Una empresa temeraria, agotadora, no en vano aplazada una y otra vez durante todo el invierno —también debido a la terrible competencia del hebreo—, que me ha paralizado periódicamente, y que ahora resulta tan inaplazable como de momento, interminable.

Lo que de esto se concluye es que tengo que retomar el hebreo a tiempo y junto a él avanzar en el trabajo de los Pasajes hasta el punto de que pueda luego en Palestina diferirlo de nuevo sin perjuicio. Lo mejor sería que el trabajo acabara explosivamente, pero no puedo contar con ello. Escribiré a Magnes en cuanto comience las clases de hebreo.

19. BENJAMIN A. KRACAUER, BERLÍN, 21. 3. 1929

Estoy con los Pasajes. «Para mí es como si fuera un sueño», «como si fuera un pedazo de mí».

20. BENJAMIN A. SCHOLEM, BERLÍN, 23. 3. 1929*

Ayer tuve una entrevista de una hora con el Dr. Mayer [scil. el profesor de hebreo recomendado por Scholem], que me animó extraordinariamente. Es asombroso cómo ha sabido ver lo que ha pasado. Supo exponerme el asunto, aunque no le oculté ninguna de las difi-

* Cit. según Scholem, *Walter Benjamin: historia de una amistad*, loc. cit., p. 194.

cultades. La mayor de todas, como sabes, es que de momento no se puede interrumpir el trabajo de «ya hace mucho que no en» los 'Pasajes de París'. Quiero apresurar más bien los trabajos preparatorios hasta el punto de que una vez en Palestina tenga la libertad de ocuparme del trabajo sin medios auxiliares —sin riesgo—, o bien de interrumpirlo. Como consecuencia de esta conversación, he tenido que tomar la decisión, que de momento me resulta dura, de quedarme en Berlín. Si consigo que sea económicamente viable, emprenderé el viaje a Palestina en verano o en otoño, a través de Francia.

21. BENJAMIN A. HOFMANNSTHAL, BERLÍN, 26. 6. 1929 (Correspondencia, pp. 496 ss.)

Reuní estos pequeños trabajos para usted contento de poder dejar acaso algo de lo que pudiera decir que en un momento feliz encontraría en usted al lector. El ensayo sobre Proust [cfr. GS II, pp. 310-324], del que espero, ojalá no sin razón, que le dará cierta idea de lo que hace años me ocupaba en París, y al que usted contribuyó desinteresadamente, debería hacerle recomendable el resto, por eso he esperado a su publicación. El ensayo 'Surrealismo' es su opuesto complementario, y contiene algunos prolegómenos al trabajo de los Pasajes del que hablamos una vez en mi casa. 'Weimar' [cfr. GS IV, pp. 353-355] es un derivado del 'Goethe' que escribí para la Enciclopedia Rusa. [...]

Hace dos meses que por fin tomé en serio mi propósito: estoy aprendiendo hebreo. No ha sido posible hacer de este corte en mi trabajo un corte también exterior y bien marcado en mi vida, como usted me aconsejó tan persuasivamente en nuestra primera conversación. No pude marcharme de Berlín. Sin embargo, he encontrado aquí a un profesor extraordinario, un hombre mayor con una asombrosa capacidad de entender mi situación, y con la necesaria autoridad como para hacer que entren en mí los vocablos y las estructuras lingüísticas. En general, lo único que me resulta difícil en este estado es el cambio entre el aprendizaje y la actividad literaria. Durante un buen número de días bellísimos no pude pensar en otra cosa que en la gramática. Y tanto más cuanto que de momento no puedo dedicarme al mencionado trabajo de los Pasajes. Este ha crecido mucho, tanto en material como en fundamentación, en los meses que han pasado desde que nos vimos, y puedo dejarlo descansar un par de meses sin que peligre.

Seguramente iré en septiembre a Palestina por algunos meses. A principios de agosto liquidaré mis cosas en Berlín —por desgracia también la hermosa habitación en la que pudimos vernos— y me voy en primer lugar a París. [...]

P. S. [...]

La publicación de Proust III se ha retrasado mucho, por eso envío estas líneas. Ahora puedo añadir algo más concreto. El 17 de septiembre viajo desde Marsella, vía Constantinopla y Beirut, a Jaffa. A primeros de octubre quiero estar en Jerusalén para dedicarme exclusivamente al estudio durante los tres meses de invierno. En estos momentos ya exige tanto de mí, que no puedo pensar en ningún trabajo extenso, y los pequeños se alargan más de lo normal.

22. BENJAMIN A. SCHOLEM, BERLÍN, 18. 9. 1929 (Correspondencia, pp. 501-503)

Ayer te mandé anticipándome a estas líneas, como en posta de cien relevos, un radiograma que fijaba mi llegada el cuatro de noviembre. [...] La verdadera razón [del aplazamiento de la fecha del viaje] ha sido la citación judicial ya mencionada, y además un trabajo para Speyer—Wilhelm Speyer, el novelista y dramaturgo— que puede tener cierta importancia económica para mí. En lo que a mí respecta, no cambiaré esta nueva fecha. Mi madre está ahora también un poco mejor.

No sé si te he dicho que desde hace aproximadamente un año una amiga, la señora Lacta, está en Alemania. Anteriormente, poco antes de regresar a Moscú, tuvo, o al menos eso parece, otro ataque agudo de encefalitis, y ayer la mandé, pues su estado aún lo permitía, a Frankfurt en tren, donde la espera [Kurt] Goldstein, a quien conoce y que ya la ha tratado. Yo también me acercaré por ahí, a ser posible antes de mi viaje a Marsella, donde me embarco [...]

Últimamente he trabajado muchísimo, pero no en el hebreo, algo que, dadas mis actuales ocupaciones, tanto externas como internas, no puedo conseguir sin un profesor. Tras la partida del Dr. Mayer, me pareció empero fuera de discusión que tenía que volver a encontrar otro profesor para cuatro semanas. Por lo pronto he preparado una estancia de tres meses en Palestina, en la que en esencia no quiero sino aprender gramática.

[...]

Acabo de escribir hace poco un nuevo *Hebel*, el tercero, para la *Frankfurter Zeitung* [cf., GS III, 203-206], un pequeño texto del ámbito de los Pasajes con motivo de una reseña del libro berlinés de Hessel titulado *El regreso del flâneur* [cf., GS III, pp. 194-199, un breve tratado sobre Robert Walser [cf., GS II, pp. 324-328], y un relato corto. [...]

Acabo con una lista de lo que ahora estoy leyendo, que «refleja» a medias, hablando en términos marxistas, mis preocupaciones: *Krupskaja: Recuerdos de Lenin*; *Cochran: Los Niños Terribles* (muy cercano al campo de los Pasajes); *Gontcharov: Oblomov*.

23. BENJAMIN A SCHOLEM. PARÍS, 20. 1. 1930 (Correspondencia, pp. 505-507)

Sin duda vas a pensar que estoy loco, pero experimento una dificultad tan inmensa para abandonar mi silencio y escribirte acerca de mis proyectos que tal vez no lo lograría nunca si no me encontrase con esta especie de coartada que para mí es el francés.

No puedo ocultarte que toda esta cuestión aplazada desde hace tiempo amenaza con convertirse en uno de los grandes fracasos de mi vida. En primer lugar, en cuanto al viaje a Palestina sólo podré tomarlo en consideración tan pronto como mi divorcio haya sido pronunciado. No me parece que eso esté tan cercano. [...] Comprendes que el tema me resulta penoso hasta tal punto que me desgasta.

[...] Me hace falta, creo, abandonar definitivamente la esperanza de aprender hebreo mientras esté en Alemania, por venirme de todas partes trabajos y solicitudes que son demasiado apremiantes y por ser demasiado precaria mi situación económica como para poder descartarlos por entera.

Estoy dejando que mi mirada vaya hacia los últimos dos años, es decir, el tiempo de mi ausencia de París y de darme cuenta de lo que, durante estos meses, se ha hecho. Dos cosas importantes, a mi parecer. En primer lugar, me he creído a decir verdad en proporciones modestas una situación en Alemania. La meta que me había [1] propuesto no está aún realizada, pero, por fin, estoy cerca. Se trata de ser considerado como el primer crítico de la literatura alemana. La dificultad está en que, desde hace más de cincuenta años, la crítica literaria en Alemania ya no es considerada un género serio. Crearse una situación en la crítica, en el fondo, quiere decir recrearla como género. Pero por este camino se han realizado serios progresos por otros, pero sobre todo por mí. Esto en lo que respecta a mi situación. En cuanto a los trabajos, espero poder rendir cuentas de ellos públicamente dentro de algún tiempo, al estar Rowohl dispuesto a publicar en forma de libro una selección de mis ensayos tal como tan gentilmente me lo has propuesto, en una de tus últimas cartas. Para ese libro estoy preparado sobre todo dos nuevos ensayos: uno sobre el «estilo moderno» [Jugendstil], otro sobre la situación y la teoría de la crítica.

Pero después, y sobre todo, se trata de mi libro *Pasajes de París*. Me disgusta que para todo lo que se relaciona con él y a decir verdad eso es el teatro de todos mis combates y de todas mis ideas: la conversación sea la única comunicación posible. Esto no se presta del todo a ser expresado mediante cartas. Me limita por tanto a anotar que cuento con proseguir ese trabajo sobre un plan distinto al que hasta el momento había emprendido. Mientras que hasta aquí era la documentación por una parte, y la metafísica por la otra, lo que me había retenido, veo que para terminar, para dar unos cimientos firmes a todo este trabajo, no precisaré menos de un estudio tanto de ciertos aspectos de Hegel como de ciertas partes de El capital. Lo que actualmente me parece una cosa decidida es que para este libro, así como para la Tragedia, no podré prescindir de una introducción que trate de la teoría del conocimiento y esta vez sobre todo sobre la teoría del conocimiento de la historia. Ahí es donde encontraré en mi camino a Heidegger y espero algo centelleante del choque entre nuestras dos maneras, muy diferentes, de considerar la historia.

En cuanto a mi actual estancia en París, es de bastante corta duración. Eso quiere decir que regresaré a Berlín a primeros de febrero. Pasado mañana iré dos días a Frankfurt. He recabado aquí el contacto con mucha gente más o menos importante, aparte de haber visto a muchos otros que aún no conocía hasta ese momento. [...]

Termino esta carta con la misma opresión que pesaba sobre mí al empezarla. Tanto más insistentemente te ruego que me respondas, y me des además una idea de cómo van los estudios que te ocupan ahora.

¿Cuándo vendrás a Europa?

24. BENJAMIN A SCHOLEM. BERLÍN, 5. 2. 1931*

Por lo demás, en la misma conversación [scil. con Ernst Rowohl] he conseguido aplazar medio año la fecha de publicación de mis ensayos reunidos, que debían salir a principios de año, esto en interés de su ampliación. No sólo tengo que escribir *Die Aufgabe des Kritikers* [La tarea del crítico], sino sobre todo espero sacar adelante en verano mi gran ensayo sobre el Jugendstil, cuyas ideas ya están en parte en el ámbito del trabajo de los Pasajes.

25. BENJAMIN A SCHOLEM. BERLÍN, 28. 10. 1931 (Correspondencia, pp. 541 ss.)

Desde luego es dolorosa tu alusión al trabajo de los Pasajes: te has dado cuenta de que el estudio sobre la fotografía [cf., GS II, pp. 368-385] nació de unas prolegómenos a él; pero ¿es que habrá algo más que prolegómenos y paralipómenos? Sólo podría pensar en concluir la obra si pudiera reservarle mi dedicación durante dos años, algo que desde hace ya meses no puedo garantizar por tanto tiempo. A pesar de esto, desde luego —y aunque no tengo la más mínima idea de lo que será—, estoy bien.

26. BENJAMIN A SCHOLEM. SAN ANTONIO (IBIZA). [Mayo de 1932]

La estancia en Ibiza [1932] quedó [...] ensombrecida desde el principio porque [Felix] Noeggenath y [Benjamin] hablan dado en Berlín con un estufador, que le alquiló al primero una casa en Ibiza que no era suya, y tomó en alquiler él mismo el piso de Benjamin en Berlín sin luego pagar, agravando su situación económica, además de echar mano de algunas cosas que había en la vivienda. Buscado por la policía, el timador desapareció enseguida, pero Benjamin quedó preocupado durante semanas pensando que, por una serie de designadas circunstancias, el sujeto en cuestión podría haber abierto el armario de los manuscritos, aun-

* Cit. según Scholem, *Walter Benjamin: historia de una amistad*, loc. cit., pp. 208 ss.

que estuviera cerrado. Como no es sólo un estafador, sino que también es algo calavera, estoy muy intranquilo, sobre todo por los papeles de mi trabajo de los Pasajes, que para empezar suponen tres-cuatro años de estudios y pensamientos, y además contienen, quizá no para otros, pero sin duda para mí, las más importantes ideas directrices. Espero que en tu círculo de amigos no haya ocurrido un segundo caso Agnon –cuya biblioteca desapareció en un incendio doméstico–. En esto se ve que la pobreza viene del mal, y los arreglos que inspiren son en parte del diablo.» (Extracto y cita de Scholem, *Walter Benjamin - die Geschichte einer Freundschaft* [Walter Benjamin: historia de una amistad], loc. cit., pp. 227 ss.)

27. BENJAMIN A SCHOLEM. NIZA, 26. 7. 1932 (Correspondencia Scholem, pp. 22 ss.)

Pesa mucho constatar que las oportunidades para alcanzar eso que me deseas [en su 40 cumpleaños] son las más escasas que se pueden pensar. Nos conviene a ambos no perder de vista este estado de cosas, a cuya luz el fracaso de tu intervención palestina estaba de hecho decretado. Y si yo por mi parte, con una insistencia cercana a la desesperación, hago esto, no es desde luego porque haya dejado de confiar en mi habilidad, que me ha procurado recomendaciones y subsidios. Es más bien el desarrollo de esta habilidad y de la producción que lleva aparejada la que hace peligrar gravemente todo trabajo humano digno. Las formas de expresión literarias que se ha creado mi pensamiento en los últimos diez años están determinadas absolutamente por las medidas preventivas y antidotos con los que tuve que salir a enfrentarme a la creciente descomposición que, a consecuencia de esas contingencias, amenazaba mi pensamiento. Por eso muchos –o algunos– de mis trabajos son desde luego pequeñas victorias, pero corresponden a grandes derrotas. No hablaré de los proyectos que tuvieron que quedarse intactos, sin realizar, pero sí quiero contar entre ellos los cuatro libros que designan el verdadero lugar de rutina y catástrofe al que no diéramos límites cuando dejó vagar mi mirada por mis próximos años. Son los *Pasajes de París*, los *Ensayos reunidos sobre literatura*, las *Cartas* [cfr. GS IV, pp. 149-233] y un libro enormemente significativo sobre el bachib. Este último tema no lo conoce nadie y de momento ha de quedar entre nosotros.

Sólo a principios de 1934, en el exilio parisiño, volvió Benjamin a ocuparse de los *Pasajes*. La razón externa fue el encargo de un artículo sobre Haussmann, el primer encargo francés que había recibido, en diciembre del año anterior (cfr. *Correspondencia*, p. 596), por parte de *Le Monde*; el artículo no se llegó a escribir. En lugar de eso, Benjamin se dedicó a completar su colección de materiales para los *Pasajes*, al mismo tiempo que se formaba una concepción distinta de todo el proyecto. El nuevo rostro (p. 909) que recibió ahora estaba marcado sobre todo por las nuevas y profundas perspectivas sociológicas (p. 920) que caracterizaron al trabajo en adelante. A finales de marzo de 1934 había ya una división provisional en capítulos (p. 909), y en noviembre Benjamin veía ya claramente la estructura del libro (p. 910). Hasta finales de junio trabajó en París en la Biblioteca Nacional; desde finales de junio a principio de octubre, durante su estancia con Brecht en Svendborg, parece haberse interrumpido el trabajo; desde Dinamarca fue –tras una corta estancia en París– a San Remo, donde vivía su ex mujer, y aquí retomó el trabajo a mediados de diciembre. – 1934 fue un año de extrema necesidad para Benjamin, como lo había sido el anterior. Es verdad que empezó a recibir desde principios de 1934 una mínima cantidad mensual del Instituto de Investigación Social, pero no alcanzaba ni de lejos a garantizarle el sustento, aun con los honorarios que de vez en cuando ingresaba de la *Frankfurter Zeitung*. Benjamin dependía del dinero que de vez en cuando le pudieran enviar desde Alemania tanto Adorno como la tía de éste y una amiga de

la familia Adorno. En caso de urgencia, le ayudaba siempre Gretel Karplus –después mujer de Adorno–, que era socia de una pequeña fábrica de piel en Berlín. Desde mayo de 1935 el Instituto de Investigación Social le dobló la subvención, primero provisionalmente, mas luego de modo definitivo. – A finales de abril de 1935, Benjamin deja la Riviera y vuelve a París, retomando decididamente los *Pasajes* –no sólo en cuanto estudios parciales, sino sobre la base de un plan general (p. 916). Una conversación con Friedrich Pollock, director adjunto del Instituto, llevó a Benjamin en mayo de 1935 a redactar el resumen *París, la capital del siglo XIX*. Esto tuvo consecuencias de largo alcance. En él, Benjamin consiguió unir los estudios emprendidos a finales de los años veinte, en los que por decirlo así quiso recoger la herencia del surrealismo, con sus nuevas intenciones –una fuerte orientación hacia la historia social y un procedimiento que podía legitimarse desde el marxismo–. Por fin, y por primera vez, veía el libro que quería escribir. El resumen de mayo de 1935 supuso también un hito en el gran debate teórico con Adorno, debate que en los años siguientes tuvo una importancia incomparable para el trabajo de Benjamin. Finalmente, el resumen dio pie al Instituto para acoger y promover su trabajo –figuraba desde entonces en el programa oficial del Instituto bajo el título «La historia social de la ciudad de París en el siglo XIX»– y también para afianzar económicamente hasta cierto punto al autor.

Los estudios para los *Pasajes* de la segunda fase del trabajo, la que comienza en 1934, van a parar todos –excepto los dos resúmenes– al gran manuscrito de los *Apuntes y materiales*. Este manuscrito se comenzó a entretanto con anterioridad, sin que se pueda saber con certeza cuándo. En cualquier caso, a principios de 1934 ya había numerosas hojas de estudios (p. 906) pertenecientes a los *Apuntes y materiales*. Probablemente los había empezado Benjamin en otoño o invierno de 1928, cuando el plan original de la obra fue ampliado y modificado; por entonces parece haber separado de las *Primeras anotaciones* y de los *Proyectos iniciales* las partes que quería conservar, trasladándolas a un manuscrito ordenado por temas –precisamente el de los *Apuntes y materiales*–. Este último manuscrito es el que Benjamin retomó en 1934, continuándolo hasta su huida de París en mayo de 1940.

28. BENJAMIN A GRETEL ADORNO. PARÍS, s. f. [comienzos de 1934; borrador
No sé si te dije que por encargo de un medio de aquí [scil. Le Monde] preparo un artículo sobre el prefect Haussmann. Sea como sea: desde hace unos días tengo motivos para suponer que han surgido problemas en este periódico, antiguamente sólido y en absoluto nuevo. Entretanto he escrito un pequeño artículo para esta gente –mi primer artículo en lengua francesa–; hice que lo recibiera un francés y encontré una sola falta. Sea cual sea el futuro del periódico, en cualquier caso escribiré el artículo sobre Haussmann [de hecho no lo escribió]. Primero, porque el trabajo previo ya ha avanzado demasiado y, segundo, porque Bertold [Brecht] espera mucho del tema. También te gustará oír que con ello he vuelto a

* El comienzo de este debate parece encontrarse en una carta perdida de Benjamin, a la que Adorno contestó el 6. 11. 1934 con la carta 40.

** En el *Monde* comunista no apareció ningún artículo de Benjamin. Sobre sus relaciones con este periódico, cfr. Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*, Frankfurt/M., R. Tiedemann ed., 1978, pp. 125, 127, 138 nota 10 y 139 nota 17 (*Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones*), traducción española de J. Aguirre, Madrid, Taurus, 1975). – No está claro a qué se refiere con el citado pequeño artículo. Buscando entre los textos franceses que nos han llegado, quizá pudiera tratarse de un primer borrador de la anotación *Sur Schoenbart* (cfr. GS II, pp. 630-632), dado que Adrienne Monnier habla de ella –cuya versión conservada es de 1940– y como de una «note ancienne» (cfr. GS II, p. 1425).

acercarme a mi trabajo de los Pasajes, volviendo a buscar unos papeles tras una pausa de muchos años. Dado que la Biblioteca Nacional no presta libros, me paso casi todo el día en su sala de lectura.

Sobre estos papeles de los Pasajes tengo que hacerte un ruego muy particular. Desde que organicé las numerosas hojas de estudios tal como deben quedar, he utilizado siempre un mismo tipo de papel, un cuaderno normal de papel MK de cartas blanco. Mis producciones se han agotado y me gustaría que este manuscrito tan extenso y cuidado conservara su uniformidad externa. ¿Podrías enviarme un bloc de esos? —Sólo el bloc, no las cubiertas. Te envío con esta carta una hoja de muestra.

29. BENJAMIN A GRETTEL ADORNO. PARÍS, s. f. [principios de febrero de 1934]

Espero que hoy a lo largo del día —ahora son las seis de la mañana— reciba la carta que me anunciaste. Con todo, empiezo ahora la mía. Antes que nada, muchas gracias por el envío, que llegó justo a punto para saldar mi cuenta con el hotel. Puedes hacerte una idea de lo bien que me vino. — Por lo demás, y en lo que toca a mi habitación, tengo que objetar algo serio: mi habitación da al pasillo, privándome de las desasosadas ventajas que tiene el hotel, por estar situado en medio del bullicio. Esta esquina del bulevar Saint-Germain (a la que desemboca la calle Four) ha resultado tener una gran importancia estratégica. No creo por otra parte que los presentes disturbios lleven a algo tangible, pero son muy interesantes de seguir. Dado que ahora estoy trabajando sobre una extraordinaria Historia de París [probablemente Lucien Dubech y Pierre D'Espezel, *Histoire de Paris* (Historia de París), París, 1926], estoy metido de lleno en la tradición de estas luchas y algaradas.

Los extremos se tocan: lo que sólo me era posible en aquellos tiempos en que no tenía preocupaciones —dedicarme al trabajo de los Pasajes— se vuelve ahora de nuevo factible bajo las más exigentes circunstancias. El trabajo sobre Haussmann, del que ya te escribí, actualiza y amplía la colección de mis presentes apuntes. He avanzado tanto que he llegado a agotar mis existencias de papel para tal fin. Te adjunto hoy un pliego del papel MK —está doblado, es del cuaderno grande de papel de cartas— y te estaría muy agradecido si pudieras mandarme un bloc como éste, del mismo color y características.

30. BENJAMIN A GRETTEL ADORNO. PARÍS, s. f. [finales de febrero de 1934]

Entretanto aquí todo es cada vez más difícil. Hasta ahora ha alcanzado para lo imprescindible, pero ahora ya no alcanza. Los últimos catorce días —después de haber vuelto a pagar la habitación— fueron una sucesión de hechos desalentadores. Por parte de Mondé no hay seguridad en la fecha del pago, que además no puede ser antes del 1 de abril. La revista de Haas ha dejado de aparecer, y los bonorarios de mis contribuciones no llegarán, naturalmente, nunca.

Pero no quiero seguir. Sin ti, sólo podría encarar con desesperación o apatía las próximas semanas. En ambas he dejado de ser un diletante. ¿Pero puedo apoyarme en ti?

En mi situación, apenas tengo fuerzas para plantear esta pregunta. Desde hace días estoy en la cama —sencillamente para no necesitar nada y no tener que ver a nadie— y trabajo mal que bien. Piensa lo que puedes conseguir. Necesito 1.000 frs. para remediar lo más urgente y poder pensar marzo. En abril hay perspectivas de un pago desde Ginebra [scilicet del Instituto de Investigación Social]. Pero para estos momentos, sin embargo, no sé de ningún otro recurso. Me gustaría escribirte más, pero temo que esta carta agote al que la recibe no tanto como al que la escribe [Nota al pie: quería decir, naturalmente, tanto como al que la escribe].

(¿Qué lapsus? ¿Y qué se podría añadir que no estuviera sembrado entre sus líneas como en los surcos del arado?)

Por eso hoy nada más que agradecerle el papel. El trabajo de los Pasajes es de momento, entre el destino y yo, el tertius gaudens.

31. BENJAMIN A GRETTEL ADORNO. PARÍS, 3. 3. 1934 (Correspondencia, pp. 599 ss.)

Al fin tengo de nuevo ante mí un par de jornadas, y de semanas, más llevaderas. Y te las debo a ti. Pero el agradecimiento —sobre todo desde tan lejos— es una expresión desvalida. ¿Cuánto tiempo nos veremos aún remitidos a él? La situación de la que me has ayudado a salir era horrible. Por tu ayuda veo que la entendiste y quisiste aborrimiento una descripción más detallada.

El nuevo impulso que he adquirido gracias a ti y a Teddie [Adorno] lo dirijo ya en dos direcciones. Sobre la primera —la del trabajo de los Pasajes, que vuelve a ocuparme mucho ahora—, te diré más cosas en otra ocasión.

32. BENJAMIN A SCHOLEM. PARÍS, 3. 3. 1934 (Correspondencia Scholem, p. 127)

Entre el destino y yo, el trabajo de los Pasajes es de momento el tertius gaudens. No sólo he avanzado mucho últimamente en los análisis, sino que —por primera vez desde hace mucho tiempo— he podido formarme una imagen de su modo de empleo. Que esta imagen difiera mucho de la primera y original, es comprensible.

33. BENJAMIN A THEODOR W. ADORNO. PARÍS, 9. 3. 1934

Cuando venga, uno de mis más importantes cometidos será enseñarle ciertos aspectos de la Biblioteca Nacional que a nadie pueden interesar tanto como a usted. Contiene de hecho una de las más admirables salas de lectura del mundo, en la que se trabaja como inmerso en un decorado de ópera. Sólo hay que lamentar que cierra a las seis —una medida que procede de la época en que los teatros empezaban a esa hora—. Los Pasajes han recobrado vida, y es usted quien ha atizado su débil llama —que no podía estar más viva que yo mismo—. Desde que he vuelto a salir de casa, me quedo en realidad todo el día en la sala de lectura, y por fin he conseguido incluso adaptarme con cierta comodidad al puntilloso reglamento. Uno de mis más interesantes descubrimientos es curiosamente un libro alemán, con el que quizá usted no haya dado todavía, pero que podría encontrar ahí en cualquier biblioteca: los cuatro tomos de la Historia de las asociaciones obreras en Francia, de [Sigmund] Engländer (Hamburgo, 1864).

34. ADORNO A BENJAMIN. BERLÍN, 13. 3. 1934

Le agradezco sinceramente su carta, que me llegó hasta aquí: me quedará todavía hasta después de Pascua, iré luego una semana a Frankfurt y después a Inglaterra, donde parece que puedo tener alguna oportunidad en la universidad. — Estoy muy contento de que mis gestiones hayan tenido cierto éxito. Para continuarlas, me gustaría preguntarle algunas cosas: ante todo, si lo conseguido hasta ahora es suficiente como para proporcionarle cierta estabilidad, una base adecuada, o bien si usted cree conveniente que ejerza más presión sobre las mismas personas, lo cual, si le dan un apoyo demasiado pequeño, ciertamente será conveniente y necesario, pero en otro caso sólo podría resultar perjudicial. Entenderá usted que quiera tenerlo todo claro en su propio interés y del procedimiento a seguir. Quería preguntarle también qué piensa de mi sugerencia de obtener un encargo de dedicato-

ría para el trabajo de los *Pasajes*. Se trataría en este caso de interesar al hermano (que vive en París) de la dama que en esta ocasión se implicó principalmente (Else Herzberger, una amiga de la familia Adorno). Es una persona difícil para usted (y lo mismo para mí: un intelectual frustrado que se hizo comerciante y que, mediante los éxitos prácticos y las consecuencias que de ello derivan, quiere descargar su resentimiento hacia lo que no ha logrado en otros ámbitos), pero si se le trata con tacto es de una generosidad extraordinaria y, en caso de apuro, es un amigo como pocos, que podría hacerse cargo de su destino en más de un aspecto. En estos momentos no está en París, pero me escribió diciéndome que iba a regresar pronto, y tengo motivos para suponer que sería un momento relativamente bueno para abordarle. Pero para ello sería muy conveniente, por las razones citadas, algo como esa dedicatoria, naturalmente sólo si él hace algo aceptable —en todo caso, entienda usted mi insistencia en este punto—. Por favor, contésteme enseguida.

Por lo demás, ha ocurrido esto: he abordado también al sobrino de la dama en cuestión, que está precisamente por aquí, y, aunque no es rico, tiene muchos contactos. Se lo ha tomado con mucho empeño. Ha pedido a un conocido suyo de París, un tal señor Schwartz (Martin es el nombre de su empresa) que haga algo por usted, y ha intentado en vano dar varias veces con usted en el hotel, no sé si por teléfono o personalmente. Este Schwartz es por lo visto una persona activa y sensata. Sería recomendable, si usted trabaja todo el día en la Biblioteca Nacional, dejarle un aviso en el hotel para que pudiera dar con usted. Mi amigo aquí espera algo práctico de esta relación. [...]

No me hace falta asegurarle, yo que he desempeñado en ello el papel de un Catón con espíritu constructivo, lo contento que estoy de la restauración de los *Pasajes*. También yo he escrito mucho [...].

Todavía no puedo prever con exactitud el desarrollo de mi viaje a Londres, pero espero vivamente regresar por París —a no ser que tuviera que estar allí al comienzo del curso y dar clases (quizá en Oxford, con [Ernst] Cassirer), una perspectiva que me parece demasiado de color de rosa para tenerla seriamente en cuenta—. En cualquier caso, pronto tendrán que volverme a ver, sin que pueda abrigar la esperanza de que allí se me aguarde con tanta lealtad como usted lo hace, para mi mayor alegría, en nombre de los *Pasajes* y de la discusión sobre el Tom I (cf. Theodor W. Adorno, *Der Schatz des Indianer-Joe. Schauspiel nach Mark Twain* [El tesoro del indio Joe. Singspiel sobre tontos de Mark Twain], Frankfurt/M., R. Tiedemann ed., 1979, pp. 122-125).

35. BENJAMIN A. ADORNO. PARÍS, 18. 3. 1934

Le agradezco cordialmente su carta, atenta y discreta en todos los aspectos. Me ha permitido respirar profundamente esperanzado —y en mi situación esto es ya muchísimo—. En esta esperanza apunta también la expectativa de discutir a corto plazo todo lo que está pendiente entre nosotros. Me alegro de sus perspectivas en Inglaterra, a las que debemos esta expectativa.

[...]

En mi última carta le di las gracias por la rápida y benéfica intervención de sus amigos, a lo que ahora —contestando a su pregunta— añado que cierta regularidad en esta ayuda tendría un valor que esos donantes desconocidos apenas pueden sobreestimar. Pues, al menos, esto me permitiría planear y pensar de antemano lo que intento hacer. Y en la vida que he llevado durante los últimos meses tal vez nada haya sido más destructivo que la total imposibilidad de controlar siquiera el más humilde lapso de tiempo.

La esperanza que me ha dado la ayuda de sus amigos, y luego su carta, me ha llevado nuevamente a mi trabajo —y ahora en concreto a su mismo centro— con una intensidad tal que me permite conocer en este instante la medida del desconcierto que le precedió. Le hablo tanto menos de ello en esta carta por cuanto que nos veremos dentro de poco. Espero, pues, poderle llevar algún día a mi lugar de trabajo en la biblioteca. En lo que respecta a la cuestión de la dedicatoria, creo que la siguiente reflexión enlaza perfectamente con la suya: la realización de este trabajo le sería en efecto arrancada al «tiempo-actual» —por mí y por quien me posibilite llevarlo a cabo—. Esta realización supondría un anacronismo en el mejor sentido de la palabra. En el mejor sentido: pues es de esperar no tanto que galvanice el pasado cuanto que anticipe un futuro más dignamente humano. Esto es precisamente lo que expresaría la dedicatoria de este trabajo, al que yo mismo le auguro un futuro. Pero, por lo demás, supongo que tanto la formulación de esta expresión como ese apoyo recibirán mayor concreción con el encuentro personal que, si usted lo considera oportuno, nos deparará el futuro.

Mientras tanto he estado con el señor Schwartz, quien, como usted dice con razón, es una persona activa y sensata, de modo que mi breve conversación con él transcurrió agradablemente. Me despidió dejándome con la esperanza de volver a tener noticias suyas.

36. BENJAMIN A. GRETTEL ADORNO. PARÍS, s. f. [finales de marzo de 1934]

Gracias a ti, vuelvo en mí. Y volver en mí significa únicamente volver a mi trabajo. En efecto, he retomado el trabajo de los *Pasajes* con una decisión de la que no me hubiera creído capaz: hace poco —y el trabajo ha adquirido un nuevo rostro—.

Si bien difícilmente será su aspecto definitivo, el caso es que diferirá mucho más de su aspecto antiguo que de este último. Mucho habría que decir sobre ello, pero no se deja escribir. Solamente que en los últimos días hay una división provisional de capítulos; nunca había llegado tan lejos.

Es lamentable que la biblioteca cierre a las 6, dejándome a merced de largas tardes. Porque sólo veo a gente en casos excepcionales. Entra uno en una situación en la que acaba necesitando una novela. [...]

Seguro que ya habrá sabido por Teddie que le he contestado extensamente. Confírmale por tu parte —si haces el favor— lo mucho que le agradezco la nueva esperanza que me ha dado. Al menos le he hecho saber que esta esperanza ha impulsado el trabajo de los *Pasajes* mucho más directamente de lo que yo me hubiera atrevido a suponer.

37. BENJAMIN A. ADORNO. PARÍS, 9. 4. 1934

Paso ahora a las indicaciones llenas de contenido que hace usted sobre los conceptos de lo arcaico y lo moderno en relación con su investigación de la reproducción musical. Por el momento no puedo sino confirmarle que, efectivamente, usted toca con ello una cuestión fundamental del trabajo sobre los *Pasajes*. Pero ¿su vuelta de Inglaterra no habría de darle la oportunidad de encontrarse por fin con París? Ya puede imaginarse lo importante que sería para mí poder darle a conocer aquí, in situ, el estado más reciente de mi trabajo. Tendré tanto más tiempo para volver a dedicarme plenamente a él cuanto que, por desgracia, acaba de esfumarse un asunto muy concreto al que durante las últimas semanas había dirigido mi trabajo. [...]

La planeada serie de conferencias estaba destinada a procurarme reservas para el verano. Pero ya no se puede pensar en eso. Tanto más dependo de las acciones que usted ha

emprendido. Es inquietante que no haya vuelto a saber nada del señor Schwartz-Martin. Después del primer encuentro, que transcurrió de un modo muy aceptable, le informé por teléfono a finales de marzo de mi cambio de domicilio. Me dio a entender que recibiría mis cartas aya pasada la Pascua. Hasta el momento no he recibido ninguna. Así pues, la intervención de usted se ha convertido en el centro de mi esperanza.

38. BENJAMIN A SCHOLEM. SKOVBOSTRAND PER SVENDBORG, 17. 10. 1934 (Correspondencia Scholem, p. 178)

El aspecto público de la existencia se ha vuelto para mí tan precario que no lo togo sin novedad; y de lo que, sin ser menos precario, es menos patente, te darán una idea de cuando en cuando mis asuntos. Por lo demás, no quiero silenciar que justo ahora sería especialmente provechoso un intercambio de impresiones entre nosotros. Me preparo internamente —los preparativos externos no dependen de mí— a retomar el proyecto, para ti ya vagamente conocido, de los «Pasajes de París», muy modificado en algunos aspectos. Uno de mis próximos trabajos será examinar el material, muy considerable, que hasta ahora me han aportado mis estudios. Por desgracia, es casi imposible darte por carta una idea tanto de mis intenciones como de mis dificultades en este trabajo. Además, sería imposible escribirlo en otro lugar que no fuera París. Pero de momento no puedo pagarme una estancia allí.

39. BENJAMIN A MAX HORKHEIMER. SAN REMO [recte París], s. f. [octubre/noviembre de 1934] (Correspondencia, pp. 626 ss.)

Cuando, a primeros de año, pasó usted la última vez por París, los dos contamos con un pronto reencuentro. Por entonces también comenté mi situación económica, siendo tan amable como para asegurarme que estaba asimismo dispuesto a ayudarme durante el tiempo en que usted estuviera ausente. Por mi parte, le prometí no recurrir a la ayuda si no es bajo extrema necesidad, y he mantenido esa promesa. En una ocasión durante ese tiempo me dirigí al señor Pollock, que puso a mi disposición, según se lo podía, una suma para mi traslado a Dinamarca y para el transporte de parte de mi biblioteca, que entonces había llevado a cabo. Mientras tanto he conseguido capear el verano con mi pequeño presupuesto casero, e incluso he podido sufragarme, vendiendo algunas cosas de mi biblioteca, este viaje nada barato que estoy haciendo ahora, en el que París es una etapa.

Y es que, por mucho que me pese, no puedo quedarme aquí. De hecho, nada desearía más. Desde que en el curso de este verano desaparecieron las últimas posibilidades de un trabajo periodístico —de Alemania ya no recibo ningún giro— no queda otra cosa que emprender ese libro basado en largos años de estudios sobre París, de cuyo plan le hablé en alguna ocasión. Durante el verano, me he seguido ocupando de ese material, y hoy tengo claramente ante mis ojos la estructura del libro. Sería muy recomendable —a juicio de un amigo parisino— conseguir que algún editor de aquí se interesara por el asunto. Pero en este momento no está en mis manos concretar mi lugar de residencia.

Por mucho que este trabajo necesite de París, tengo que estar contento, por otra parte, de que la pequeña pensión que mi ex mujer ha abierto en la Costa Azul me ofrezca la posibilidad de alojarme allí durante uno o dos meses. Gracias precisamente a esta circunstancia no tengo que concluir estas líneas con un ruego. Pero son sólo de uno a dos meses los que tengo ante mí a manera de descanso temporal, y cuando esta carta le llegue habrá transcurrido ya una cuarta parte del plazo.

40. ADORNO A BENJAMIN. OXFORD, 6. 11. 1934

Reciba usted mi más sincero agradecimiento por su carta. Mi largo silencio no guarda relación alguna con las exigencias de asimilación con las que aquí, ciertamente, me veo confrontado sin remedio, y una situación de silencio entre nosotros no puede de ningún modo perdurar. Por eso le contesto enseguida. Lo que ha motivado mi silencio durante tanto tiempo lo sabe usted desde la visita de Gretel; esa visita, así como las alusiones que hace usted en su carta, han aplanado las dificultades. Se referían éstas por completo a nuestro trabajo; no pude reprimir (bien que por vez primera desde que estamos en contacto) las mayores reservas hacia algunas de sus publicaciones; a saber, hacia su trabajo sobre la novela francesa [cfr. GS II, pp. 776-803] y hacia el artículo sobre Kommerell [cfr. GS III, pp. 409-417], que también me hirió muy profundamente en lo personal, después de que este autor manifestara que a hombres como a mí habría que llevarlos al paredón —no hace falta aclarar más al respecto—. Esta vez los puntos conflictivos eran demasiado profundos y penosos en todos los sentidos como para permitir su aclaración por carta, más aún durante su estancia en Copenhague; por otra parte, durante mi trimestre en Londres también yo me sentí muy lejos de la libertad y seguridad que hubiera requerido una discusión de ese tipo. Así pues, callé, esperando que algo me sacara de esta situación, lo que hizo la llegada de su carta. Ésta lo consigue tanto más cuanto más se distancia de la otra. Espero no hacerme culpable de una intromisión injusta si le confieso que todo este conflicto está en relación con la figura de Brecht y con el crédito que usted le daba; y que con ello este conflicto afecta también a cuestiones fundamentales de la dialéctica materialista, como el concepto de valor de uso, al que hoy, lo mismo que antes, me resulta imposible conceder una posición central. Si no me equivoco, usted se ha desligado de estas cosas, y creo que lo más importante es que en esta acción le asegure mi plena participación, sin tener que temer que vea en ello una expresión de conformismo y un instinto de reserva. Lo que usted dice sobre la conclusión de su etapa ensayística y, ante todo, sobre su definitiva dedicación a los *Pasajes*, es, ciertamente, la mejor noticia que he recibido de usted desde hace muchos años. Sabe que considero verdaderamente este trabajo como la parte de *prima philosophia* que se nos ha encomendado, y lo que más deseo es que ahora, después de un largo y doloroso estancamiento, sea usted capaz de llevarlo a cabo tal como lo requiere un objeto de tanta importancia. Y si, de paso, se me permite depositar en este trabajo algunas esperanzas sin que lo tome usted como una arrogancia de mi parte, éstas serían: en primer lugar, que el trabajo articule sin contemplaciones bajo la forma de las tesis más extremas todo el contenido teológico y la *literalidad* que se habían puesto en él (es decir, sin contemplar las objeciones procedentes de ese ateísmo brechtiano que quizá debamos salvar como teología inversa, ¡pero en modo alguno aceptarlo!); en segundo lugar, que, en beneficio de su propia estructura, el trabajo evite al máximo la comunicación externa con la teoría social. Pues me parece que ahora, tratándose en efecto de lo más serio y decisivo, tiene que ser expresado íntegro y plenamente, alcanzando si más completa profundidad categorial sin aborrazar teología; pero, por otra parte, también creo que en este nivel decisivo podremos ayudar tanto más a la teoría marxista cuanto menos nos la apropiemos sometiéndonos externamente a ella; aquí lo «estético» penetrará en la realidad de un modo incomparablemente más revolucionario que la teoría de clases como *deus ex machina*. Por esta razón, me parece imprescindible que precisamente los motivos más lejanos: el de —lo siempre igual— y el del infierno, se hagan actuar con toda su fuerza y, al mismo tiempo, se exponga el concepto de imagen dialéctica con toda lucidez. Sé mejor que nadie que cada

frase está y debe estar cargada con dinamita política, pero cuanto más profundamente se la coloque, tantas más cosas arrastrará consigo en la explosión. No me atrevería a darle a usted «consejos», lo que intento es únicamente actuar, digámoslo así, como abogado de sus propias intenciones frente a una tiranía que, de forma similar a como usted procedió con Kraus, sólo es necesario llamar por su nombre para hacerla desaparecer. — Por otra parte, parece que los *Pasajes* reciben justo ahora un importante impulso externo. En una revista inglesa de cine leí una reseña del último libro de Breton (*Les rêves communicants* [*Los sueños comunicantes*], [París, 1932]), que, si no me equivoco, está muy próximo a muchas de nuestras intenciones. Pues se dirige contra la interpretación psicológica de los sueños, defendiendo una interpretación a partir de las imágenes objetivas; y parece atribuir a éstas un carácter histórico clave. En conjunto, se aproxima demasiado a la temática propia de usted como para no requerir, probablemente justo en el punto central, un giro radical (que punto sea éste es algo que la reseña no me permite ver); pero en la medida en que reclama este giro, el libro podría llegar a adquirir gran importancia, quizá la misma que —vaya una comparación— tuvieron Panofsky y Saxl para el libro sobre el Barroco. Permítame añadir todavía algo más sobre los *Pasajes*: me parecería una pena que este trabajo, que ha de significar la integración de toda su experiencia lingüística, se escribiera en francés, es decir, en un medio que, incluso dominándolo magistralmente, no puede redundar en beneficio de esa integración que precisamente presupone la dialéctica de la propia vida lingüística de usted. En caso de que hubiese problemas para publicarlo, entonces sí podría ser adecuada la vía de la traducción, pero la pérdida de un original alemán me parecería, sona phroso, tan grave como la que sufrió nuestra lengua cuando Uhland quemó su parte del legado de Hölderlin. — Obviamente, pondré todos los medios que estén a mi alcance para hacer posible su publicación; las mejores perspectivas las veo en Austria, donde actualmente [Ernst] Krenk ocupa una serie de puestos importantes; indudablemente él haría todo lo imaginable en favor de este trabajo. [...]

He recibido y hojeado los trabajos de Sternberger para la Rundschau. No puedo encontrarlos tan indignos como Felizitas [Gretel Adorno], sobre todo el artículo de la fotografía [cfr. Dolf Sternberger, «Über die Kunst der Photographie» [Sobre el arte de la fotografía], en *Die Neue Rundschau* 45, 2 (1934), pp. 412-435], donde hay cosas acertadas, por ejemplo, sobre la crítica de la «objetividad»; naturalmente, el trabajo sobre el *Jugendstil* [cfr. Dolf Sternberger, «Jugendstil. Begriff und Physiognomie» [Jugendstil. Concepto y fisonomía], en *Die Neue Rundschau* 45, 2 (1934), pp. 255-271] es sólo un inventario. Pero me gustaría que uno no se instalase sin más en esos temas, poniendo luego el cartel de «Sólo para adultos». Le he escrito diciéndole con prudencia que, ciertamente, los ensayos contra Heidegger, Jaspers y la filosofía como forma son convenientes, pero que precisamente en este ámbito tan sólo son pertinentes las más elevadas y difíciles categorías filosóficas. Todo esto quedará liquidado con la mera existencia del trabajo de los *Pasajes*.

41. ADORNO A BENJAMIN, OXFORD, 5. 12. 1934

De nuevo, un par de palabras sobre los *Pasajes*. Sin duda, la relación entre su idea de «sueño del colectivo» y el inconsciente colectivo de Jung (de cuyas últimas publicaciones, exceptuando un artículo sobre Joyce que no carece de importancia [cfr. C. G. Jung, «Ulysses» («Ulises»), en *Wirklichkeit der Seele. Anwendungen und Fortschritte der neueren Psychologie* [*Realidad del alma. Aplicaciones y progresos de la nueva psicología*], Zürich-Leipzig-Stutt-

gart, 1934, pp. 132-169], en realidad no me ha llegado nada) no se puede rechazar sin más. Pero siempre me ha producido poca extrañeza el hecho de que usted se haya distanciado del modo más firme e inflexible de aquello que aparentemente le resultaba más cercano: tanto de Gundolf en *Las afinidades electivas* como de las apreciaciones del Barroco que vienen sucediéndose desde el expresionismo hasta Hausenstein y Cysarz, cuyo libro sobre Schiller [cfr. Herbert Cysarz, *Schiller*, Halle, 1934] sobrepasa los más oscuros temores. Quisiera conferir a esta intención suya una dignidad sistemática, relacionándola en cierta medida con la categoría de «extremo», que en este momento tiene especial importancia para mí. Así, todavía recuerdo muy bien cuán profundamente me impresionó cómo, hace ahora ya por lo menos diez años, aun recurriendo entonces todavía sin mayores reparos a proposiciones teológicas (teocrático-ontológicas), se enfrentó usted del modo más enérgico al Scheler de entonces. Pero sólo en este sentido puedo concebir la relación con Jung y quizá con Klages (cuya teoría de los «fantasmas» en «Wirklichkeit der Bilder» [Realidad de las imágenes], de *El espíritu como adversario* [cfr. Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele* (*El espíritu como adversario del alma*), vol. 3, 1.ª parte, Leipzig, 1932, sobre todo pp. 1.223-1.237], queda relativamente próxima a nuestra problemática). O para decirlo con mayor exactitud: justamente aquí se halla la línea de demarcación entre las imágenes arcaicas y las imágenes dialécticas, o, como lo expresé en una ocasión contra Brecht, de una teoría materialista de las ideas. Pero en este punto me parece muy probable que pueda encontrarse ayuda en la discusión de Freud con Jung; si bien es totalmente ajeno a nuestra problemática, Freud somete a Jung precisamente a esa prueba nominalista de resistencia que bien puede resultar necesaria para acceder a la prehistoria del siglo XIX. En estrecha relación con ello, es decir, con el carácter dialéctico de estas imágenes, me parece sin embargo que no deben interpretarse como imágenes «psíquicas» en sentido immanente, sino como imágenes objetivas. Si comprendo bien la constelación de los conceptos, la crítica individualista, pero dialéctica, de Freud contribuirá precisamente a romper con el arcaísmo de aquella gente, pero después, dialécticamente, superará también el propio punto de partida inmanente de Freud. Disculpe estas indicaciones, vagas y topológicas —desarrollarlas concretamente no podría menos que significar anticipar su propia teoría, y esto es lo último a lo que me atrevería—. En todo caso, me parece indudable que los escritos de Freud sobre la interpretación del análisis son de suma importancia para esta problemática. En el libro sobre el Barroco salvó usted la inducción: habrá que salvar aquí a los nominalistas y psicólogos para aniquilar y sobrepasar el ontologismo burgués. Por otra parte, me interesaría saber si en Copenhague contactó usted con [Wilhelm] Reich y su círculo. Hay en él cosas válidas, pero desde luego predomina el Feuerbach romántico, la recalcada en el anarquismo y la dudosa alabanza de la sexualidad «genital» y, por tanto, ahistórica.

42. BENJAMIN A KRACAUER, SAN REMO, 10. 12. 1934

Todavía no he empezado con el trabajo de los *Pasajes*, porque antes tengo que pasar revista a algunas novedades, difíciles aunque también interesantes, sobre filosofía del lenguaje, para una reseña que aparecerá en la *Zeitschrift für Sozialforschung* [cfr. «Probleme der Sprachsoziologie» («Problemas de sociología del lenguaje»), GS III, pp. 452-480]. [...] Antes de que la alta literatura se abra paso hasta aquí, pasará en muchos casos algún tiempo. Así, no he visto aún el libro de Aragon [probablemente *Houra, l'Oural* (*Houra por el Ural*), París, 1934] y voy todavía por el último volumen de los ensayos de Breton [probablemente *Point du jour* (*Punto del día*), París, 1934], que me traje de París.

43. ADORNO A BENJAMIN. BERLÍN, 17. 12. 1934

[Permítame] que a toda prisa –pues Felicitas está a punto de quitarme el ejemplar de su Kafka [cfr. GS II, pp. 409-438], que sólo he podido leer dos veces– cumpla mi promesa y le diga unas pocas palabras al respecto, más para expresar la gratitud firme y espontánea que se ha apoderado de mí ante su trabajo, que porque crea poder desentrañar por completo, o acaso «juzgar», este impresionante tono. No considere arrogante que empiece diciéndole que nunca antes he sido tan plenamente consciente como ahora de nuestra coincidencia en los puntos filosóficos centrales. Si le menciono mi primera tentativa de interpretar a Kafka, que se remonta a nueve años atrás –sería una fotografía de la vida temera desde la perspectiva de la vida redimida, de la que únicamente aparece la punta del paño negro, no siendo la horrible óptica desplazada de la imagen sino la óptica de la propia cámara, situada oblicuamente– no se necesita decir más sobre esta coincidencia, aunque sus análisis van mucho más allá de esta concepción. Pero al mismo tiempo esto afecta también, y en un sentido muy fundamental, a la posición ante la «teología». Puesto que yo insistía en ésta antes de entrar en sus Pasajes, me parece doblemente importante que la idea de teología en la que me complacería ver desaparecer nuestros pensamientos no sea otra que esta de donde ahora se nutren sus pensamientos, y que bien podría llamarse teología «inversa». Creo que la posición contra la interpretación natural y sobrenatural de la teología, que su escrito formula por vez primera con toda agudeza, es idéntica a mi propia posición –mi Kierkegaard [cfr. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* [Kierkegaard. Construcción de lo estético], Tübingen, 1933]: en efecto, no perseguía otro objetivo, y si usted se burla del intento de asociar a Kafka con Pascal y con Kierkegaard, permítame recordarle que en mi Kierkegaard se expresa la misma burla contra la asociación de Kierkegaard con Pascal y Agustín. Ahora bien, si insisto contrariamente en la existencia de una relación entre Kierkegaard y Kafka, ésta no es en absoluto la de la teología dialéctica, cuyo abogado ante Kafka se llama Schoeps. Más bien radica exactamente en el pasaje de la «Escritura», del que usted afirma de un modo tan decisivo que lo que Kafka ha tomado por la reliquia de la «Escritura» podría entenderse mejor, es decir, socialmente, como su prolegómeno. Y de hecho ésta es, y ninguna otra, la esencia cifrada de nuestra teología –pero desde luego, ni un punto menos–. Que sin embargo ella irrumpa aquí con una fuerza tan gigantesca, es para mí la más hermosa garantía del logro filosófico de usted desde que conocí los primeros fragmentos de los Pasajes. [...]

Si es usted mismo quien da por «inacabado» el trabajo, sería completamente artificioso y estúpido que yo pretendiese contradecirle. Demasiado bien sabe usted hasta qué punto se hermana aquí lo significativo con lo fragmentario. Esto, sin embargo, no excluye la posibilidad de indicar los puntos no suficientemente elaborados –precisamente porque este trabajo precede a los Pasajes–. Y es que aquí radica su carácter de inacabado. La relación entre prehistoria y modernidad todavía no está conceptualizada, y de ello ha de depender en última instancia una interpretación lograda de Kafka. El primer punto débil se halla al comienzo, en la cita de Lucrecio y en la antítesis entre épocas o edades del tiempo [Zeitalter] y eras o edades del mundo [Weltalter]. Esta antítesis sólo sería fecunda haciéndola dialéctica, no como mera contraposición. Yo diría: para nosotros el concepto de época es en última instancia inexistente (de igual modo que desconocemos la decadencia y el progreso en el sentido explícito del término, que usted mismo destruye aquí), y únicamente conocemos la era como extrapolación del presente petrificado. Y sé que en la teoría nadie podría concederme esto tan decididamente como usted. Sin embargo, en Kafka el concepto de era

ha permanecido abstracto en sentido hegeliano [...]. Pero esto lo único que significa es que en su trabajo la anámnese –o el «olvido»– de la prehistoria en Kafka se interpreta en un sentido esencialmente arcaico, sin ser dialectizada: razón por la que este trabajo se retrotrae a los comienzos de los Pasajes. Yo soy el menos indicado para emitir un juicio al respecto, pues sé demasiado bien que se me puede acusar de haber incurrido en lo mismo, en la misma falta de articulación del concepto de mito, en mi Kierkegaard, donde este concepto era superado en tanto que construcción lógica, pero no de un modo concreto. Pero precisamente por ello me es lícito señalar este punto. No es ninguna casualidad que, de entre las anécdotas aquí interpretadas, una de ellas, la que se refiere a la imagen infantil de Kafka, quede sin interpretación. Y es que su interpretación equivaldría a la súbita neutralización del concepto de era. Lo que apunta a todas las posibles discordancias in concreto –síntomas aquí todavía de la inhibición arcaica, de la falta de desarrollo de la dialéctica mítica–.

44. BENJAMIN A ALFRED COHN. SAN REMO, 19. 12. 1934 (Correspondencia, pp. 631 ss.)

¿Que qué hay de mí? Pues que en realidad dudo tener que contárselo largo y tendido a una persona con mundo, como eres tú. Si alguien me dijera que tengo suerte de poder pasar o escribir en pos de mis pensamientos, en un lugar precioso –y San Remo es verdaderamente bello–, sin las preocupaciones cotidianas por la existencia, ¿qué podría replicarle? Y si viniera otro ante mí para decirme a la cara que es una miseria y una vergüenza instalarse por así decirlo en las ruinas del propio pasado, lejos de toda tarea, de los amigos y de los medios de producción... ante este hombre más bien me callaría, bastante apurado. Claro que no tengo problemas con el trabajo diario. Pero ya es hora de concretarlo de nuevo en su totalidad y con anticipación; hasta qué punto es bora de ello, lo sé desde que he comenzado a revisar con rigor sistemático mis estudios sobre los Pasajes. Por desgracia, no hay la más mínima posibilidad de que pueda elegir libremente, en un plazo razonable, mi lugar de residencia; bastante será con que lo pueda cambiar.

45. BENJAMIN A ADORNO. MÓNACO-LA CONDAMINE, s. f. [abril de 1935]

Como es natural [...] lamento infinitamente que nuestro encuentro haya acabado en nada. ¿Cuándo volveremos a tener la esperanza de encontrarnos? Incluso en el caso de que mi camino de regreso le lleve a pasar por París, seguramente no podrá encontrarme allí. Las condiciones de vida se han vuelto demasiado precarias como para que pudiera ir por las buenas. Cada vez parece más y más difícil poner pie allí. La última idea de la situación en París me la ha proporcionado una carta de Siegfried [Kracauer], que pinta más que oscura la vida en la ciudad. Pero también observadores mucho mejor armados y situados notan las profundas transformaciones que se han realizado en ella, y hace poco encontré en una revista francesa la carta de un inglés –sin duda un intelectual– que explica por qué evita París. Sus palabras coincidían con mis experiencias.

Naturalmente, esto no impide que la Biblioteca Nacional sea el lugar de trabajo que más añoro. Incluso el escrito sobre Fuchs [cfr. GS II, pp. 465-505], que el Instituto me reclama tan insistentemente, sólo se puede redactar propiamente allí. Pero a ese lugar de trabajo uno tiene que llevarlo todo consigo, y sólo muy a la larga puede esperar alguna consideración.

46. BENJAMIN A ADORNO. PARÍS, 1. 5. 1935

Entretanto me encuentro, desde hace poco, en París, y a punto, por primera vez desde hace años, de acometer los Pasajes, no sólo al hilo de los correspondientes estudios, sino sobre la

base de un plan general. Mucho es, por supuesto, lo que habrá que hacer aún antes de fijar el plan. Pero en este caso concreto, una vez fijado el plan y dada la amplia documentación que tengo a mi disposición, se habrá realizado una parte muy considerable del trabajo. No sólo estas circunstancias, aunque también ellas, me hacen abrigar nuevamente la esperanza de que nuestro encuentro tenga lugar este año. A ello se añade el hecho de que es muy dudoso que este año vaya a Dinamarca [scil. con Brecht]. ¿Tiene ya planes para sus vacaciones de verano? ¿Ve usted alguna posibilidad de que nos encontremos en Francia por esas fechas?

repetidamente interrumpidos y durante una década siempre renovados, realizados en los lugares más dispares. Si la dialéctica de este libro se mostrara igual de sólida, podría darme por satisfecho.

El que ahora tenga ante mí el plan general de la obra también es, por lo demás, una consecuencia indirecta del encuentro que tuve nada más llegar a París con uno de los directores del Instituto. Tuvo como consecuencia que por lo pronto durante un (!) mes pudiera vivir sin los habituales problemas cotidianos. Pero el mes ha pasado, y todavía no tengo ni idea de cómo me irá en el próximo. Tener que dedicarme precisamente ahora al trabajo sobre Fuchs—que, a decir verdad, ni siquiera he empezado aún—, me resultaría doblemente violento. Por otro lado, sin embargo, sería una suerte, con la que de ningún modo puedo contar, que el Instituto tuviera un interés material en el libro de París.

Lo que desearía ahora sería poder trabajar unos cuantos meses en la Biblioteca y, tras la conclusión más o menos definitiva de mis estudios, poder ir en octubre o noviembre a Jerusalén. Aunque existen pocas circunstancias que dejen en el acontecer mundial menos huellas que mis deseos, aferrémonos los dos, con todo, a la segunda mitad de éstos. Tal vez pueda conseguir a tiempo, con algunas argucias, el dinero para el viaje.

Espero con impaciencia los libros que me anuncias; en primer lugar tu pequeño libro del Zohar [cf. G. Scholem, *Die Geheimnisse der Schöpfung. Ein Kapitel aus dem Zohar* (Los misterios de la creación. Un capítulo del Zohar, Berlín, 1935)]. Me temo que llegue demasiado tarde para Bloch, al igual que ocurrirá con mi libro, si es que ha de llegar a escribirse—y además imprimirse— alguna vez.

48. BENJAMIN A. BERTOLT BRECHT. PARÍS, 20. 5. 1935 (Correspondencia, pp. 657 ss.)

Si este año voy o no a Dinamarca, es algo de lo que aún no tengo ni idea. Antes que nada tendría que conocer sus planes. ¿Estará usted durante el verano en Scandborg?—A esto se le añade otra cosa: me he dado cuenta después de mis primeras semanas en París, de que mi libro—el grande, sobre el que una vez le hablé—, por lejos que esté aún de su forma definitiva, está más cerca de ella de lo que había creído. Además he escrito un extenso resumen sobre él, a raíz del cual tengo que conseguir información sobre una serie de cosas que sólo puedo encontrar en la Biblioteca Nacional. Por eso tengo que intentar a cualquier precio—y es endiabladamente difícil— quedarme más tiempo en París. En cualquier caso, cuénteme por favor sus planes desde finales de julio, si es que los tiene.

49. BENJAMIN A. WERNER KRAFT. PARÍS, 25. 5. 1935 (Correspondencia, pp. 658-660)

Tengo que estarle agradecido no sólo por sus cartas, sino por algo más que ellas. Me ha conmovido que con unas pocas indicaciones mías usted se haya hecho una idea cabal de mi situación, basta el punto de dedicarme sus pensamientos no obstante todas las dificultades de su propia situación.

Le parecerá a usted paradójico que una persona en mi situación no aproveche cualquier posibilidad, por difusa que sea o alejada que esté. Pero es que hay razones muy especiales que me llevan a desaharme, yendo por delante mi más cordial agradecimiento, del camino que usted señala. Y estas razones se las voy a explicar, porque conducen al núcleo de mi situación productiva actual, teniendo que aceptar, desde luego, que también afectan a mi situación material.

En este momento no recuerdo si usted sabe, por observaciones ocasionales mías, sin duda muy vagas, que durante una larga serie de años he estado empeñado en un trabajo solita-

47. BENJAMIN A. SCHOLEM. PARÍS, 20. 5. 1935 (Correspondencia Scholem, pp. 194-197)

Hace mucho que no sabes nada de mí. Ya habrás adivinado la razón. Con el traslado a París comenzó un período muy crítico, agravado por fracasos externos. [...]

Entonces, tras un pequeño respiro, se dio otra circunstancia que interrumpió toda mi correspondencia. El Instituto de Ginebra solicitó, sin compromiso y por cortesía, diría yo, un resumen de los Pasajes, de los que de vez en cuando cuento algo sin dejar entretener demasiado. Como al mismo tiempo tuvo lugar la clausura anual de la Biblioteca Nacional, estuve, de hecho y por primera vez desde hace muchos años, a solas con mis estudios de los Pasajes. Y, como los asuntos de la producción literaria aparecen tanto más de improviso cuanto más importantes son, resultó que con este resumen, que acepté sin pensármelo mucho, el trabajo entró en una nueva fase, la primera que se acerca—de lejos— a un libro. No sé cuántos años tienen mis borradores, que se supone serían para un artículo del «Querschnitt» que nunca fue escrito. No me extrañaría que se tratara de los clásicos nuevos años, con lo que quedaría superado el período de génesis del libro sobre el drama barroco, si es que este parísno llega a realizarse. Pero éste es, naturalmente, el gran interrogante, ya que no soy dueño de mis condiciones de trabajo. Las probabilidades, por ejemplo, de que este libro despierte el interés activo del Instituto de Ginebra son mínimas. El libro no permite concesiones de ningún tipo, y si hay algo que sé de él, es que ninguna escuela se apropiará a reclamarlo para sí.

Por lo demás, de vez en cuando cedo a la tentación de buscar analogías en la construcción interna de este libro con el libro sobre el Barroco, del que se diferenciará mucho externamente. Y quiero mencionarte que, también aquí, el desarrollo de un concepto heredado de la tradición ocupará el centro. Si allí fue el concepto de drama barroco, aquí lo será el carácter de fetiche de la mercancía. Si el libro sobre el Barroco movilizó su propia teoría del conocimiento, lo mismo ocurrirá, al menos en la misma medida, con los Pasajes, aunque no puedo prever si encontrarán una exposición independiente, ni hasta qué punto me saldrán bien. Al final, el título de Pasajes de París ha desaparecido, y el proyecto se llama «París, la capital del siglo diecinueve», al que llamo para mí París, capitol del siglo XIX. Con ello aludo a otra analogía: así como el libro sobre el drama barroco despliega el siglo XVII partiendo de Alemania, éste lo hace con el XIX partiendo de Francia.

No sé qué gran concepto tenía de los estudios que he realizado en el curso de tantos años, pero ahora que visumbro con un poco más de claridad lo que propiamente tendría que hacer, ese concepto es muy pequeño. Múltiples cuestiones están sin resolver. En cualquier caso, estoy tan familiarizado con la literatura correspondiente, llegando hasta sus bajos fondos, que antes o después se encontrarán los instrumentos para darles respuesta. En medio de las increíbles dificultades que tengo que afrontar, a veces me detengo, en un deleite reflexivo, a contemplar qué síntesis dialéctica de miseria y opulencia presentan estos estudios.

rio que recoge, alrededor de un tema limitado, las intuiciones y problemas que se encuentran dispersos por mis escritos. Puede ser que nunca haya mencionado este trabajo, la masa de estudios sobre la que descansa es extraordinariamente vasta. Pero no fue esa la razón que detuvo su análisis productivo durante años. Y tampoco simplemente las dificultades económicas. Me llevaron éstas más bien a una técnica de trabajo que me permitió mantener viva mi participación en esa obra durante los plazos de tiempo más largos.

El ritmo satánico del asunto tuvo su razón más profunda en la completa transformación que tenía que sufrir la masa de pensamientos e imágenes procedentes de la lejana época de mi pensamiento directamente metafísico y teológico para nutrir con toda su fuerza mi actual estudio. Esta transformación tuvo lugar calladamente; yo mismo he sabido tan poco de ella, que me quedé completamente perplejo cuando –con motivo de un estímulo externo– escribí recientemente el plan de la obra en unos pocos días. Le señalo que Scholem conoce este trabajo, pero nadie más en Palestina, y le pido que no comunique a nadie mi propósito. Si viaja en invierno a Palestina, algo que está dentro de lo posible, conocerá más detalles. Por ahora sólo puedo mencionarle el título, por donde verá qué lejos está este tema de ahora, que domina dictatorialmente mis pensamientos, de la tragedia clásica francesa. Se llama *«París, la capital del siglo diecinueve»*.

Aunque siga adelante con mis estudios, o pueda seguir con ellos algún día, la verdadera redacción del trabajo sólo podrá tener éxito en París. Allí radica la dificultad económica: no sé cuánto tiempo será capaz de costearme la estancia en París. Por este motivo, cualquier trabajo episódico y ocasional sería bienvenido. Pero acerca de esto ni usted ni yo, me parece, podemos pedirle consejo a [Charles] Du Bos. Y menos aún podría hacerle entender el proyecto del trabajo mencionado. Se sitúa a demasiada distancia –terrestre, no cósmico– de su mundo mental. Lo cual no impide, desde luego, que sea muy importante para mí tener noticia de su actual domicilio y –caso de que fuera París– que le comunicara el mío. Los contactos, beneficiosos o ya simplemente agradables, con los franceses, escasean más y más.

50. GRETTEL ADORNO A BENJAMIN, BERLÍN, 28. 5. 1935

Y ahora vayamos a lo que más me importa: el trabajo de los *Pasajes*. Recuerdo la conversación que tuvimos en septiembre en Dinamarca, y estoy preocupada porque no sé en absoluto cuál de tus planes pondrás ahora en práctica. Me sorprende que Fritz [Pollock] se interese por las *Anotaciones*, ¿piensas quizá en un trabajo para la revista? Yo vería en ello un peligro verdaderamente grande, pues el marco es demasiado estrecho, y nunca podrías escribir lo que tus verdaderos amigos esperan de ti desde hace años, el gran trabajo filosófico, que está ahí sólo por sí mismo, que no ha hecho concesión alguna y cuya importancia ha de compensarte de tantas cosas ocurridas en los últimos años. Detlef, no se trata sólo de salvarte a ti, sino también a ese trabajo. Todo lo que pusiera en peligro el trabajo se debería mantener terminantemente alejado de ti, y todo lo que pudiera favorecerlo se podría pagar con la mayor de las atenciones. Raras veces me habrás visto tan entusiasmada por algo, de ahí podrás ver perfectamente lo que espero de los *Pasajes*. – ¡Ojalá que no tomes a mal mi éxtasis! Espero con ansiedad e impaciencia tener noticias tuyas, escríbeme por favor sobre el resumen. – Tengo tanto tiempo... ¡si pudiera hacerte un poco de compañía en tus horas de soledad, y oír tus *Anotaciones*!

51. BENJAMIN A ADORNO, PARÍS, 31. 5. 1935 (cfr. *Correspondencia*, pp. 662-666)

Aunque estas líneas se hayan hecho esperar un poco, le hacen llegar, junto con lo que las acompaña, la más completa información sobre mi trabajo y sobre mi situación interior y exterior.

Antes de entrar brevemente en el contenido del resumen, me referiré al papel que éste juega en mi relación con el Instituto. Esto se dice pronto. Pues de momento se limita al hecho de que el impulso para su redacción fue una conversación que mantuve con Pollock a finales de abril. Obviamente, este impulso fue externo y dispar. Pero precisamente por ello fue capaz de dar una sacudida a la gran masa, protegida celosamente durante muchos años de toda influencia exterior, haciendo posible su cristalización. Insisto en que con esta circunstancia, legítima y fructífera en la economía global de este trabajo, se agota el significado de los factores extrínsecos y heterogéneos. Y a insistir en esto me llevan las preocupaciones de su carta, que comprendo y que, siendo como son expresión del más amistoso interés, han de considerarse también –tras una interrupción tan prolongada de este diálogo nuestro que dura ya años– como inevitables. Dichas preocupaciones han encontrado su fiel eco en la carta de Felicitas que me llegó esta mañana. Felicitas escribe:

«Me sorprende que Fritz [Pollock] se interese por las *Anotaciones*, ¿piensas quizá en un trabajo para la revista? Yo vería en ello un peligro verdaderamente grande, pues el marco es demasiado estrecho, y nunca podrías escribir lo que tus verdaderos amigos esperan de ti desde hace años, el gran trabajo filosófico, que está ahí sólo por sí mismo, que no ha hecho concesión alguna y cuya importancia ha de compensarte de tantas cosas ocurridas en los últimos años».

Sé que ése es el lenguaje de la amistad más verdadera, que no es menor que la que a usted le llevó a decir que consideraría una auténtica desgracia que Brecht influyera en este trabajo. Permítame decirle al respecto lo siguiente:

Si alguna vez he sido fiel al lema de Gracián que hice mío, «Intenta poner al tiempo de tu parte en todas las cosas», creo que ha sido en el modo como he procedido en este trabajo. En su comienzo estubo Anagón –el Comensino de París–, del que por la noche, en la cama, no podía leer más de dos o tres páginas, porque mi corazón latía tan fuertemente que tenía que dejar el libro. ¡Vaya advertencia! Qué anuncio de los años y años que habrían de interponerse entre esta lectura y yo mismo. Y sin embargo, los primeros apuntes de los *Pasajes* proceden de esa época. – Vintieron luego los años de Berlín, en los que lo mejor de mi amistad con Hessel se nutrió de muchas conversaciones sobre el proyecto de los *Pasajes*. Por entonces surgió el subtítulo –bey ya abandonado– «Un cuento de hadas dialéctico». Este subtítulo hace alusión a la ingenuidad rapsódica de la exposición que entonces yo tenía en mente, y cuyos restos –tal y como hoy reconozco– no ofrecían suficientes garantías ni desde el punto de vista formal ni desde el punto de vista lingüístico. Pero esta época fue también la de un filosofar despreocupadamente arcaico y atrapado en la Naturaleza. Fueron las conversaciones que mantuve con usted en Frankfurt –y especialmente la «histórica» conversación que tuvo lugar en la casita niza–, y después la conversación ciertamente histórica mantenida alrededor de la mesa junto a usted, Asja, Felicitas y Horkheimer, las que pusieron fin a esta época. La ingenuidad rapsódica llegó a su fin. Esta forma romántica fue superada por un raciocinio del desarrollo, pues por aquel entonces, e incluso años después, yo todavía no concebía ninguna otra forma. Por otra parte, en esos años empezaron las dificultades exteriores, que precisamente me revelaron como providencial el hecho de que las dificultades interiores me hubieran impuesto ya antes un modo de trabajo expectante, dilatorio. Significó el fundamental encuentro con Brecht y, con ello, el punto culminante de todas las aporías de este trabajo, del que, no obstante, ni siquiera en ese momento me alejé. Lo que de esta última época podía alcanzar significado para el trabajo –y ello no es poco–, no pudo ciertamente cobrar forma alguna antes de que los límites de este significado estu-

tieran sin axoma de duda sólidamente establecidos en mí, y que por tanto las «directrices» también por esta parte, quedarán fuera de toda consideración.

De todo lo que aquí señalo ballará precisamente usted huellas evidentes en el resumen, al que ahora añado unas palabras. Naturalmente, el resumen, que en ningún punto traiciona mis concepciones, no es todavía en todo un equivalente pleno de las mismas. Así como en el libro sobre el Barroco la exposición cerrada de los fundamentos epistemológicos siguió a su confirmación en el material, lo mismo ha de ocurrir en este caso. Pero con ello no me comprometo, en cualquier caso, a que también en esta ocasión la exposición tenga que aparecer bajo la forma de un capítulo aparte, situado bien al final, bien al comienzo. Esta cuestión queda abierta. Pero el resumen contiene ya indicaciones decisivas sobre estos mismos fundamentos, que a usted se le escaparán menos que a nadie, y en las que reconocerá algunos motivos que aborda su última carta. Más aún: las analogías de este libro con el libro sobre el Barroco resultan mucho más claras que en cualquier fase anterior del proyecto (incluso de una forma sorprendente para mí). Permítame que vea en ello una confirmación especialmente significativa del proceso de refundición que ha conducido la gran masa de ideas, impulsada en su origen metafísicamente, a un estado de agregación en el que el mundo de las imágenes dialécticas queda asegurado frente a toda objeción suscitada por la metafísica.

En esta fase (y evidentemente por vez primera) puedo considerar con serenidad lo que podría argüirse contra el método de este trabajo, por ejemplo desde el marxismo ortodoxo. Pero creo, por contra, que con este método puedo alcanzar a lo largo una posición sólida en la discusión marxista, aunque sólo sea porque aquí la cuestión decisiva de la imagen histórica es tratada por vez primera en toda su extensión. Ahora bien, puesto que la filosofía de un trabajo no depende tanto de la terminología como de su posición, creo desde luego que este resumen lo es del «gran trabajo filosófico» del que habla Feltzitz, aunque a mí esta caracterización no me parece la más apropiada. Para mí se trata ante todo, como usted sabe, de la «prehistoria del siglo XIX».

En este trabajo veo la verdadera razón, si no la única, para no perder el valor de seguir luchando por la vida. Escribirlo, desde la primera hasta la última palabra—¡oy estoy completamente seguro de ello, sin perjuicio de la gran masa de trabajos preliminares que lo fundamentan—, es algo que sólo puedo hacer en París. Naturalmente, primero sólo en lengua alemana. Lo mínimo que necesito para mantenerme en París son 1.000 francos mensuales; la suma que Pollock puso a mi disposición en mayo, la misma que he de volver a recibir para junio. Pero también la misma que necesito durante algún tiempo para poder seguir trabajando. Aun así las dificultades se acusan bastante; fuertes jaquecas me recuerdan demasiado a menudo mi precario modo de vida. Tal vez usted pueda aclarar en discusión con Pollock, mejor que yo mismo, si, y a qué título, puede el Instituto tener interés por mi trabajo, y si eventualmente serían necesarios otros trabajos para reforzar este interés. Estoy abierto a cualquier trabajo; pero todo trabajo de cierta importancia, en particular el trabajo sobre Fuchs, exigiría que durante el período de su redacción postergase los Pasajes. (Por el momento preferiría no ocuparme del trabajo sobre la «Neue Zeit» [no escrito]. Ya volveremos a hablar de ello en su momento.)

Que el Instituto pueda editar el trabajo—tal como verdaderamente ha sido concebido—es algo con lo que cuento tan poco, que todavía en abril yo mismo le aseguraba a Pollock lo contrario. Otra cuestión es, sin embargo, hasta qué punto las nuevas y profundas perspectivas sociológicas que confieren el marco estable para el armazón interpretativo puedan justifi-

car que el Instituto apoye el trabajo, sin lo cual éste no podría hacerse realidad ni así ni de ningún otro modo. Pues si en la fase actual se creara una distancia entre el proyecto y su configuración, probablemente supondría un grave peligro para toda redacción ulterior. Por el contrario, el marco del proyecto contiene, si bien ya no en todos los pasajes si al menos en los que para mí son decisivos, las determinaciones conceptuales filosóficas que lo fundamentan. Si precisamente usted vea en falta alguna palabra básica—la felpa, el tedio, la determinación de las «fantasmagorías», es que son precisamente motivos a los que yo sólo tenía que conferirles su lugar, su configuración, que en parte está ya muy avanzada, no era propia de este resumen. Ello no tanto por razones de finalidad externa como interna: había que conjuntar los materiales antiguos, de los que me había asegurado, con los nuevos, obtenidos según han ido transcurriendo los años.

Le ruego que no muestre absolutamente a nadie el borrador que ahora recibe y que me lo devuelva cuanto antes. Sirve solamente para mis propias investigaciones. Más adelante le llegará otro, que estará listo en breve y del que habrá varios ejemplares.

Este año estaba fuera de lugar contar con San Remo como lugar de nuestro encuentro. ¿No podría usted hacer su viaje de Oxford a Berlín pasando por París? ¡Por favor, considere detenidamente esta posibilidad!

52. ADORNO A BENJAMIN. OXFORD, 5. 6. 1935

El pasado más reciente se presenta todas las veces como si hubiera sido aniquilado por catástrofes. [...]

Leyes de mercado del primer altocapitalismo, propio de la modernidad en sentido estricto. [...]

Teoría de la transformación de la ciudad en campo: constituía [...] la tesis principal de mi trabajo inacabado sobre Maupassant. Hablaba allí de la ciudad como territorio de caza, el concepto de cazador jugaba sobre todo un papel importante (por ejemplo, en relación con la teoría del uniforme: todos los cazadores tienen el mismo aspecto). (Citas de Benjamin; cfr. *Archivo Benjamin*, Ms. 1.833 y *supra* pp. 479, 501, 529 ss.)

53. ADORNO A BENJAMIN. OXFORD, 8. 6. 1935

Ésta no es todavía la carta sobre el resumen, el cual es demasiado importante como para permitirle una respuesta improvisada; pero hay algo de lo que informarle.

Recibí una carta de Else Herzberger desde Zürich (Hotel Baur au Lac). [...] Pude así escribirle de inmediato y sin reservas. He aprovechado la ocasión para pedirle del modo más serio y urgente que haga posible desde un punto de vista financiero la conclusión de los Pasajes—incluso la he presionado moralmente en este sentido—. Y contra todo pesimismo, esta vez tengo esperanzas. [...]

Le he escrito a Else que, en el caso de que estuviera verdaderamente interesada, usted le haría llegar el resumen (naturalmente, pensaba en el nuevo que está en preparación). Supongo que estará usted de acuerdo. Teniendo en cuenta el narcisismo de Else, esto sería muy conveniente desde un punto de vista psicológico. Pero esperemos su respuesta. Por favor, deme en cualquier caso su dirección telegráfica y su número de teléfono.

Por otra parte, Pollock me ha comunicado que ya no va a venir a Londres, le supongo de camino a América. Con ello se vienen abajo los planes que yo había hecho en relación con él (uno de ellos era conseguir que le invitara a Londres para participar en un coloquio). Así pues, no me lo he pensado demasiado y he escrito enseguida una carta muy extensa

a Horkheimer, solicitándole –de un modo tan urgente como a Else– que acepte plenamente el trabajo para el Instituto (pensando yo que una parte de él podría publicarse en la *Zeitschrift für Sozialforschung*) y su totalidad en la colección [del Instituto de Investigación Social], que haga posible la financiación hasta que esté concluido y, a la vez, que durante el tiempo que lleve su redacción, aplase los otros asuntos incompatibles con la marcha del mismo (Fuchs y Neue Zeit). He insistido especialmente, justificándolo, en que, en su forma actual, el trabajo puede ser totalmente aprobado por el Instituto, que no da lugar a ninguna reserva mental y que considero un deber hacer posible el trabajo. También en este caso soy más bien optimista. Quizá fuera práctico enviar precisamente a Horkheimer un resumen que yo haya leído antes, pues creo conocer muy bien sus reacciones.

54. BENJAMIN A. ADORNO. PARÍS, 10. 6. 1935

Le habría escrito antes agradeciéndole su importante carta de no haberme encontrado verdaderamente mal y sobre todo en un profundo estado de agotamiento. [...]

A ello se han añadido algunas cosas que me han afectado desde un punto de vista material. En primer lugar, el repentino regreso de Pollock a América. Tenía la esperanza de entrevistarme con él, una vez hubiera echado una ojeada a mi manuscrito. Pero no lo pudo hacer, ya que abandonó Europa dos días después de que le enviara a Ginebra el manuscrito del resumen para que sacase una copia. Tanto más grave me resulta el hecho de que, independientemente de ello, haya tomado una resolución que, ciertamente, me proporciona seguridad hasta el 31 de julio, garantizando por tanto dos meses ininterrumpidos de trabajo, pero que después de esa fecha vuelve a enfrentarme en toda su actualidad con la cuestión siempre desalentadora de la supervivencia, puesto que a partir de entonces ha de volver a entrar en vigor la antigua asignación mensual de 500 francos franceses. – Lo dicho: esta asignación ha sido tomada independientemente de la cuestión del extenso trabajo. Ahora todo depende de si éste podrá hacerse con un lugar en la economía intelectual y material del Instituto. Ya ve cuán decisiva es para mí su recomendación.

Para facilitársela, al menos desde un punto de vista táctico, consideré adecuado comunicarle a Pollock, en una carta que recibió poco antes de su partida, que pospondría a partir del mes de agosto el trabajo grande para poder escribir el ensayo sobre Fuchs.

Estoy muy impaciente por leer sus comentarios marginales, y creo que no hay nadie a quien el margen le pueda resultar más incitante que a usted. Me compensarán en cierta medida por la imposibilidad de tratar con usted ahora mismo –espero que sólo sea ahora mismo– la gran cantidad de cuestiones que plantea el resumen. Para mí es evidente que, desde un punto de vista metodológico, de esta gran cantidad de cuestiones, destacan las dos que usted ha señalado –la definición diferencial de la mercancía en el altocapitalismo incipiente y la diferenciación de clase, o indiferencia respecto a ella, del inconsciente colectivo–. Me alegra muy especialmente que usted –esto lo he leído entre líneas en su carta– entienda y apruebe la cautela con la que procedo en estas cuestiones, así como que aplase de momento mi decisión sobre las mismas. Su extraordinario alcance está fuera de duda. Por mucho que, por una parte, se tengan que proteger de algunas objeciones justificadas del marxismo, tanto menos podrá, por otra, negarse precisamente en su discusión la necesidad que supone para la historiografía marxista el abandono efectivo de la concepción idealista de la historia y de su perspectiva armonizante. En relación con esto, he incorporado a mis Anotaciones su excelente observación sobre la aparente aniquilación catastrófica del pasado más reciente.

Por otra parte, he hecho una fotocopia de estas anotaciones a iniciativa de Pollock, quien también puso a mi disposición la suma necesaria para ello. Efectivamente, era una pesadilla tener que viajar con esta masa de manuscritos.

A juzgar por las breves alusiones que hace usted, la posibilidad de ampliar estas anotaciones a partir de sus reflexiones sobre Maupassant sería para mí muy importante. Lo que usted afirma acerca de la ciudad como territorio de caza es excelente. Pero, de entre todos los pasajes de su carta, ninguno me ha sorprendido tanto como la alusión a la posición que usted toma ante la cuestión de la «mediación» de sociedad y psicología. De hecho, aquí –y sin que anteriormente yo fuese consciente de ello bajo esta formulación– tiramos los dos de una misma cuerda, y no es precisamente lo más deseable que del otro extremo tiren [Erich] Fromm y Reich. – Me ocuparé próximamente de Freud. ¿Recuerda usted, por cierto, si él o su escuela han hecho algún psicoanálisis del despertar o algún estudio sobre el mismo?

De igual modo que –una vez recorrida la periferia más amplia de los estudios, y esa fecha es ya previsible– voy a aproximarme al centro en círculos concéntricos, después de Freud me ocuparé de Baudelaire.

Entretanto estoy impaciente por que usted me aclare algún día su aniquilación de la «intuición de la esencia». ¿No se reconciliaría el propio Husserl con tal aniquilación, si pudiera darse cuenta de qué fin puede tener ese instrumento en manos de un Heidegger?

Puesto que todavía tengo aseguradas un par de semanas, me resulta sumamente difícil dirigirme ahora a Else Herzberger. [...]

P. S. Estas líneas se escribieron en Penicostès, cuando, en el momento en que iba a enviarlas, llegó su última carta. No era menester lo anterior para expresar toda la importancia que ella tiene para mí. Si los pasos que usted da –aunque sólo sea uno de ellos– tuvieran éxito, respiraría tranquilo como no lo he hecho desde hace años. Permítame decir que para ello haré todo lo que esté de mi parte. Yo no dejaría –ni podría dejar– nada sin atender. [...]

Cada día espero que lleguen de Ginebra las copias del resumen, una de las cuales estaría inmediatamente a disposición de EH. Mi intención inicial era ampliar más o menos el resumen que usted conoce antes de enviarlo a Ginebra. Pero, para evitar la demora, renuncié finalmente a ello, de modo que el documento que remitiré a Horkheimer estos días, una vez reciba las copias de Ginebra, corresponde casi exactamente al que usted conoce. De todos modos, llegado el caso, sería para mí muy valioso que usted me diera algunos consejos para la carta adjunta que le tengo que enviar, puesto que es deseable que lo que yo le escriba esté en consonancia con la posición de su informe. Dado que los ejemplares de Ginebra todavía no están aquí, puede que usted disponga aún de tiempo suficiente para ello, aunque por otra parte sé muy bien que se lo quita a su propio trabajo, que evidentemente se halla en un estudio de decisiva importancia. Y también por este gesto suyo de amistad, presente ya en sus últimos informes, quisiera darle las gracias.

He empezado a echar un vistazo al primer volumen de El capital, y, para solazarme tras los vértigos alpinos en el jardín de los enanos, tengo al lado la historia de la cultura, un tanto descuidada, de Friedell [cf. Egon Friedell, Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Weltkrieg [Historia de la cultura contemporánea. La crisis del alma europea desde la peste negra hasta la guerra mundial], 3 vols., Múnich, 1927-1932].

Dirección telegráfica: 28 plaza Deelen-Rochereau, teléfono: Danton 9073.

55. BENJAMIN A. ADORNO. PARÍS, 19. 6. 1935

A vuelta de correo quiero acusar recibo de sus líneas escritas desde Frankfurt y, sobre todo, expresarle mi sincera condolencia por el motivo tan desalentador de su precipitado viaje. Se cuán estrechamente ligado está usted a la enferma [Agathe Calvelli-Adorno], y había acompañado la carta que le envié a Oxford con mis más sinceros deseos para su recuperación. Por lo que concierne a esta detallada carta, y dado que es posible que tarde usted en verla, quiero apuntar brevemente sus motivos más importantes. Uno de ellos es la postal que me envié desde Frankfurt. Me resulta imposible decirle cuánto tengo que esforzarme por entrar en mí, pese a todo, la esperanza que aquella tanto parece limitar. ¿Es necesario que le insista en que estoy dispuesto a redactar cualquier cosa capaz de favorecer la ayuda de Ebe H.? A tal fin siempre estaría disponible, por supuesto, un resumen. Apenas me atrevo a insinuárle -usted ya lo sabe- qué fácil es que ésta sea la última esperanza.

También le escribí sobre el envío del resumen a Horkheimer. Todavía no han llegado las copias de Ginebra y tampoco he podido enviarle nada. Por otra parte, estas copias -a diferencia de lo que yo había planeado inicialmente- apenas se distinguirán, a modo de segunda versión, de las que usted conoce. Tuve que reconocer que la exhaustiva reelaboración que yo planeaba hubiera retrasado más de lo debido el envío del manuscrito a Ginebra. Por entonces contaba con que éste iría a parar a las manos de Pollock. La noticia de su precipitado regreso a América fue para mí el golpe más duro, pues de esta forma quedaba frustrada la entrevista que habíamos de tener en junio con relación al resumen.

[...]
¿Qué planes tiene para las vacaciones? ¿Tenemos alguna posibilidad de encontrarnos? A mí podría burlarme aquí hasta finales de julio y, si depende de mí, incluso después.

56. SCHOLEM A BENJAMIN. JERUSALÉN, 28. 6. 1935 (Correspondencia Scholem, p. 199)

Deduzco [...] de tu carta que verdaderamente haciendo eso, habiéndote quedado ahora allí [sic] en París, has logrado algo, y que tu trabajo, como el mío, se aproxima a una cierta cristalización. Lo que escribiste acerca del nuevo destino del trabajo de los Pasajes me resultó enormemente interesante; te deseo que el Instituto se interese por la cuestión y que, a cambio, te dispense del Puchs. ¿Me equivoco al creer que París va a ser tu residencia veraniega? ¿O vuelves a Dinamarca? Ni siquiera intuyo el contenido que va a tener tu nueva obra, ¿se trata acaso de una consideración histórica, o de teorías sobre objetos de las esferas sencillas de la vida? ¿O de una continuación de aquellos pensamientos del surrealismo con los que antes, si no me equivoco, querías enlazar en este asunto?

57. BENJAMIN A. GRETTEL ADORNO. PARÍS, s. f. [probablemente a finales de junio de 1935]

Las copias ginebrinas del plan no están listas aún. De momento hay sólo dos copias -una la tiene Teddie y se quedará en Oxford, otra la tengo yo como ejemplar de trabajo-. Por lo demás, quizá también aquí haya reservas; esta cuestión la juzgará Teddie. ¿Qué infinitamente más útil sería que pudiésemos hablar cara a cara sobre ello?

Pero si tuviéramos que esperar a Dinamarca, podría hacerse muy largo. No creo que este año vaya a ir. Mientras sea posible, quiero quedarme aquí hasta concluir la documentación de mi libro.

58. GRETTEL ADORNO A BENJAMIN. BERLÍN, 3. 7. 1935

Después de mi última carta estuve cinco días en Frankfurt, donde encontré a Teddie muy deprimido por la muerte de Agathe, pero también tuve la oportunidad de leer tu carta y tu

resumen. Tras esta carta, que en realidad está dirigida a Teddie y a mí conjuntamente, tengo la impresión de que no ves bien que tus amigos hablen en tu ausencia de tu trabajo y que te informen luego de ello, influidos aún bajo esta conversación. Por eso, para evitar todo desacuerdo entre nosotros, no quiero adelantarme a Teddie, tanto más cuanto que sé que sólo conseguiré hacerme una idea correcta del trabajo una vez acabado, mientras que ante un borrador me encuentro a menudo bastante desorientada. Encuentro algunas cosas soberbias, ahora me fascina sobre todo la sección V, pero todo esto con la salvedad de que se trata de una primera y fugaz impresión. Ardo en deseos de poder leer el libro entero cuanto antes. ¿Qué hay de las oportunidades externas para realizarlo, qué noticias tienes de América? - ¿Ha prolongado Fritz a más meses las condiciones de mayo y junio? No dices nada, y me dejas en incertidumbre sobre tus planes y posibilidades. Me encantaría recibir noticias tuyas cuanto antes.

59. BENJAMIN AL DIRECTOR GENERAL DE LA BIBLIOTECA NACIONAL. PARÍS, 8. 7. 1935; borrador

Muy señor mío,

me permito dirigirme a usted estas líneas basándome en la recomendación de mi amigo M. Marcel Brion.

Hace ocho años que comencé, en la misma Biblioteca Nacional, los estudios para una obra que trata del espíritu del siglo XIX. Se llamará París, capital del siglo XIX y está destinada a convertirse en la pareja de mi estudio sobre el siglo XVIII, que apareció en Alemania con el título El origen de la tragedia alemana.

El antiguo ensayo se relacionaría con la literatura; el nuevo libro se asienta por una parte en las manifestaciones industriales o comerciales, y por otra parte en la política y en las costumbres parisinas. Hacia el final de mis estudios me veo conducido a un examen profundo del lado erótico de la vida parisina y no podía emprender ese examen sin la ayuda de ciertos volúmenes consignados al infierno.

Así pues, lo que le solicito es el permiso de consulta de algunos de ellos. Permítame añadir que estoy preparado para justificar de cualquier manera la seriedad de mis trabajos. Recientemente he fotografiado en el servicio de la Biblioteca Nacional el vasto conjunto de mis estudios y reflexiones sobre el tema de mi libro.

He sido, por otra parte, traductor de la edición alemana de las obras de Proust. M. Charles Du Bos estará con toda certeza dispuesto a garantizar el interés científico de mis escritos.

M. Bataille, de la Biblioteca Nacional, me conoce igualmente.

A la espera de su respuesta favorable, quisiera agregar, Señor, la expresión de mi más distinguida consideración.

8 de julio de 1935

París XIV

28, plaza

Denfert-Rochereau.

Walter Benjamin

60. BENJAMIN A. HORKHEIMER. PARÍS, 10. 7. 1935 (cf. Correspondencia, pp. 666 ss.)

Estaba de lo más impaciente por enviarle el resumen con este correo. El señor Pollock le habrá hecho ya alguna referencia a ello, pero debido a su prematura partida no pude revisarlo con él, como era nuestra intención.

Por otra parte se lo hubiera enviado antes si la señora Favez [secretaria del Instituto de Investigación Social en Ginebra], como ella tenía amablemente previsto, hubiera conseguido copiarlo. Por desgracia no ha sido aún posible, y por eso dice aquí el manuscrito dado que quería que estuviera definitivamente en su poder.

Le digo además que, por iniciativa del señor Pollock, he encargado una fotocopia de mis estudios sobre este trabajo. Está depositada en un lugar seguro y la tiene siempre a su disposición.

Al resumen mismo no deseo de momento añadirle ningún contenido. Desde mediados de mayo trabajo muy intensamente en la Biblioteca Nacional y en la Sala de las Estampas para concluir mi documentación. Gracias a que mi situación ha mejorado en los últimos meses, lo cual se lo tengo que agradecer a usted y a Pollock, he conseguido que esta documentación esté muy cerca de su final.

Desde luego que a principios de agosto, si no recibo otras indicaciones de usted, volveré a dejar el libro para escribir el ensayo sobre Fuchs. En mi último encuentro con él, hice que me contara multitud de cosas interesantes sobre sus comienzos, bajo la ley socialista. Tanto en interés de este ensayo como de mi libro, intentaré permanecer en París tanto tiempo como sea posible.

61. BENJAMIN A ALFRED COHN. PARÍS, 18. 7. 1935 (Correspondencia, pp. 668-670)

Mi hermana ha salido de viaje hace poco—está en Mallorca—y me ha dejado su piso durante las semanas en que está fuera. Llego así al pasaje de tu carta que contiene un regalo de cumpleaños en su forma más hermosa: me refiero a vuestro ofrecimiento de dejarme esa habitación. Si de momento no puedo aceptarlo, de una parte porque le prometi a mi hermana no dejar el piso vacío, y de otra porque no puedo interrumpir precisamente ahora mi trabajo en la Biblioteca Nacional, no por ello quiero dejar de agradecerle algo más que cordialmente, lo que vale también para Grete. Y lo hago preguntándole si crees que habría aún posibilidad de que os visitara hacia la segunda mitad de septiembre. Ya sé que ahora no puedes contestar con seguridad a mi pregunta. Con todo, ten en cuenta que por entonces tendría la posibilidad de ir a ver a Barcelona, y no necesito decirte lo que me gustaría hacerle.

Para entonces habré terminado por completo, así lo espero, los estudios que me atan a la biblioteca. Ahora que lo que importa es concluir, me he abierto dos nuevos campos de trabajo. Uno es la Sala de las Estampas, en el que intento confirmar las ideas de los temas y situaciones que he extraído de los libros, y el otro el infierno de la biblioteca, para el que conseguir el derecho a utilizarlo es uno de los pocos éxitos que me puedo atribuir en este terreno. Es extraordinariamente difícil obtenerlo.

Sería desde luego un gran placer para mí contarte cosas sobre este trabajo. Ya te habré informado de que hace pocas semanas escribí el primer proyecto resumido del mismo. Además he hecho que fotografien mis estudios para tenerlos seguros. A mis colegas literarios, incluso a los amigos, no les comento nada de este trabajo, nada detallado. Está en una fase en la que se encuentra especialmente expuesto a todo tipo de deformaciones imaginables, sin excluir en absoluto el robo. Comprenderás que los Jeroglíficos del siglo XIX de Bloch [cf. Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit* [Herencia de este tiempo], Zürich, 1935, pp. 288-295] me hayan vuelto algo receloso.

[...]

A menos aún puedo darte noticias de nuevas lecturas, puesto que leo exclusivamente para los materiales del trabajo de los Pasajes.

62. BENJAMIN A GRETTEL ADORNO. PARÍS, 29. 7. 1935

¿Podrías preguntarle a Toddlie si tiene (o ha tenido) la oportunidad de echarle un vistazo a «Los arcos triunfales» de Noack (Estudios de la Biblioteca Warburg) [cf. Ferdinand Noack, *Triumph und Triumpfbogen* [El triunfo y los arcos triunfales], Leipzig-Berlin, 1928] — Espero con ansiedad la carta en que él me responde al resumen.

63. ADORNO A BENJAMIN. HORNBERG IM SCHWARZWALD, 2. 8. 1935 (cf. Correspondencia, pp. 671-683)

Permítame que hoy, por fin, intente decirle algunas palabras sobre el resumen, que he estudiado con todo detalle y he vuelto a discutir punto por punto con Felicitas, quien, por lo tanto, ha colaborado plenamente en mi respuesta. Ante la importancia del tema—que, como usted sabe, juzgo máxima—, me parece apropiado hablar con toda franqueza y pasar a abordar sin preámbulos las cuestiones centrales, que creo poder considerar como tales para ambos en el mismo sentido; pero antes de entrar en la discusión crítica quisiera decirle que el resumen, por insuficiente que, con su modo de trabajar, pueda ser todo esbozo y «curso de pensamiento» para dar una idea de su obra, parece abundar en las más importantes concepciones, de las que sólo quisiera subrayar el excelente pasaje sobre el habitar como un dejar huellas, las decisivas frases sobre el coleccionista y la liberación de las cosas de la maldición de ser útiles [...]. Asimismo, el esbozo del capítulo sobre Baudelaire como interpretación del poeta, y la introducción de la categoría de novedad en la p. 20^a, me parecen totalmente logrados.

Por ello adivinará usted, y probablemente ya se lo esperaba, que mi interés se dirija nuevamente al conjunto de motivos designados por los términos: prehistoria del siglo diecinueve, imagen dialéctica y configuración de mito y modernidad. Si de este modo dejo al margen una separación entre la cuestión «material» y la cuestión «epistemológica», ello podría estar en correspondencia, si no con la disposición externa del resumen, sí en todo caso con su núcleo filosófico, cuyo movimiento ha de hacer desaparecer esa contraposición, exactamente como en los dos últimos proyectos tradicionales de la dialéctica. Permítame que parta del lema de la p. 3: Cada época sueña la siguiente, que considero muy importante por cuanto que en torno a esta frase cristalizan todos los temas de la teoría de la imagen dialéctica que me parecen fundamentalmente criticables, y concretamente por su carácter *no dialéctico*, así pues, con la eliminación de esta frase se podría conseguir poner en orden la teoría misma. Pues la frase implica tres cosas: concebir la imagen dialéctica como un contenido de la conciencia, aunque éste sea colectivo; referirla linealmente—yo diría incluso histórico-evolutivamente— a un futuro entendido como utopía; concebir la «época» precisamente como el sujeto unificado en sí mismo y que corresponde a este contenido de la conciencia. Me parece ahora de lo más pertinente decir que, con esta noción de la imagen dialéctica, que se puede llamar immanente, no sólo se ve amenazada la fuerza original del concepto, que era de carácter teológico—dando entrada a una simplificación que aquí no echa a perder tanto el matiz subjetivo cuanto el mismo contenido de verdad—, sino que precisamente de este modo se pierde también en contradicciones ese movimiento social en cuyo nombre usted sacrifica la teología. Al trasladar a la conciencia la imagen dialéctica bajo la forma de «sueño», no sólo se produce el desencantamiento y la trivialización del concepto, sino que pierde así también la

* Las indicaciones de página de la carta 63 se refieren al manuscrito editado en las páginas 1011-1020, donde se incluye su paginación original.

fuerza clave objetiva que podría legitimarla precisamente desde un punto de vista materialista. El carácter fetichista de la mercancía no es un hecho de conciencia, sino que es eminentemente dialéctico en tanto que produce conciencia. Pero esto quiere decir que la conciencia o el inconsciente no pueden reproducirlo simplemente como sueño, sino que responden a él con deseo y miedo por igual. A consecuencia del realismo-reproducción, *sit venia verbo*, propio de la actual concepción immanente de la imagen dialéctica, se pierde precisamente ese poder dialéctico del carácter fetichista. Para recurrir al lenguaje del glorioso primer proyecto de los *Pasajes*: si la imagen dialéctica no es más que el modo de captar el carácter fetichista en la conciencia colectiva, entonces la concepción sansimoniana del mundo de la mercancía podría desde luego desvelarse como utopía, pero no su otra cara, es decir, la imagen dialéctica del siglo diecinueve como infierno. Ahora bien, sólo ésta podría poner en su justo lugar la imagen de la Edad de Oro, y precisamente para una interpretación de Offenbach este doble sentido podría resultar de lo más concluyente: es decir, el doble sentido del submundo y de la Arcadia —ambas son categorías explícitas en Offenbach y pueden buscarse hasta en los detalles de su instrumentación—. De este modo, la renuncia a la categoría de infierno, que estaba en el proyecto, y sobre todo la eliminación del genial pasaje sobre el jugador —que en modo alguno sustituyen el pasaje sobre la especulación y los juegos de azar—, no sólo significan menor brillantez, sino también menor rigor dialéctico. Desde luego que en modo alguno ignoro la relevancia de la immanencia de la conciencia para el siglo diecinueve. Pero el concepto de imagen dialéctica no puede obtenerse a partir de ella, sino que la imagen dialéctica es para el siglo diecinueve, en cuanto alienación, la propia immanencia de la conciencia como «interior»; también en este nuevo juego debo remitirme al comienzo del capítulo segundo del *Kierkegaard* [cf. ahora Adorno, *Gesammelte Schriften* [Obras completas], vol. 2: *Kierkegaard*, Frankfurt/M., R. Tiedemann ed., 1979, pp. 38-69]. Según aquél, la imagen dialéctica no debería trasladarse a la conciencia bajo la forma de sueño, sino que el sueño debería exteriorizarse mediante la construcción dialéctica, entendiendo la immanencia misma de la conciencia como una constelación de lo real. Es decir, como la fase astronómica en la que el infierno recorre la humanidad. Sólo el mapa estelar de semejante recorrido haría posible, a mi parecer, que la historia apareciera como prehistoria. —Permítame que intente formular de nuevo la objeción, exactamente la misma, desde el extremo opuesto. De acuerdo con la concepción immanente de la imagen dialéctica (que yo quisiera contrastar, para decirlo positivamente, con su anterior modelo de dicho concepto), usted construye la relación entre lo más antiguo y lo más nuevo, que ocupaba ya un lugar central en el primer proyecto, como una relación que remite utópicamente a la «sociedad sin clases». De este modo, lo arcaico se convierte en un elemento añadido y complementario, en lugar de ser él mismo «lo más nuevo»; está por tanto desdialéctizado. Pero al mismo tiempo, y a la vez de un modo no dialéctico, la imagen de la sociedad sin clases se remonta cronológicamente al mito, en vez de aparecer aquí con total transparencia como una fantasmagoría infernal. Por eso me parece que la categoría bajo la que lo arcaico aflora en lo moderno no es tanto la Edad de Oro como la catástrofe. En una ocasión apunté que el pasado más reciente siempre se presenta como si hubiese sido aniquilado por catástrofes. *Hic et nunc* diría: pero de ese modo se presenta como prehistoria. Y precisamente aquí sé que coincido con el pasaje más audaz del libro sobre el drama barroco.

Si desencantar la imagen dialéctica, considerándola «sueño», la psicologiza, el mismo desencantamiento sucumbe precisamente por ello al hechizo de la psicología burguesa. Pues,

¿quién es el sujeto del sueño? En el siglo diecinueve, sin duda, sólo el individuo; pero en sus sueños no es posible leer inmediatamente, al modo de una copia, ni el carácter fetichista ni sus monumentos. De ahí que se recurra entonces a la conciencia colectiva, que en la versión actual me temo no se pueda distinguir de la de Jung. Está expuesta a la crítica por ambos lados: desde el punto de vista del proceso social, porque hipostatiza imágenes arcaicas allí donde el carácter mercantil produce imágenes dialécticas, sólo que no en un yo colectivo arcaico, sino en los individuos alienados de la sociedad burguesa; desde el punto de vista de la psicología, porque, como dice Horkheimer, el yo-masa sólo existe en caso de terremotos y catástrofes masivas, mientras que la plusvalía objetiva se impone precisamente en y contra los sujetos particulares. La conciencia colectiva fue inventada solamente para desviar la atención de la verdadera objetividad y de su correlato, la subjetividad alienada. Nos corresponde a nosotros polarizar dialécticamente y disolver esta «conciencia» en los extremos de la sociedad y el individuo, y no galvanizarla como correlato plástico del carácter mercantil. Que en el colectivo onírico no haya cabida para diferencia alguna entre clases, es un aviso suficientemente elocuente.

La categoría mítico-arcaica de la «Edad de Oro», sin embargo, ha acabado por tener también —y esto me parece decisivo precisamente desde un punto de vista social— consecuencias nefastas para la misma categoría de mercancía. Si se omite la más importante «ambigüedad» (un concepto, por lo demás, que tiene una enorme necesidad de ser teorizado y que no puede dejarse en modo alguno tal como está) de la «Edad de Oro», esto es, la que se da respecto del infierno, es decir, su relación con el infierno, entonces la mercancía, como sustancia de la época, acaba por convertirse en el infierno, viniendo a ser negada de una forma que, de hecho, quisiera hacer aparecer la inmediatez del estado originario como la verdad: así, el desencantamiento de la imagen dialéctica conduce directamente a un pensamiento mítico sin fisuras, y si allí el peligro se llamaba Jung, aquí se llama Klages. Pero en ningún otro lugar ofrece el proyecto más remedios que aquí. El lugar central sería la teoría del coleccionista, que libera las cosas de la maldición de ser útiles; éste es también, si entiendo bien, el lugar propio para Haussmann, cuya conciencia de clase, en una autoconciencia hegeliana, inaugura la disolución de la fantasmagoría precisamente a través de la consumación del carácter mercantil. Entender la mercancía como imagen dialéctica significa entenderla también justamente como causa de su hundimiento y de su «superación», y no como simple regresión a lo más antiguo. La mercancía es, por una parte, lo alienado, donde perece el valor de uso, pero por otra es lo que sobrevive, lo que, convertido en extraño, ha sobrepasado la inmediatez. En las mercancías, y no para los hombres, tenemos la promesa de la inmortalidad, y el fetiche —continuando la relación que usted establece correctamente con el libro sobre el Barroco— es para el siglo diecinueve la imagen deformada y última, comparable sólo a la calavera. Me parece que aquí se sitúa la aportación fundamental de Kafka desde el punto de vista del conocimiento, especialmente con *Odradek*, en tanto que mercancía que sobrevive inútilmente: este cuento podría tal vez marcar el final del surrealismo, igual que el drama barroco en cuanto tal finaliza con *Hamlet*. Pero desde un punto de vista interno a la sociedad, esto significa que el concepto de valor de uso en modo alguno basta por sí mismo para criticar el carácter mercantil, sino que únicamente remite al estado previo a la división del trabajo. Aquí han radicado siempre mis verdaderas reservas hacia Berta [scil. Brecht], y la razón por la que tanto su «colectivo» como su concepto inmediato de función me han resultado siempre sospechosos, presentándose incluso como «regresión». Tal vez comprenda usted por esta reflexión, cuyo

contenido objetivo concierne exactamente a las categorías del resumen que para Bata podrían ser apropiadas, que mi oposición a ésta no se funda en algún intento aislado por salvar la autonomía del arte o algo por el estilo, sino que enlaza del modo más profundo con esos temas de nuestra amistad filosófica, que para mí son los esenciales. Si con un movimiento osado pudiera tensar el arco de mi crítica, éste debería, y cómo podría ser de otro modo, cerrarse por sus extremos. Una restitución de la teología, o más bien una radicalización de la dialéctica hasta el mismo núcleo teológico, debería significar a un tiempo un refinamiento extremo del tema dialéctico-social, incluso del tema económico. Esto tendría que ser entendido ante todo también históricamente. El carácter mercantil específico del siglo diecinueve, es decir, la producción industrial de mercancías, se debería elaborar con mucha más precisión desde el punto de vista material, pues el carácter mercantil y la alienación existen desde el capitalismo incipiente, esto es, desde la época de la manufactura, desde el Barroco justamente —así como, por otra parte, lo que desde entonces confiere «unidad» a la modernidad radica precisamente en el carácter mercantil—. Pero sólo una determinación exacta de la forma industrial de la mercancía como forma históricamente bien diferenciada de las anteriores podría proporcionar por completo la «prehistoria» y la ontología del siglo diecinueve; todas las referencias a la forma de mercancía «como tal» conferirían a esta prehistoria un cierto carácter metafórico, que en un caso tan serio como éste no puede tolerarse. Me inclino a creer que si en este punto usted se entrega completamente a su modo de proceder, al ciego trabajo material, alcanzará los mayores resultados interpretativos. Si, en cambio, mi crítica se mueve en cierto nivel de abstracción teórica, esto es seguramente una insuficiencia, pero sé que usted no la considerará resultado de una «cosmovisión», haciendo así caso omiso de mis reservas.

Permítame, con todo, algunas observaciones más concretas todavía, que desde luego sólo pueden ser significativas desde este trasfondo teórico. Como título propondría: *París, capital del siglo diecinueve*; no «la capital» —si es que el título de los *Pasajes* no ha de resucitar con el infierno—. La división de los capítulos por medio de personajes no me parece del todo feliz; de ella resulta cierta compulsión a una arquitectura externa sistemática que no acaba de satisfacerme. ¿No habría antes secciones según los materiales, como «Felpa», «Polvo», etc.? La conexión Fourier-pasaje no resulta del todo plausible. Pienso que la ordenación más apropiada sería una constelación de distintos materiales urbanos y mercantiles, que en las secciones posteriores se descifrarían al mismo tiempo como la imagen dialéctica y como su teoría. — En el lema de la p. 1, el término *portique* transmite magníficamente el tema «Antigüedad»; en relación con lo nuevo como lo más antiguo, quizás, habría que introducir aquí de un modo elemental una teoría de las formas del Imperio (como por ejemplo se introduce la melancolía en el libro sobre el Barroco). En cualquier caso, en la p. 2 habría que aclarar bien que en el Imperio la concepción del Estado como fin en sí mismo es pura ideología, tal como sus siguientes observaciones indican que pensaba hacer. El concepto de construcción carece aquí de toda claridad; en cuanto alienación del material y dominio del mismo, este concepto es ya eminentemente dialéctico y, a mi juicio, hay que exponerlo también dialécticamente (delimitación precisa respecto del actual concepto de construcción; el término ingeniero, tan propio del siglo xix, probablemente ayude a ello!). Por otra parte, ni la introducción ni la exposición del concepto de inconsciente colectivo, que aparece aquí y del que yo ya hice algunas observaciones básicas, son del todo claras. — En relación con la p. 3, quisiera preguntar si el hierro fundido es verdaderamente el primer material artificial de construcción (¿el ladrillo?); por lo general, las refe-

rencias a «lo primero» suelen incomodarme. Tal vez podría decirse aquí, a modo de complemento: cada época se imagina aniquilada por catástrofes. — P. 4. La fórmula «lo nuevo se entrelaza con lo antiguo» me resulta sumamente dudosa en el sentido de mi crítica a la imagen dialéctica como regresión. En ella no se retrocede a lo antiguo, sino que lo más nuevo, en tanto que apariencia y fantasmagoría, es él mismo lo antiguo. Tal vez es oportuno recordar aquí algunas formulaciones, referidas también a la ambigüedad, del capítulo sobre el interior del *Kierkegaard*. Y quisiera añadir: las imágenes dialécticas, entendidas como modelos, no son productos sociales, sino constelaciones objetivas en las que la situación social se representa a sí misma. De acuerdo con ello, de la imagen dialéctica nunca puede exigirse que tenga un «rendimiento» ideológico ni social en general. Mi objeción contra la valoración exclusivamente negativa de la cosificación —la crítica al «Klages» del proyecto— se basa fundamentalmente en el pasaje de la p. 4 sobre la máquina. La sobrevaloración de la técnica mecánica y de la máquina como tal ha sido siempre propia de teorías burguesas que miran al pasado: en ella se enmascaran las relaciones de producción mediante la referencia abstracta a los medios de producción. — La p. 6 es el lugar apropiado para el importantísimo concepto hegeliano de segunda naturaleza, retomado luego por Georg Lukács y otros. *El diablo en París* podría muy bien conducir al infierno. — Sobre la p. 7: dudo mucho que el trabajador aparezca «por última vez» fuera de su clase como telón de fondo, etcétera. La idea de una prehistoria del folletín, sobre la que su *Kritik* (cfr. GS II, pp. 334-367) contiene tantos elementos, es muy seductora; éste sería también el lugar para Heine. A este propósito se me ocurre una vieja expresión del lenguaje periodístico: «estilo estereotipado» [*Schablonstil*], cuyo origen habría que indagar. El término «sentimiento de la vida», en cuanto propio de la historia cultural o espiritual, resulta muy sospechoso. — Me parece que la aceptación sin reservas de la aparición inaugural de la técnica está relacionada con la sobrevaloración de lo arcaico como tal. Apunté la fórmula: el mito no es una nostalgia, al margen de toda clase social, hacia la sociedad verdadera, sino el carácter objetivo de la propia mercancía alienada. — P. 9. La concepción de la historia de la pintura del siglo xix como huida ante la fotografía (a la que corresponde rigurosamente la huida de la música ante lo «banal») es magnífica, pero también no dialéctica, es decir, la participación en los logros pictóricos de fuerzas productivas que no se agotan en la forma de mercancía, no se puede concebir tan concretamente, sino sólo como el negativo de una huella (el lugar preciso de esta dialéctica es probablemente Manet). Esto me parece guardar relación con la tendencia mitologizante o arcaica del resumen. Como pertenecientes al pasado, los logros pictóricos se convierten en cierto modo en imágenes de estrellas fijas en el firmamento de la filosofía de la historia, de donde ha desaparecido la participación de la fuerza productiva. Bajo la mirada mítica y no dialéctica, la de la Medusa, se esfuma la parte subjetiva de la dialéctica. — La Edad de Oro de la p. 10 es tal vez el verdadero tránsito al infierno. — La relación entre las exposiciones universales y la clase trabajadora no me resulta convincente y hace el efecto de una conjetura; sin duda, sólo puede afirmarse con la mayor precaución. — En la p. 11 hace falta, naturalmente, una gran definición y teoría de la fantasmagoría. — La p. 12 fue para mí un recordatorio. Felicitas y yo nos acordamos de la soberbia impresión que en su momento nos causó la cita de Saturno; ésta no ha logrado mantener su encanto. No es el anillo de Saturno el que debería transformarse en balcón de hierro, sino éste en el mismo anillo de Saturno, y en este punto me alegra no oponerle algo abstracto, sino un logro de usted mismo: el incomparable capítulo sobre la luna en la «Infancia» (cfr. GS IV, pp. 300-302), cuyo contenido filosófico tendría aquí su lugar. En este

punto me acordé de lo que usted dijo en una ocasión sobre el trabajo de los Pasajes: que sólo podría serle arrancado por la fuerza al espacio de la locura: su trabajo se ha alejado de él, en vez de someterlo, como prueba la interpretación de la cita de Saturno, que rebota en este espacio. Aquí radican mis auténticas objeciones: aquí Siegfried [Kracauer] podría quedar entusiasmado, mientras que yo he de expresarme de un modo tan brutal en beneficio de la inmensa seriedad del asunto. — El concepto fetichista de la mercancía, como probablemente sea también su intención, debe documentarse con los correspondientes pasajes de quien lo encontró. — El concepto de lo orgánico, que aparece también en la p. 12 y que remite a una antropología estática, etc., tampoco puede mantenerse así, o bien únicamente en el sentido de que sólo existe ante el fetiche en cuanto tal, por lo que es también histórico, como por ejemplo el «paisaje». — En la p. 13 habría que introducir ese motivo dialéctico de la mercancía que es el *Odnalek*. — El movimiento obrero parece actuar aquí nuevamente un poco como *deus ex machina*, ciertamente que en este punto, como en muchas otras formulaciones análogas, esto parece deberse a la forma abreviada del resumen —objeción ésta que se puede hacer a muchos de mis reparos—. El pasaje sobre la moda, que a mí me parece muy significativo, pero en cuya construcción debería evitar el concepto de lo orgánico, relacionándose con lo vivo —sin quedar referido, por tanto, a una «naturalezarectora», me ha sugerido el concepto de *changeant*, el tejido irisado, que probablemente tiene un valor expresivo para el siglo XIX, y que está también ligado al proceso industrial. Quizá se ocupe usted de ello en alguna ocasión, seguramente la señora [Helen] Hessel, cuyos informes para la FZ [Frankfurter Zeitung] nosotros siempre seguimos con vivo interés, sepa de ello. — En la p. 14 se encuentra el pasaje en el que me incomoda especialmente el uso demasiado abstracto de la categoría de mercancía: como si acaso ésta hubiese aparecido en cuanto tal —por vez primera— en el siglo XIX (dicho sea de paso, la misma objeción vale también para el interior y la sociología de la interioridad en mi *Kierkegaard*, y en este punto todo lo que aduzco contra su resumen tengo que hacerlo también contra mi propio trabajo anterior). Creo que la categoría de mercancía podría concretarse mucho más con ayuda de las categorías específicamente modernas de comercio internacional y de imperialismo. Por ejemplo: el pasaje como bazar, o también las tiendas de antigüedades como mercados de comercio internacional de lo temporal. El significado de la lejanía recogida: quizá el problema de ganar capas sociales sin objetivos y la conquista imperial. Sólo hago sugerencias; evidentemente, trabajando sobre el material usted puede sacar a la luz aspectos incomparablemente más concluyentes y determinar la figura específica del mundo objetual del siglo XIX (quizá a partir de su cara oculta, de sus desechos, restos, ruinas). — Al pasaje sobre la oficina podría faltarle también determinación histórica. A mí me parece que no es tanto la pura antítesis del interior como una reliquia de formas más antiguas de habitaciones, sin duda barrocas (con globos terráqueos, mapas murales, *barrière* y otros objetos). — P. 15. A propósito de la teoría del *Jugendstil* aunque estoy de acuerdo con usted en que significa una conmoción decisiva del interior, para mí esto excluye que movilice «todas las fuerzas de la interioridad». Más bien intenta salvarlas a través de la «exteriorización» y conferirles plena realidad (éste es el lugar de la teoría del Simbolismo, sobre todo de los interiores en Mallarmé, cuyo significado es exactamente el contrario del que tienen, por ejemplo, en Kierkegaard). En el *Jugendstil* el lugar de la interioridad lo ocupa el sexo. Se recurre a él precisamente porque sólo en él el individuo privado se encuentra a sí mismo, no ya como interioridad, sino como carne. Esto es válido para todo el arte *Jugendstil*, desde Ibsen hasta Maeterlinck y d'Annunzio. El origen es por tanto también Wagner, y

no la música de cámara de Brahms. — Creo que el hormigón no es característico del *Jugendstil*, antes bien es propio de ese extraño vacío que fueron los años en torno a 1910. Por otra parte, me parece plausible que el *Jugendstil* propiamente dicho coincida con la gran crisis económica de alrededor de 1900; el hormigón es propio de la coyuntura de preguerra. — P. 16. Quisiera llamarle la atención sobre la muy notable interpretación de *El arquitecto Solneff* en los escritos póstumos de Wedekind [cfr. Frank Wedekind, *Gesammelte Werke* (Obras completas), vol. 9. Múnich, 1921, pp. 340-358]. No conozco literatura psicoanalítica sobre el despertar, pero la buscaré. Sin embargo, el psicoanálisis que interpreta los sueños, que despierta, que se distancia polémicamente de un modo explícito de la hipnosis (muestras de ello en las *Lecciones* de Freud), ¿no pertenece él mismo al *Jugendstil*, con el que coincide cronológicamente? Ésta podría ser una cuestión de primer orden, que quizá conduzca muy lejos. Corrigiendo mi crítica de fondo, quisiera añadir en este punto: si rechazo el uso del concepto de conciencia colectiva, evidentemente no es para erigir en su lugar, como verdadero *substrato*, al «individuo burgués». Se ha de elucidar sobre la base del interior como función social, desvelando su cerrada unidad como apariencia. Pero no como apariencia frente a una conciencia colectiva hipostatizada, sino frente al proceso social real. El «individuo» es aquí un instrumento dialéctico de transición, al que no hay que hacer desaparecer de un modo mítico, sino que sólo puede ser superado. — Quisiera subrayar una vez más del modo más enfático que el pasaje sobre la «liberación de las cosas de la servidumbre de ser útiles» es el genial punto de inflexión hacia la salvación dialéctica de la mercancía. — En la p. 17 me alegraría que usted desarrollara lo más posible la teoría del coleccionista y del interior como estudio. — En la p. 18 quisiera remitirle a «La noche» de Maupassant, que a mí parecer es la conclusión dialéctica de *El hombre de la multitud* de Poe, verdadera piedra angular. Encuentro maravilloso el pasaje sobre la multitud como velo. — La p. 19 es el lugar adecuado para la crítica de la imagen dialéctica. Sin duda, usted sabe mejor que yo que la teoría que aquí se ofrece no satisface todavía las enormes pretensiones del tema. Sólo quisiera añadir que la ambigüedad no es la traducción de la dialéctica en imagen, sino la «huella» de esta imagen, que la teoría aún ha de dialectizar plenamente. Creo recordar que el capítulo sobre el interior del *Kierkegaard* contiene una frase aprovechable a este respecto. Para la p. 20, quizá la estrofa final del gran poema «Mujeres malditas» de *Obras condenadas* [de Baudelaire]. — El concepto de conciencia falsa requiere, en mi opinión, el uso más cuidadoso, y ya no se puede seguir utilizando sin hacer referencia a su origen hegeliano. — Originalmente, esnob no es un concepto estético, sino social, se impuso con Thackeray. Hay que distinguir muy rigurosamente entre esnob y dandi; probablemente haya también que investigar la historia del esnob, para lo cual usted dispone en Proust del mejor material. — La tesis de la p. 21 sobre el oro por el arte y la obra de arte total me parece insostenible bajo esa forma. La obra de arte total y el culto al arte en sentido enfático son intentos radicalmente opuestos de escapar al carácter mercantil, y no son idénticos: la relación de Baudelaire con Wagner es así tan dialéctica como la compañía de la prostituta. — En la p. 22, la teoría de la especulación no acaba de satisfacerme. Por una parte, falta aquí esa teoría del juego de azar que tanto destacaba en el proyecto de los *Pasajes*; por otra parte, falta la auténtica teoría económica del especulador. La especulación es la expresión negativa de la irracionalidad de la ratio capitalista. Quizá hubiese que tratar también este pasaje mediante la «extrapolación de los extremos». — La p. 23 sería sin duda el lugar para una teoría explícita de la perspectiva; creo que en los primeros *Pasajes* había algo al respecto. Forma parte de ello el estereoscopio, que se inventó entre 1810

y 1820. — La hermosa concepción dialéctica del capítulo sobre Haussmann podría tal vez alcanzar una exposición más adecuada que la que ofrece el resumen, de donde uno se ve obligado a deducirla.

He de rogarle otra vez que disculpe la forma tan incisiva de estas glosas; pero créi que al menos debía detallarle un poco mi crítica de fondo. En cuanto al libro, me dirigiré a mi amigo Wind, del Instituto Warburg de Londres, que ojalá pueda facilitárselo a usted *in natura*. Le adjunto el resumen. Finalmente, quisiera pedirle disculpas por haber hecho, excepcionalmente, una copia de esta carta para Felicitas y para mí. Espero que esto esté justificado por su contenido objetivo, y quiero creer que, desde un punto de vista técnico, hará más fácil proseguir la discusión. — A Siegfried únicamente le rogué que disculpara la demora de mi carta en respuesta al resumen de usted, sin decirle lo más mínimo acerca del momento en que se ha gestado, ni menos acerca del contenido. [...] Le pido finalmente disculpas por la presentación de esta carta. Ha sido escrita con una máquina muy defectuosa y, debido a su extensión, descarté hacer primero un borrador.

64. ADORNO A BENJAMIN. HORNBERG [?], 5. 8. 1935

El intento de conciliar lo que usted llama momento del «sueño» —de lo subjetivo en la imagen dialéctica— con la idea de ésta como modelo, me ha llevado a algunas formulaciones [...]: al perder su valor de uso, las cosas alienadas se vacían, adquiriendo significaciones como claves ocultas. De ellas se apodera la subjetividad, cargándolas con intenciones de deseo y miedo. Al funcionar las cosas muertas como imágenes de las intenciones subjetivas, éstas se presentan como no perecidas y eternas. Las imágenes dialécticas son constelaciones entre las cosas alienadas y la significación exhaustiva, detenidas en el momento de la indiferencia de muerte y significación. Mientras que en la apariencia se despierta a las cosas para lo más nuevo, la muerte transforma las significaciones en lo más antiguo. (Citado por Benjamin, *cf.* *supra* p. 468.)

65. BENJAMIN A SCHOLEM. PARÍS, 9. 8. 1935 (*Correspondencia Scholem*, pp. 201-203)

He pasado unas semanas de trabajo intensivo en la Biblioteca. Gracias a ello he avanzado mucho en la documentación de mi libro. Pero ahora —sin haber llegado a su conclusión— tengo que interrumpirlo por un tiempo. Ya no hay quien me salve del trabajo sobre Fuchs. Sí, tengo más motivos que nunca para mostrarme dócil a las sugerencias del Instituto. Pues la acogida que dispensaron en mayo a mis gestiones sólo tuvo lugar una vez dejé entrever a mi interlocutor la posibilidad de desaparecer por unos meses en Palestina y quedar dispensado de su amparo. Una seductora perspectiva para él, como puedes imaginar, que a mí, al tener que distraerte de ahora en adelante, me coloca ante una tarea delicada. Tengo todos los motivos, como he dicho, para mostrarme muy dócil.

No te sorprenderá saber que siento mucho ver retrasado nuestro encuentro, aunque sea por las mejores y más humanas razones. Y de un reencuentro en Europa, que, además, sólo podrá ser fugaz, no podemos esperar lo mismo que nos habrían supuesto unas semanas en Palestina. Para mí, el conocimiento de tus actividades y circunstancias; para ti, el de mi trabajo, de cuyo carácter no sólo es imposible hacerse idea por carta, sino que incluso de palabra sólo sería factible si las conversaciones no fueran demasiado ocasionales y aisladas. Además, para ambos podría merecer mucho la pena, dado que estoy trabajando en este libro mío con un cuidado inusual, y, cuanto más solitaria transcurre mi labor en la

presente fase de trabajo, tanto más dispuesta y proclive se encuentra ésta a sacar fruto de toda enseñanza que le pueda venir de una conversación amistosa. Creo que la concepción del libro, por muy personal que sea en su origen, tiene como objeto los intereses históricos fundamentales de nuestra generación. Después de esto, no necesito decirte con cuánto gusto te lo daría a conocer exhaustivamente.

Desde un punto de vista objetivo, las cosas están así: un resumen para el Instituto —es decir, para un uso externo, incluso el más externo—, que tengo ante mí hace tiempo, me ha hecho concebir de la forma más precisa el lugar en el que tendría que comenzar un día el trabajo constructivo, que incluye al mismo tiempo la decisión sobre la forma literaria y su logro. Ese día aún no ha llegado. Lo retrasan circunstancias que, por adversas que sean, me tienen por cómplice. Pero si llego a ver ese día, ya no me lamentaré de muchas cosas.

No quiero cerrar el tema sin decirte que las dos hipótesis alternativas que avanzas sobre él son acertadas. El trabajo representa tanto la utilización filosófica del surrealismo —y con ello su superación—, como el intento de retener la imagen de la historia en las más insignificantes fijaciones de la existencia, en sus desechos, por así decirlo.

[...] El clima de París es por ahora muy agradable; su clima social lo es menos, pues falta el puñado de gente que conozco. Incluso los emigrantes toman su par de centavos y se van de venaneo. Veo a Ernst Bloch, al que he aclarado, con un gran esfuerzo, mi opinión sobre su último libro [*scil.* *Erbschaft dieser Zeit* (*Herencia de este tiempo*)]. Del mío no le hablaré, y sabrás por qué cuando veas en el suyo el capítulo «Hieroglyphen des neunzehnten Jahrhunderts» [*Jeroglíficos del siglo XIX*]. Kracauer está escribiendo un libro sobre Offenbach y también ante él he de ocultar mis reflexiones. Todo eso no resulta fácil, y podría ser más satisfactorio.

66. BENJAMIN A GRETEL ADORNO. PARÍS, 16. 8. 1935 (*cf.* *Correspondencia*, pp. 685-688)

Creo hacer bien poniendo en tus manos estas pocas líneas.

En caso de que, en contra de mis expectativas, no estéis juntos cuando lleguen, báizelos llegar por tu parte a Wiesengrund.

No contienen ninguna discusión de vuestra larga y memorable carta del día 4 [recte: 2 de agosto]. La discusión queda reservada para más adelante, y ciertamente no se limitará a una única carta, sino a una serie de ellas, que se sucederán en el curso de nuestra correspondencia —una correspondencia cuyos muchos ríos y arroyuelos han de llevar sus aguas, espero que un día no demasiado lejano, al cauce de nuestra compañía—.

No, esto no es ninguna discusión, sino, si así lo preferís, un acuse de recibo. Pero éste no sólo ha de decir que son estas manos las que han recibido el escrito. Y tampoco solamente la cabeza, junto con ellas. Lo que en primer lugar, y antes de tocar cualquier tema, quiero aseguráros, es cuán feliz me hace ver en vuestra carta la confirmación de nuestra amistad y la renovación de tantas conversaciones agradables.

Lo extraordinario de vuestra carta, pese a toda la exactitud e insistencia de vuestras objeciones, lo que para mí es tan sumamente especial y fecundo, radica en que en todo momento trata el asunto en la más estrecha relación con su desarrollo mental, tal y como lo he experimentado; que todas vuestras reflexiones —o prácticamente todas— apuntan al centro productivo, apenas ninguna es tangencial. Sea cual fuere la forma en que éstas bayan de repercutir sobre mí, y por poco que pueda adelantarme a ello, dos cosas tengo sin embargo por seguras: en primer lugar, que su efecto sólo puede ser positivo y, en segundo lugar, que no pueden sino confirmar y reforzar nuestra amistad.

Si de mí dependiese, esto sería todo cuanto diría por hoy. Pues de momento todo lo demás se pierde fácilmente en la oscuridad, y no conduce a nada definible. Pero puesto que no quisiera que precisamente estas líneas os parecieran escasas, arriesgaré —no sin peligros— unas pocas frases enteramente provisionales.

Tendréis que conformaros con que éstas tengan más bien un carácter de confesión que directamente objetivo.

Y así diré en primer lugar: dado que vuestra carta se refiere con giro tan insistente al «primer» proyecto de los Pasajes, hay que constatar lo siguiente: de este «primer» proyecto nada se ha abandonado y ninguna palabra se ha perdido. Y lo que tenéis en vuestras manos no es, si se me permite decir, el «segundo» proyecto, sino el otro. Estos dos proyectos guardan entre sí una relación de polaridad. Representan la tesis y la antítesis de la obra. De ahí que este segundo proyecto sea para mí cualquier cosa menos una conclusión. Resultaba necesario porque las ideas presentes en el primero no admitían ningún tipo de configuración inmediata —a no ser una ilícita configuración «poética». De ahí el subtítulo, abandonado hace ya mucho tiempo, del primer proyecto: «Un cuento de hadas dialéctico».

Ahora tengo los dos extremos del arco, pero carezco todavía de fuerza para tensarlo: una fuerza sólo puede proporcionarla un largo entrenamiento, para el que el trabajo sobre el material representa sólo un elemento entre otros. Mi desdichada situación hace que, hasta ahora, en esta segunda época del trabajo los demás elementos hayan debido quedar postergados en favor del que he mencionado. Lo sé. Y esto lo tengo en cuenta en el modo dilatorio de mi método. No quiero que exista la posibilidad de que se introduzca algún error en este cálculo.

¿Cuáles son los demás elementos del entrenamiento? Los constructivos. Al tener W. reservas sobre la división de los capítulos, ha dado en el blanco. A esta disposición le falta el elemento constructivo. No discutiré ahora si éste ha de buscarse en la dirección que indicáis. Pero una cosa es segura: el momento constructivo supone para este libro lo que la piedra filosofal para la alquimia. Por ahora sólo puedo añadir lo siguiente: que tendrá que resumir de una manera nueva, concluyente y muy sencilla, la relación antitética que guarda el libro con la investigación histórica tradicional y practicada hasta ahora. ¿Cómo? Todavía no lo sé. Tras estas frases, no tendréis necesidad de esforzaros por apartar la sospecha de que en mi resistencia a otras objeciones se mezcla una especie de tozudez. No conozco otro vicio del que en este asunto pudiera estar más alejado. Y reservo para considerarlo en otra ocasión muchos puntos en los que estoy de acuerdo con vosotros. (Raras veces lo he estado tanto como en el caso de las reflexiones que hace W. sobre la «Edad de Oro».) No, en lo que en este momento pienso es en el pasaje sobre Saturno de vuestra carta. No quiero cuestionar en absoluto que «el balcón de hierro [haya de] convertirse en el anillo de Saturno». Pero tendré que aclarar: llevar a cabo esta transformación no puede ser de ningún modo tarea de una reflexión aislada —y menos de la de Grandville en su dibujo—, sino que ésta es una tarea que corresponde exclusivamente al libro en su totalidad. Este libro no debe adoptar ni en uno solo de sus pasajes, ni en el más mínimo grado, formas como las que me ofrece la «Infancia en Berlín»: una de las funciones importantes del segundo proyecto ha sido la de consolidar en mí este saber. La prehistoria del siglo diecinueve que se refleja en la mirada del niño que juega en su umbral, tiene un rostro totalmente distinto al de los signos que la graban sobre el mapa de la historia.

Estas observaciones enteramente provisionales se limitan a algunas cuestiones generales. Si no se las recorre en todo su ámbito, dejan fuera de juego todo detalle. De muchas de ellas

me ocuparé en posteriores ocasiones. Pero, para finalizar, permítidme señalar, aun bajo el riesgo de volver a hacerlo en forma de confesión, una problemática que para mí es fundamental. Al plantearla, aludo a dos cosas: cuán pertinente me parece la determinación que hace W. de la imagen dialéctica como «constelación», y cuán inalienables sin embargo me parecen ciertos elementos de esta constelación a los que hice referencia, a saber: las figuras oníricas. La imagen dialéctica no copia el sueño —nunca fue mi intención afirmar esto—. Y, sin embargo, me parece que contiene las instancias, los puntos de irrupción del despertar, y que no produce su figura más que a partir de esos puntos, de la misma manera en que lo hace una constelación celeste a partir de sus puntos luminosos. Así pues, también aquí hay otro arco que reclama ser tensado, una dialéctica de la que adueñarse: la dialéctica entre la imagen y el despertar. — — —

67. SCHOLEM A BENJAMIN. JERUSALÉN, 25. 8. 1935 (Correspondencia Scholem, p. 204)

Si te he entendido bien, parece haber una posibilidad, o quizá algo más que eso, de que tu anónimo mecenas, el Instituto, publique tu libro sobre el siglo XIX, lo que sería una verdadera alegría. Así que ahora nos encontramos cada uno ante un asunto muy importante, pues yo también he empezado ya, con no poco esfuerzo, a trazar letra tras letra sobre el papel, para lo que, por precaución ante Ernst Bloch, me sirvo primero de la lengua de nuestros padres. Bastante robará después. [...] Por cierto y a propósito de tu irritación por causa de Bloch: he vuelto a leer el capítulo que me indicas de su libro, y sólo puedo decirte que lo siento. No habla mucho a favor de la comodidad de tu situación el que te veas obligado a soportar esta verdaderamente «conmovedora» camaradería de ladrones y, en realidad, pienso que es demasiado. Te lo advierto: no permitas que ese hombre venga aquí, o por lo menos conséjale que no me visite, pues acabaría diciéndole mi opinión, de donde podría deducir que la he tomado de ti, siguiendo ejemplos conocidos.

68. GRETTEL ADORNO A BENJAMIN. BERLÍN, 28. 8. 1935

Fue para mí una inmensa alegría colaborar con Teddie en la carta de respuesta a tu resumen, y tu contestación ha discurrido tal como yo había deseado, más aún, con ese matiz de estar dirigida a mí, ha superado incluso mis mayores esperanzas, y te lo agradezco de todo corazón. Me tranquiliza mucho que tú mismo escribas del primero y de otros proyectos, defendiéndote en toda regla contra quienes pudieran opinar que has renunciado al primero. Tienes así la misma opinión que nosotros: que sólo con el segundo no está todo hecho, bajo ninguna circunstancia, ya que en él no se sospecharía jamás la mano de WB. Espero ya con mucha ansiedad tu segunda carta a Teddie.

69. BENJAMIN A GRETTEL ADORNO. PARÍS, 1. 9. 1935

Por mucho que me eleve en mis pensamientos, tengo que demorarme un momento en mi persona. Pues cuando me dices del «segundo proyecto» que «en él no se reconocería jamás la mano de WB», a eso lo llamo ser un poco brusco, y rebasas sin duda los límites —no los de mi amistad, por favor— en los que puedes estar segura de mi aquiescencia. No quiero precipitarme, pero creo que aquí no hablas en nombre de TW. El tal WB tiene dos manos, lo que no es evidente en un escritor, pero en él te éste su tarea y su más alto derecho. Me propone un día, con catorce años, que tenía que aprender a escribir con la mano izquierda. Aún hoy me veo horas y horas sentado en mi pupitre de Haubinda, practicándolo. Hoy mi pupitre está en la Biblioteca Nacional, y he reanudado ese curso de escritura, sólo que a un

nivel más alto, ¡al nivel del tiempo! ¿No quieres ver las cosas como las veo yo, querida Felicitas? No quiero extenderme precisamente sobre ello.

Aun sin poderle presentar extractos de los descubrimientos extraordinarios que me han traído precisamente las últimas semanas, quiero con todo señalarle que los materiales insustituibles en relación con la imagen de París en la que trabajo los he encontrado en Victor Hugo. Nada de esto hubiéramos imaginado en Alemania de este autor, uno de los genios más irregulares y menos críticos que han existido, pero también uno de los de más poderoso y plástico lenguaje cuando se trata de manifestar las fuerzas elementales de la naturaleza o de la historia. Tengo por otra parte todos los motivos para suponer que la esfera que me ha abierto Victor Hugo también quedó oculta en Francia, y sólo en mi tío y gran amigo Charles Péguy hay un pequeño paisaje en el que se dice lo más importante sobre Hugo. Pero incluso esto se encuentra escondido en un extenso tratado sobre él, que aparte de esto poco tiene que aportar. — Por otra parte, sabes por una de mis últimas cartas, creo, que hace mucho que estoy tratando este tema. En cualquier caso te he hablado de los dibujos de Hugo. En estos momentos sólo me ocupo de su prosa. Planto confrontar, en una sección de mi libro, a Baudelaire y a Hugo.

Quizá esté TW contigo cuando llegue esta carta. Dile en todo caso que me gustaría mucho recibir noticias suyas, y saludarle cordialmente de mi parte. No se harán esperar nuevas consideraciones sobre su gran carta de agosto.

70. BENJAMIN A RICHARD WEISSBACH. PARÍS, 1. 9. 1935

También yo me afeito por un camino que tengo por correcto, y me encuentro en medio de un gran trabajo cuyos comienzos se remontan a principios del decenio pasado. Como trata de cosas francesas, el trabajo en la Biblioteca Nacional es el más apropiado que se puede imaginar. Además, incluso me permite gozar de un lujo bibliográfico que me ha de compensar por todo lo que me falta. No quiero hoy por otra parte decir más, sino que Baudelaire vuelve a estar en su centro — aunque esta vez el tema no es propiamente literario —.

71. BENJAMIN A GRETTEL ADORNO. PARÍS, s. f. [matasellos del 10. 9. 1935]

En los últimos tiempos he gozado de cierta fortuna bibliográfica en mi trabajo. Debes saber ante todo que ha llegado a mis manos *Zauber der Heilquellen* [La magia de los balnearios], [Stuttgart, 1933] de Koch. Por su contenido, además, me pone en la situación en la que se encontró el pequeño maestro de escuela Wuz, quien, a causa de su pobreza, tuvo que escribir los libros cuyo título le interesaba. Sobre la magia de los balnearios el autor no sabe decir sino que la presencia de los potentados influye beneficiosamente en el estado clínico de sus pacientes. Y lo muestra convincentemente tomando a Goethe como ejemplo, sin investigar por desgracia las variantes contemporáneas y la magia medicinal de las estrellas de cine en Karlsbad. Sin embargo yo, que esperaba oír algo de la relación de afinidad entre los templos de Apolo y las termas, me quedo con las manos vacías. Me ha ido mejor en otro caso. Es el de un libro con el extrañísimo título de *Helio-gábal* XIX o bibliografía del siglo XIX en Francia, publicado en los años cuarenta en Braunschweig y muy difícil de encontrar. Después de muchos meses, conseguí hacermelo con un ejemplar de Göttingen por mediación de la Biblioteca Nacional. Acabo de comprobar que no excitó en vano mi curiosidad: contiene una serie de ilustraciones alegóricas sobre la política francesa donde aparecen los temas más extraños y ocultos de mediados de siglo. Pasarán ahora meses hasta que consiga el permiso de poder fotografiar algunas de sus ilustraciones.

Pues esto es novum: que para mi trabajo elabore apuntes sobre el material gráfico importante y difícil de localizar. El libro, por lo que veo desde hace algún tiempo, se puede complementar con los documentos gráficos más significativos, y no quiero desechar esta posibilidad de antemano. De momento, sin embargo, tengo que centrarme, tanto bien que mal, en otro tipo de imágenes. Las cosas se han puesto serias con el Fuchs, y esta vez quiero tomar el asunto de un modo más adecuado para mí, partiendo de sus estudios sobre la caricatura, sobre Daumier y Gazarri, que al menos tienen una relación material con lo que a mí me ocupa. A Fuchs mismo le va por desgracia mal, y se ve que va para abajo.

¿Cómo es que no tengo ninguna noticia de TW? Corresponsales de menor importancia no me faltan. Sternberger me envió un ensayo sobre La santa y su bufón, de Agnes Günther, que me confirma que se ocupa como laborioso agricultor de los campos del Jugendstil, libres de mi reinado invernal. Entretanto, imagino sendas bastante retorcidas en este terreno.

72. HORKHEIMER A BENJAMIN, NUEVA YORK, 18. 9. 1935

En cuanto al resumen, de momento no puedo exponerle mi posición con detalle. Desde mi regreso hace unos catorce días, el trabajo en el Instituto me ocupa todo el tiempo que no dedico a un ensayo sobre la dialéctica, en el que trabajo apresuradamente. Tiene que estar acabado a finales de mes para poder aparecer en el tercer número de este año [cf. Horkheimer, «Zum Problem der Wahrheit» [El problema de la verdad], en *Zeitschrift für Sozialforschung* 4 (1935), pp. 321-364].

Sólo puedo resumir muy concisamente mi juicio: su trabajo promete ser excepcional. El método de captar las épocas mediante detalles sintomáticos en la superficie parece esta vez mostrar todo su poder. Avanza usted un paso adelante sobre las explicaciones materialistas que se han dado hasta ahora de los fenómenos estéticos. El excursus sobre el Jugendstil, pero también sin duda todas las demás partes del trabajo, dejan muy claro que no existe una teoría abstracta de la estética, sino que esta teoría coincide en cada caso con la historia de una determinada época.

La discusión sobre los detalles en la realización de su trabajo es una de las expectativas más importantes del viaje que planeo a Europa en diciembre. Creo que de la peculiaridad y de la excelencia de su método surge una especial responsabilidad. No acude usted al momento económico en tanto proceso global de producción con sus tendencias, cuanto en detalles concretos. Pero, entonces, tienen éstos que poseer un significado especialmente iluminador. Mientras que sus indicaciones sobre el estímulo para emplear el hierro y otros materiales de construcción, sobre la dependencia de algunas manifestaciones pictóricas del auge de la fotografía, etc., son extremadamente iluminadoras, la constatación, por ejemplo, de que la burguesía impulsó el ferrocarril para mejorar su carrera de acciones, podría entenderse mal. Más allá de esto, creo que la cuestión de lo que no se ha de dejar al margen es tan importante en su método como la configuración de lo que se aporta. Aunque tengo la particular impresión de que todo está ya trabajado espléndidamente, un intercambio de impresiones puede quizá iluminar aún algunas cosas. Tenga o no lugar, estoy seguro de que su trabajo supondrá una destacada aportación al pensamiento materialista. Le agradezco que aún quiera escribir el ensayo sobre Fuchs. Ocuparse de este psicólogo, historiador y coleccionista no le alejará demasiado del análisis del siglo XIX.

En París residió Benjamin hasta su huida en junio de 1940, pocos días antes de la ocupación de la ciudad por los alemanes. Sólo allí, con ayuda de la Biblioteca Nacional, creó

poder concluir los *Pasajes*. Por lo pronto, y hasta mediados de 1935, Benjamin vivió en varios hoteles de los distritos 16, 6 y 14, siendo también de vez en cuando, por poco tiempo, huésped en los distintos domicilios de su hermana Dora, que había emigrado igualmente a París. Entre agosto o septiembre de 1935 y hasta junio de 1937 tuvo en Montparnasse -calle Bénard 23- una habitación amueblada que había tomado en *realquiler à emigrants* (p. 943). En septiembre de 1937, a su vuelta de una estancia en San Remo, se encontró con que esta habitación había sido alquilada, teniéndose que mudar por cuatro meses a las afueras, a Boulogne, donde una conocida le dejó provisionalmente el cuarto de una muchacha de servicio; situado en una ruidosa avenida, resultaba inadecuado para trabajar. Sólo en enero de 1938 pudo tener Benjamin una vivienda propia: un estudio en la calle Dombasle 10, en el distrito 15, cerca de la estación de metro Convention. El edificio estaba ocupado en su mayor parte por emigrantes alemanes, entre ellos el neurólogo Fritz Fränkel y Arthur Koestler. Durante todos estos años, la situación económica de Benjamin fue extremadamente precaria. Las sumas que le pagaba el Instituto de Investigación Social lindaban con el mínimo para la supervivencia; aunque es cierto que fueron aumentando constantemente, la creciente inflación del franco francés dejó las subidas en nada. De ahí que los pocos viajes que hizo a Dinamarca y a Italia eran ante todo para ahorrar gastos. En Skovshøjstrand, Svendborg, donde visitó a Brecht en agosto y septiembre de 1936, y otra vez más desde finales de junio hasta octubre de 1938, el coste de la vida era sensiblemente inferior al de París. En San Remo, Benjamin podía vivir gratis en la hoy desaparecida pensión Villa Verde, de su ex mujer, situada en el extremo oeste de San Remo, frente al hotel Miramare y cerca del hotel Londra. Allí se alojó en otoño de 1936, de junio a finales de agosto de 1937, y por último en diciembre de 1937 y enero de 1938. Hay que añadir, finalmente, un breve viaje en diciembre de 1936 a Venecia y San Remo por asuntos familiares, y una visita en mayo de 1939 a Pontigny, donde Benjamin pronunció una conferencia sobre Baudelaire en los *entretiens* organizados por Paul Desjardins (cfr. GSI, pp. 740-748). - En el desarrollo del *Libro de los Pasajes* fueron importantes una serie de encuentros con Adorno, que llevaron a extensos debates. Después de que los amigos se volvieran a ver a principios de 1936 por primera vez desde el comienzo del exilio, Adorno fue aún dos veces a París ese mismo año; al año siguiente, en marzo, se encontraron de nuevo en París, y en el cambio de año 1937-1938, antes de la emigración de Adorno a Estados Unidos, en San Remo.

El manuscrito de los *Apuntes y materiales* continuó adelante. En primer plano estaban los extractos sacados de la literatura correspondiente, a menudo muy remota, de la Biblioteca Nacional. En marzo de 1936 escribe ya Benjamin que los *estudios materiales previos* se encuentran *concluidos, aparte de algunos pequeños motivos* (p. 950), pero de hecho trabaja en los *Apuntes y materiales* hasta principios de 1940. Por mucho que en las partes más tardías predominan los extractos no comentados, surgieron también en estos años numerosas reflexiones teóricas; las más importantes son seguramente las de la crítica a la teoría del progreso en el legajo N, empleadas luego en las tesis *Sobre el concepto de historia*, así como los fragmentos de *Parque central*, piezas muy arriesgadas, completamente especulativas (Adorno; cit. GSI, p. 1216) sobre Baudelaire, que fueron primero anotadas en el legajo J; o, en fin, el legajo m, que trata sobre la función de la ociosidad en la sociedad burguesa, escrito a principios de 1939 en el contexto de la reelaboración de la sección del *flâneur* en el primer trabajo sobre Baudelaire. - Pero lo que más hay que tener en cuenta es que todos los grandes trabajos que Benjamin escribió en

los pocos años que le quedaban, la mayoría de ellos publicados en la *Zeitschrift für Sozialforschung*, pertenecen en mayor o menor medida al ámbito de los *Pasajes*. Así, el ensayo *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, comenzado en otoño de 1935, y en cuya última y definitiva redacción trabajaba Benjamin todavía en abril de 1939, no tiene desde luego relación material alguna con el proyecto de los *Pasajes* -no trata fenómenos del siglo XIX, sino del XX-, pero sí está relacionado del modo más estrecho en cuanto a la metodología: *fija la posición actual, cuyas circunstancias y planteamientos habrán de ser decisivos al volver la vista al siglo diecinueve* (p. 945). Benjamin habló en alguna ocasión del ensayo sobre la obra de arte como de un *segundo resumen* de los *Pasajes*, de *una especie de contrapartida* (p. 945) de *París, la capital del siglo XIX*. - Al concluir la redacción publicada en 1936 del ensayo sobre la obra de arte, Benjamin consideró la posibilidad de dedicarse en primer lugar a un trabajo sobre C. G. Jung; de este mismo trabajo se dice en otro lugar que trata sobre Klages y Jung. Su objetivo sería avanzar en las reflexiones metodológicas de los *Pasajes* mediante de la confrontación del concepto de imagen dialéctica -la categoría epistemológica central de los *Pasajes*- con los arquetipos de Jung y las imágenes arcaicas de Klages. Esta investigación no se llevó a cabo debido a la intervención de Horkheimer. En lugar de eso, Benjamin se dedicó a principios de 1937 al gran trabajo sobre Baudelaire. Pensó al principio que podía ser un capítulo mismo del trabajo de los *Pasajes*, pero pronto se vio forzado a separar de él el conjunto de Baudelaire para dedicarle un libro aparte. A ello parece que le movieron razones tanto internas como externas. -Tuvo que haber dudado cada vez más de realizar lo pretendido con el trabajo de los *Pasajes*: la construcción filosófico-histórica del siglo diecinueve; el trabajo sobre Baudelaire debía al menos proporcionar un *modelo en miniatura* de los *Pasajes*. Hay que agradecer a Max Horkheimer que Benjamin tuviera en mente esa posibilidad gracias a un encargo para la *Zeitschrift für Sozialforschung*. El trabajo titulado *El París del Segundo Imperio en Baudelaire* se escribió en verano y otoño de 1938. - Adorno -sometió el texto, en una carta fechada el 10. 11. 1938, a una crítica incisiva que se reveló extraordinariamente provechosa para el posterior desarrollo del proyecto de Benjamin sobre Baudelaire. El resultado de la misma aparece en *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, que Benjamin comenzó a finales de febrero de 1939 (cfr. GSI, p. 1064). - El único trabajo extenso de Benjamin perteneciente a esa época y que no se integra en la órbita de los *Pasajes*, el ensayo *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* (Eduard Fuchs, coleccionista e historiador), de 1937, contiene sin embargo un conjunto de importantes reflexiones sobre el materialismo dialéctico que de momento concuerdan con mi libro -esto es, con los *Pasajes*- (p. 950).

Con el curso de los años, se consideró repetidamente el traslado de Benjamin a Nueva York, donde desde 1934 se encontraba la sede central del Instituto de Investigación Social. Pero Benjamin nunca se había mostrado particularmente interesado en el asunto, dado que se sentía ligado a París debido al trabajo en los *Pasajes*. Sólo en verano de 1939 se concretaron sus planes de visitar América y, de ser posible, quedarse allí definitivamente. La guerra que se preveía en Europa le determinó a ello, pero también el peligro de que el Instituto tuviera que interrumpir el apoyo económico que le prestaba -peligro que en la sede del Instituto creían haber eliminado y que de hecho nunca se hizo realidad-. En relación con los esfuerzos de Horkheimer por encontrar un mecenas americano para el trabajo de Benjamin, surgió en marzo de 1939, en francés, el resumen *París, capital del siglo XIX*, en el que tenemos los últimos intentos de planificación global (p. 947) de los *Pasajes*. - El inicio de la guerra desha-

rató todos los planes de emigración. Como la mayoría de los emigrantes alemanes, Benjamin fue internado a comienzos de septiembre de 1939, primero unos diez días en el *Rassemblement étranger au stade olympique Yves-du-Manoir*, en Colombes, fuera de París, y luego en el llamado *Camp des travailleurs volontaires* cerca de Nevers, la antigua capital del Nivernais, en el alto Loira. A finales de noviembre pudo dejar el campo y regresar a su piso de París. Comenzó a redactar las tesis *Sobre el concepto de historia*, como pronto, a fines de ese año, probablemente sólo a comienzos de 1940. Según Adorno, las tesis-resumen, por decirlo así, las reflexiones epistemológicas cuyo desarrollo acompañó al de los *Pasajes* (Adorno, *Über Walter Benjamin* [Sobre Walter Benjamin], *loc. cit.*, p. 26). Este trabajo de Benjamin, probablemente el último, estaba concluido cuando, inmediatamente antes del 14 de junio de 1940 —el día en que las tropas alemanas ocuparon París— abandonó la ciudad.

El ensayo sobre la obra de arte, los trabajos sobre Baudelaire y las tesis *Sobre el concepto de historia*, son todos ellos textos que preparan los *Pasajes* o proceden de ellos, aunque sean también completamente independientes. Si bien se quedaron a medio terminar —debían ser de nuevo bien revisados, bien proseguidos—, su carácter fragmentario no es con todo comparable al de los fragmentos en sentido literal que contiene el *Libro de los Pasajes*. Dado que, en especial en el cambio de año 1938-1939, la discusión que se establece entre Adorno y Benjamin sobre *El París del Segundo Imperio en Baudelaire* —que llevó a Benjamin a redactar *Sobre algunos motivos en Baudelaire*—, interviene de muchos modos en la relación del conjunto de los *Pasajes* con el «Baudelaire» que se desprendió de ellos, es importante tener en cuenta las cartas que se ocupan de ese tema, y que aquí no podemos ofrecer (cfr. GSI, pp. 1093-1117).

73. BENJAMIN A GRETTEL ADORNO. PARÍS, 9. 10. 1935

Cuando supones que mi traslado —que todavía aparece como una imagen brumosa en la lejanía— sería algo muy complicado, tienes razón. Pero más irresponsable que lanzarse al peligro de complicaciones vitales sería dedicarse, por exceso de prudencia, a la mera supervivencia. No sé si la supervivencia la tendré mucho tiempo garantizada en Europa occidental, sólo sé que, aun existiendo ahora, disminuye geométricamente su duración. Dicho brevemente: lo que necesito no es que se me apoye a mí —una magnitud reducible al infinito—, sino a mi trabajo, que exige unos requisitos verdaderamente mínimos, pero muy concretos. Si tuviera que renunciar en este punto a toda esperanza, apenas tendría el valor de expresarlo. Pero de momento las cosas no han llegado a tal extremo. Ha llegado una contestación de Max a mi resumen, ciertamente breve y provisional, pero positiva. Y lo que apenas cuenta menos, ciertamente no objetiva, pero sí, en este momento, subjetivamente en todo caso, es que en los últimos tiempos he avanzado decididamente en el mapa de coordenadas de la construcción que atraviesa por decirlo así el de la documentación. Mucho te tendría que decir al respecto; ¿y qué poco se puede expresar por escrito! Lo que sin embargo podría contarte, también situaría ante ti el resumen que conoces a una nueva luz, en parte más familiar —de eso estoy seguro—. No puedo abordar ahora el contenido, sino decirte en esencia que en estas últimas semanas he conocido ese carácter estructural oculto en el arte actual —en el lugar actual del arte— que permite aprehender lo que para nosotros es decisivo, teniendo precisamente por vez primera un impacto actual, en el «destino» del arte del siglo diecinueve*. He aplicado así en un caso decisivo mi teoría del conocimiento, que cris-

* Esta frase constituye la primera alusión conocida al ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

talizó en torno al concepto, que quizá no te sea familiar y que yo he manejado muy esotéricamente, del «abismo de la cognoscibilidad». He encontrado ese aspecto del arte del siglo diecinueve que sólo «abismo» se puede conocer, sin que nunca antes fuera conocido ni jamás se pueda conocer después.

74. BENJAMIN A HORKHEIMER. PARÍS, 16. 10. 1935 (Correspondencia, pp. 688-691)

Le agradezco enormemente su carta del 18 de septiembre. Fue para mí, como es lógico, una gran alegría. El número de aquellos entre los que mi trabajo me proporciona crédito se ha reducido desde la emigración. Los años y las circunstancias de la vida colaboran por otra parte para que la tarea de mantenerse vivo ocupe cada vez más lugar. De ahí la particular alegría que me causó su carta.

Precisamente porque su posición con respecto al resumen tiene tanta importancia y me abre una puerta a la esperanza, me hubiera gustado obviar en esta carta toda alusión a mi situación personal. Con la esperanza puesta en un «milagro», algo perdonable en estos casos, también he retrasado su redacción. Pero ahora que he reunido los francos que me han proporcionado algunas pequeñas historias que escribí para la prensa suiza, y que puedo contar con los dedos, se me ha vuelto también un lujo que no me puedo permitir escribir una carta que se limitara únicamente a mi trabajo. La última vez que hablé con el señor Pollock, le dije que más que cualquier tipo de ayuda, me interesaba en ese momento la posibilidad de poder recurrir a usted en caso de encontrarme en una situación sin salida. El lo comprendió, y si bien la última decisión del Instituto supuso un verdadero alivio para mí durante todo un trimestre, esto no le impedirá a usted, tal como espero con confianza, examinar mis asuntos en el sentido en que le hablé al señor Pollock.

Mi situación es tan difícil que lo único bueno es que no tengo deudas. No quiero con ello atribuirme el menor mérito, sino decir simplemente que cualquier ayuda que usted me pueda prestar supondrá un alivio inmediato para mí. Comparado con los gastos de abril, cuando regresé a París, he tenido que reducir mi presupuesto extraordinariamente. Por eso vivo ahora con emigrantes, de alquiler. He conseguido además una plaza en el comedor que se ha organizado para intelectuales franceses. Pero esto es en primer lugar provisional, y en segundo lugar sólo puedo aprovecharme de ello los días que no trabajo en la biblioteca, porque el local está muy lejos de ella. Sólo de pasada menciono que tendría que renovar mi carné de identidad, sin que para los 100 francos necesarios para ello. Tampoco he podido conseguir todavía el pase de Prensa Extranjera, que me han sugerido por razones administrativas, porque cuesta 50 francos.

Lo paradójico de esta situación es que mi trabajo probablemente nunca ha estado más próximo a la utilidad pública que en este preciso momento. Nada me ha animado más en su última carta que las alusiones que hace en este sentido. El valor del reconocimiento de usted es para mí proporcional a la insistencia con que me he aferrado tanto en los días buenos como malos a este trabajo, que ahora alquero los rasgos que planeé para él. Y ciertamente en estos últimos tiempos de un modo muy decidido.

Si el señor Pollock me estimuló con su visita a redactar el resumen, la última carta de usted fue la que me llevó a dejar de lado la imagen histórica del asunto, que ya estaba fijada provisionalmente, en favor de reflexiones constructivas que determinarán la imagen global de la obra. Por provisional que ahora sea, por su parte, la figura en la que he plasmado estas reflexiones constructivas, puedo decir con todo que representan un

avance en la dirección de una teoría materialista del arte, avance que por su parte va mucho más allá del proyecto que usted conoce. Se trata esta vez de indicar el lugar exacto en el presente al que se referirá mi construcción histórica como a su punto de fuga. Si el tema del libro es el destino del arte en el siglo diecinueve, este destino nos dice algo únicamente porque está contenido en el tic-tac de un reloj del que sólo ahora oímos en nuestros oídos dar las horas. Para nosotros, quiero decir con ello, ha sonado la hora del destino del arte, cuyos rasgos característicos he fijado en una serie de reflexiones provisionales tituladas «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» [cf. GS I, pp. 431-508]. Estas reflexiones intentan dar una figura verdaderamente actual a las cuestiones de la teoría del arte, y ciertamente desde dentro, evitando toda relación no mediada con la política.

Estos apuntes, que casi nunca se basan en materiales históricos, no son muy extensos. Únicamente tienen un carácter básico. Quizá su lugar, pienso yo, podría ser la revista. En lo que me concierne, es evidente que nada me gustaría más que ver publicado por usted este producto de mi trabajo. En ningún caso quiero publicarlo sin haber oído antes su opinión al respecto.

Si tiene usted en cuenta que los mencionados trabajos ocupan sólo, en cuanto al tiempo, el telón de fondo de mi programa diario, que en su mayor parte está dedicado al estudio sobre Fuchs, y que además preparo una conferencia para el Institut des Études Germaniques, comprobará que no ando sobrado de tiempo. Para tener un punto de referencia bajo tales circunstancias, me gustaría que usted me sugiriera una fecha para terminar el manuscrito sobre Fuchs.

Otro punto fijo y decisivo será para mí su viaje a Europa. Estoy seguro de que tendremos la oportunidad de un asesoramiento detallado. Entre los aspectos duros de mi existencia aquí, también hay que contar que no puedo conversar con ninguno de los presentes sobre las ideas más importantes de mi trabajo. En la fase en que se encuentran estas ideas, no puedo proceder con ellas descuidadamente. Por eso no le he enseñado a nadie aquí el resumen. Me llamó especialmente la atención una frase de su carta en la que habla sobre lo que «no se puede dejar de lado». Espero oír de usted, si es posible de palabra, más al respecto.

75. BENJAMIN A SCHOLEM. PARÍS, 24. 10. 1935 (Correspondencia Scholem, pp. 209 y ss.)
A veces sueño con los libros malogrados —Infancia en Berlín en 1900 y la colección de cartas— y entonces me maravilla pensar de dónde saco fuerzas para escribir otro nuevo. Desde luego, bajo una cantidad tal de circunstancias que su destino es aún más imprevisible que la configuración de mi propio futuro. Por otra parte, para mí es sin duda, por así decirlo, el soporal en el que me cobijo cuando en el exterior el clima se hace demasiado riguroso. Entre estas inclemencias exteriores también se cuenta el Fuchs. Pero con el tiempo me voy curtiendo ante su texto, al que, además, sólo me expongo ya tomando múltiples precauciones. Por otra parte, únicamente tomo en cuenta sus libros en tanto tratan del siglo XIX. Así no me aparta demasiado de mi verdadero trabajo.

Éste se ha visto favorecido decisivamente en los últimos tiempos por algunas constataciones fundamentales en el ámbito de la teoría del arte. Éstas, junto con el esquema histórico que esbocé hace unos cuatro meses, formarán —como líneas sistemáticas básicas— una especie de mapa de coordenadas en el que todo particular deberá ser registrado. Estas reflexiones cimentan la historia del arte del siglo XIX en el conocimiento de su situación

actual, tal como nosotros la experimentamos. Las mantengo muy en secreto, porque se prestan a ser robadas en un grado incomparablemente mayor que casi todas mis demás ideas. Su título provisional es: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica».

76. BENJAMIN A KRAFT. PARÍS, 28. 10. 1935 (Correspondencia, 698 ss.)

En lo que a mí concierne, me esfuerzo en dirigir mi telescopio, a través de las brumas, hacia un espejismo del siglo diecinueve que intento retratar según los rasgos que mostrará en un futuro estado del mundo libre de magia. Naturalmente, primero tengo que construir yo mismo este telescopio, y en este empeño he sido el primero en hallar algunas ideas fundamentales de la teoría materialista del arte. En estos momentos estoy desarrollándolas en un breve escrito programático.

77. BENJAMIN A HORKHEIMER. PARÍS, 9. 11. 1935

Le agradezco cordialmente sus cartas de finales de octubre y el envío que usted hizo posible. En cualquier caso podré ordenar ahora mis papeles. Apenas necesito decirle lo mucho que me alegra poder encontrarme con usted. Para cuando aparezca en Europa, ese segundo resumen [scil. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», del que hablaba en mi última carta, habrá encontrado una redacción que lo convierta en una especie de contrapartida del primero. Me encontrará usted siempre en París.

78. BENJAMIN A KRAFT. PARÍS, 27. 12. 1935 (Correspondencia, p. 700)

Para finalizar, quiero indicarle que he concluido un trabajo programático sobre teoría del arte. Se llama «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». Desde el punto de vista material, no tiene relación alguna con el gran libro cuyo plan acabo de mencionar, pero sí, y muy profunda, desde el punto de vista metodológico, porque todo trabajo histórico, especialmente si pretende derrocar al materialismo histórico, debe estar precedido por una fijación exacta de la posición del presente respecto de las cosas cuya historia pretende exponer: — el destino del arte en el siglo XIX.

79. BENJAMIN A ALFRED COHN. PARÍS, 26. 1. 1936 (Correspondencia, p. 702)

De momento no dejaré París por una larga temporada —a no ser que me obliguen las circunstancias políticas—, porque sigo atado a la Biblioteca Nacional a causa del trabajo sobre mi libro. De todos modos, pronto interrumpiré mis estudios allí durante cierto tiempo para ensayar uno o varios proyectos generales del libro. Mi escrito sobre «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» ya está acabado. Fija la posición actual, cuyas circunstancias y planteamientos habrán de ser decisivos al volver la vista al siglo diecinueve. Este escrito programático aparecerá en la revista del Instituto y, por cierto, en francés.

80. BENJAMIN A KRAFT. PARÍS, 10. 1. 1936 (Correspondencia, pp. 705 ss.)

Por casualidad resulta que estoy leyendo a Heine. Leo su prosa en cuanto se ocupa de temas franceses. Le estaría muy agradecido si biciara el favor de indicarme en qué lugar de su poesía han dejado también su huella estos temas.
[...]

El poco tiempo que tengo para mi libro lo dedico ahora al estudio en la Sala de los Estampas, donde me he encontrado con el retratista más soberbio de la ciudad de París, Charles Meryon, un contemporáneo de Baudelaire. Sus grabados forman parte de las ilustraciones más sorprendentes que jamás ha provocado una ciudad: es una pérdida inmensa que las manías de Meryon impidieran realizar el proyecto de acompañar estas ilustraciones con los comentarios de Baudelaire.

81. BENJAMIN A. ADORNO. PARÍS, 7. 2. 1936

Me alegra poder informarle de que el encuentro que Max [Horkheimer] y yo hemos mantenido a propósito de este trabajo [scil. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica»] ha discurrido de la manera más fructífera y en el clima más amistoso. [...] Pero, más allá de este trabajo, esta vez se ha cumplido en las conversaciones y en los acuerdos con Max lo que desde hace tanto tiempo constituía el objeto de mis mayores deseos y de su activa amistad. Tras las últimas palabras que intercambiábamos aquí en el hotel Loto con motivo de su corta visita, no necesito decirle qué significa para mí poder trabajar al fin sin las más brutales preocupaciones por sobrevivir. Dado que también usted se ha aproximado ahora más a la labor del Instituto, espero de ello —y ojalá no incurra en un optimismo fácil— lo mejor, tanto para nuestras perspectivas teóricas, como para nuestra situación material.

De momento, por lo que alcanzo a ver, la preparación de una edición francesa de los Ensayos de Max, que próximamente trataré con Groethuysen, nos ofrecerá la oportunidad de encontrarnos de nuevo. Deseo muchísimo que en esta ocasión pueda usted reservarse algún tiempo para París. Me sabría muy mal dejarle marchar sin, por ejemplo, haberle mostrado en la Sala de las Estampas parte de la documentación gráfica de mi libro.

Espero que los entre líneas el agradecimiento que nuestra relación me impide expresarle más directamente.

82. BENJAMIN A. KRAFT. PARÍS, s. f. [finales de febrero de 1936] (Correspondencia, p. 707)

Pondré su carta del 15 de febrero, por la que le doy mis más sinceras gracias, entre mis papeles de trabajo, para poder emplear conforme avancen mis estudios las innumerables y valiosas indicaciones que contiene sobre Heine.

83. BENJAMIN A. SCHOLEM. PARÍS, 29. 3. 1936 (Correspondencia Scholem, pp. 214 ss.)

Si [...] me imagino el riesgo que no le puedo aborrazar a mi nuevo trabajo, menos aún que a algunos anteriores (porque es más importante), y que consiste en dejarlo entrar en el ámbito de nuestra correspondencia (y con ello también en sus periodos de latencia), entonces no siempre puedo librarme de cierta inquietud.

Por lo demás, mi dedicación a este trabajo, que me ha absorbido por completo en enero y febrero, es una razón que traza una línea luminosa en el cuadro de mi silencio.

Aparecerá primero en francés —tal vez pronto, tal vez a finales de año— y ciertamente la Zeitschrift für Sozialforschung, que lo publica, prefiere la traducción al texto original. Su título es: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad». Para el original no voy de momento oportunidad alguna de publicación.

Los detalles sobre este trabajo —es decir, sobre su texto— los dejo para otra ocasión. [...]

Hoy no quiero extenderme una vez más sobre las circunstancias materiales de mi vida aquí. El libro grande ha quedado relegado a un segundo término a causa de este nuevo trabajo

que, aunque no guarda la más mínima relación con él en cuanto a contenido, sí lo hace, y del modo más estrecho, en cuanto al método. Antes de retornarlo tengo que escribir un breve ensayo sobre Nikolai Lesskov [cfr. GS II, pp. 438-465], al que me he comprometido. Al Fuchs le he vuelto a dar largos.

84. BENJAMIN A. KITTY MAJX-STEINSCHNEIDER. PARÍS, 15. 4. 1936 (Correspondencia, p. 711)

Por una parte, leo las cosas que me vienen más o menos prescritas por mis trabajos —la mayor parte de ello se encuentra en secciones raramente frecuentadas del almacén de la Biblioteca Nacional—. Por otra parte, alcanzo así la libertad de dejarme llevar por mi mero placer de lector sin preocuparme de ninguna consideración literaria.

85. SCHOLEM A. BENJAMIN. JERUSALÉN, 19. 4. 1936 (Correspondencia Scholem, p. 127)

Te deseo mucha suerte en tu nuevo trabajo y espero que te lleve a concluir el otro gran asunto, que pensaba ya estarías sometiendo a su redacción final.

86. BENJAMIN A. SCHOLEM. PARÍS, 2. 5. 1936 (Correspondencia Scholem, pp. 218 ss.)

En lo que respecta a mi trabajo, su estado correspondiente queda siempre ampliamente sobrepasado por los pensamientos que le dedico. En todo caso, yo supongo que cuando mencionas el gran proyecto te refieres a los «Pasajes de París». Pero las cosas siguen como antes, en cuanto que no existe ni una sola palabra del propio texto, si bien ya es previsible el final de los estudios correspondientes. Por el momento, tampoco insisto en ellos, sino en la planificación del conjunto, que por su parte exige una enorme reflexión y dará pie aún por mucho tiempo a más de un intento. Mi último trabajo, cuya versión francesa —«La obra de arte en la época de su reproducción técnica»— verá la luz dentro de tres semanas, ha surgido de esta planificación. Tiene temáticamente poco que ver con el gran asunto, pero constituye el punto de mira para muchas de sus investigaciones. De entre los mencionados intentos de planificación global, sólo uno está fijado hasta ahora. En cuanto me dedique de nuevo al tema, probaré con otro intento complementario a este primero.

87. BENJAMIN A. HORKHEIMER. PARÍS, 6. 6. 1936

Le agradezco mucho las amistosas líneas del 6 de mayo con las que acompaña la petición de Marcuse.

La idea de semejante antología me causa gran impresión. Me alegro especialmente del capítulo «La exigencia de felicidad» y «La persona del materialista». Quiero aportar mi parte al éxito del plan, pero dudo obtenerla automáticamente en el curso del trabajo sobre mi libro. Si mi material no estuviera agrupado según unos puntos de vista completamente diferentes de los de una antología, podría dar de inmediato algunas indicaciones. De todos modos, me lo propondré.

[...]

Para finalizar, un ruego: desde hace mucho (ya en Berlín) he intentado inútilmente conseguir los escritos de Most, que pueden ser muy importantes para mi libro. Se trata de

Johann Most, Revolutionäre Kriegswissenschaft [Ciencia bélica revolucionaria], Nueva York, 1885.

Memento, 4 vols., Nueva York, 1903-1907

En París estos libros no se pueden conseguir, y Henryk Grossmann, a quien le he pedido ayuda, me acaba de comunicar que también faltan en el Museo Británico. Él cree que quizá usted pueda ayudarme al respecto.

Es casi seguro que los escritos de Most se encuentran en Nueva York. También habría que consultarlos, dicho sea de paso, para la antología materialista. ¿Hay alguna posibilidad de pedirlos en préstamo, quizá por mediación de la Biblioteca Nacional? Le estaría muy agradecido si pudiera transmitir mi ruego a alguno de sus colaboradores. Quizá alguien dé un buen consejo.

88. HORKHEIMER A BENJAMIN. NUEVA YORK, 16. 6. 1936

Nos informaremos de los escritos de Most, y se lo comunicaremos. Por otra parte, Marcuse dice que sus libros no han sido raros en Alemania. Si un anticuario se los pudiese conseguir, el Instituto estaría dispuesto, una vez conocido su precio, a comprar los volúmenes, dejándoselos en primer lugar a usted durante una temporada.

89. BENJAMIN A HORKHEIMER. PARÍS, 6. 7. 1936

No quiero terminar por hoy sin agradecerle de veras su apoyo en mi búsqueda de los escritos de Most. Pretendo encargármelos—sin compromiso por su parte— a un anticuario de aquí.

90. BENJAMIN A HORKHEIMER. PARÍS, 13. 10. 1936 (Correspondencia, pp. 722 ss.)

Antes de que comience mi informe, quiero por mi parte agradecerle cordialmente que haya hecho posible la estancia aquí de Wiesengrund. Nuestra conversación, que había esperado varios años, puso de manifiesto que compartimos las intenciones teóricas más importantes, lo cual fue muy agradable y tuvo un efecto vivificante. Esta coincidencia fue a veces casi increíble, dada nuestra larga separación.

Este es el material que estaba a la base de nuestra conversación: el ensayo sobre el jazz [cf. Adorno, *Gesammelte Schriften* (Obras completas), vol. 17: *Musikalische Schriften* (Obras musicales), IV, Frankfurt/M., R. Tiedemann ed., 1982, pp. 74-100], el trabajo sobre la reproducibilidad, el proyecto de mi libro y un cierto número de reflexiones metodológicas al respecto hechas por Wiesengrund—material lo suficientemente amplio como para afrontar las cuestiones más fundamentales—. El tiempo de que dispusimos fue tan corto en relación con las cuestiones pendientes, que apenas hubiéramos podido tratar la problemática de la crítica materialista del conocimiento, tal como la ha presentado Wiesengrund en el trabajo de Oxford [cf. Adorno, *Obras completas*, vol. 5: *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie* (Sobre la metacritica de la teoría del conocimiento), Frankfurt/M., Gretel Adorno y R. Tiedemann eds., 1975, pp. 7-245], aunque hubiéramos tenido delante el manuscrito. Esperemos que nuestra próxima conversación se enriquezca con este fundamento, así como con ciertas secciones de mi libro que pienso elaborar en cuanto acabe el Fuchs.

La semana transcurrida me ha provocado un intenso deseo de que en un futuro próximo tenga lugar la reunión sobre la línea científica del Instituto que menciona usted en su carta del 8 de septiembre. Las circunstancias de estos momentos la han vuelto necesaria en la misma medida en que yo espero algo de ella.

91. BENJAMIN A ADORNO. SAN REMO, 2. 12. 1936

Para concluir, muchas gracias por el Noach [cf. cartas 62 y 63]. Estudiarlo ha sido el camino por el que yo mismo he podido rescatar este tiempo en fragmentos para el trabajo de los Pasajes.

92. BENJAMIN A HORKHEIMER. PARÍS, 17. 12. 1936

Usted ciertamente ha hecho posible, en primer lugar por bien del Instituto, que Wiesengrund haya venido aquí. Eso no excluye que con ello me haya hecho un regalo personal. Y lo primero que me importa ahora es agradecerlo.

Cuanto más a menudo recorremos Wiesengrund y yo los campos, muy alejados, en los que hemos trabajado los años anteriores a nuestro reencuentro en octubre, tanto más se confirma la afinidad de nuestras intenciones. Se trata de una afinidad tan originaria que puede prescindir de todo contacto con el material sin ser por ello menos clara e incluso controlable. Por eso han tenido verdadera importancia nuestras últimas conversaciones, en las que nos hemos ocupado del análisis de Husserl [cf. el trabajo de Adorno que apareció luego con el título *Sobre la metacritica de la teoría del conocimiento, de las reflexiones complementarias al trabajo sobre la reproducibilidad, y del proyecto de Sohn-Rethel* (cf. Alfred Sohn-Rethel, *Warenform und Denkform. Aufsätze*, Frankfurt/M., Viena, 1971, pp. 27-100)].

La última velada la dedicamos a mi libro sobre París. Pero ha influido en nuestras demás conversaciones, y la propuesta de Wiesengrund de que me confíe un trabajo sobre Jung salió de ahí. Creo que es una buena propuesta, a pesar de esto, tengo que decirle lo que por otra parte ya sabe Wiesengrund: que hasta ahora he leído muy poco de Jung. — Wiesengrund quiere mandarme la literatura más importante de él y de su escuela. Se entiende que se me puede proponer este tema o cualquier otro una vez haya acabado el trabajo sobre Fuchs.

93. BENJAMIN A ADORNO. PARÍS, 1. 3. 1937

He elaborado entretanto una bibliografía de los escritos de Jung. (No ha sido del todo fácil; las cosas más importantes están muy dispersas.) Cuanto más a menudo reflexiono sobre su propuesta, más me agrada. He escrito a Max en este sentido.

94. HORKHEIMER A BENJAMIN. [NUEVA YORK,] 16. 3. 1937

También hablará usted con Pollock [que llega en el mismo barco en que va esta carta] de su futuro trabajo. La idea de escribir sobre Jung no me parece especialmente afortunada. Preferiría un tema que apuntara directamente a su libro. En mi opinión, lo mejor sería que le presentara a Pollock, que volverá aquí relativamente pronto, algunas propuestas.

95. BENJAMIN A GRETTEL ADORNO. PARÍS, 27. 3. 1937

En lo que concierne a mi próximo trabajo, hay una propuesta muy simpática de Teddie. Que se acepte es, a juzgar por la última carta de Max, algo desde luego aún problemático.

96. BENJAMIN A HORKHEIMER. PARÍS, 28. 3. 1937

Siempre he considerado que debía agradecerle personalmente la decisión por la que hizo posible que Wiesengrund viviera aquí, y ahora que acaban de pasar los días que hemos estado juntos, se lo agradezco de nuevo. Dado el aislamiento en que me encuentro, no tanto en cuanto a mi vida sino en cuanto a mi trabajo, estas visitas de Wiesengrund son doblemente valiosas. Su última estancia dio pie a algunas conversaciones que recordaremos por mucho tiempo. En su punto central trataban, entre otras cosas, de los primeros capítulos del «Fuchs», por una parte, y, por otra, de los proyectos de Sohn-Rethel.

Es una lástima que su carta del día 16 llegara justo un día después de la partida de Wiesengrund. Se han cruzado así la posición reticente de usted frente a mi nuevo proyecto de

trabajo, con la repetida propuesta de Wiesengrund. Lo que hace dos meses y medio me resultó esclarecedor en esta propuesta, y lo que aún hoy me atrae de ella, es la oportunidad de aclarar en una investigación sobre Klages y Jung aquellos aspectos del plan de mi libro que menos me satisficieron en el resumen de 1935: me refiero a los pensamientos relacionados con el inconsciente colectivo y con su fantasía icónica. No puedo dejar de lamentar, en cuanto a este punto, que hasta nuestro próximo encuentro parece que tendrá que pasar mucho tiempo. Formular adecuadamente por carta las cuestiones fácticas correspondientes sería casi como haberlas resuelto. Ése no es de ninguna manera el caso. Los pensamientos que la conversación tendría que desarrollar tratarían más bien sobre la capa más antigua del plan del libro, capa que tiene que llevarse al nivel de mis ideas actuales antes de la configuración definitiva de dicho plan. Estas ideas no han surgido solamente a partir de estrictos estudios del material, sino también a raíz de nuevas reflexiones metodológicas.

Resumiendo: creo que el plan definitivo y obligado del libro, ahora que los estudios materiales previos se encuentran concluidos, aparte de algunos pequeños motivos, tiene que proceder a partir de dos investigaciones metodológicas fundamentales. La primera tiene que ver por una parte con la crítica de la historiografía pragmática, por otra con la historia cultural tal como se presenta al materialista; la segunda, con el significado del psicoanálisis para el sujeto de la historiografía materialista. Si duda usted de que pueda tratar este segundo tema antes de una reunión orientativa conmigo, restaría por considerar si el primer tema —la confrontación de la exposición burguesa de la historia con la materialista— se puede concebir como prólogo a mi libro. Con lo que abrigaría algunas reservas sería con emprender la redacción de un capítulo determinado del libro antes de tener completamente clara su estructura global. — Caso de que usted finalmente no pudiera aprobar de hecho esta forma de proceder por mediaciones, le propondría, yendo in medias res, escribir por anticipado el capítulo sobre Baudelaire.

97. BENJAMIN A SCHOLEM. PARÍS, 4. 4. 1937 (Correspondencia Scholem, p. 236)

El «Fuchs» está terminado. Su texto definitivo no tiene del todo el carácter de penitencia con el que te ha parecido, sin que te falte apariencia de razón, que estaba cargado el trabajo. Contiene, más bien, en su primera cuarta parte un conjunto de importantes reflexiones sobre el materialismo dialéctico que de momento concuerdan con mi libro. Mis próximos trabajos se basarán ya directamente en este libro.

98. HORKHEIMER A BENJAMIN. NUEVA YORK, 13. 4. 1937

De entre los temas para un ensayo que usted propone, el capítulo sobre Baudelaire me parece el más adecuado. Contra la crítica de la historiografía pragmática y de la historia cultural se puede objetar que implicaría relativamente muchos entrecruzamientos con el artículo sobre Fuchs. No es recomendable publicar dos trabajos de contenidos semejantes en un corto plazo de tiempo. La gran ventaja de su trabajo sobre Fuchs es que no se deriva tanto del interés por él cuanto de la polémica sobre el concepto de historia cultural. El significado del psicoanálisis para el sujeto de la dialéctica materialista, el segundo tema, tiene otra desventaja. Está tan ligado, y de un modo tan fundamental, a nuestros intereses comunes, que en realidad sólo se podría escribir sobre la base de una discusión conjunta. Ojalá que pueda tener lugar en el curso del próximo año, de modo que esta propuesta pueda realizarse. Por contra, un artículo materialista sobre Baudelaire es desde hace mucho algo muy esperado. Si usted pudiera de hecho decidirse a escribir en primer lugar este capítulo de su libro, le estaría enormemente agradecido.

99. BENJAMIN A ADORNO. PARÍS, 23. 4. 1937

La conversación con Pollock [en París, abril de 1937] tuvo como punto principal el tema de mi próximo trabajo. El tema que vemos proyectado provoca evidentemente resistencias considerables. Tengo la impresión de que están teniendo lugar en estos momentos discusiones difíciles entre Max y [Erich] Fromm sobre un conjunto de problemas que le tocan de cerca. De las tres propuestas que formulaba en mi última carta, la respuesta de Max que recibí hace algunos días se inclina por la tercera: escribir primero el capítulo sobre Baudelaire. Sin duda, el proyecto sugerido por usted era el más adecuado para mí, y sin duda también el más apremiante para el trabajo. Pensemos, por otro lado, que los motivos esenciales del libro se entrecruzan de tal modo que los temas particulares no representan en absoluto alternativas distintas.

100. BENJAMIN A HORKHEIMER. PARÍS, 26. 4. 1937

Como entretanto habrá sabido, pasé una bella velada, muy provechosa, con el señor Pollock. Discutimos en ella de nuevo, extensamente, la cuestión de mi próximo encargo, que ya fue tema de nuestra breve entrevista en marzo. Unos días más tarde llegó la carta de usted, que tiene mucho que ver con lo que Pollock me explicó. — Forma parte de la esencia de mi libro que cada una de sus secciones esté influida por la idea fundamental de las demás. Por eso no me resulta difícil en absoluto seguir sus indicaciones, cuyas razones puede deducir tanto de la conversación que mantuvimos aquí, como de su carta. Si acaso hay que plantear alguna reserva, sería la que le comenté al señor Pollock: que el texto que así escriba tendrá un carácter provisional frente al entramado global del libro y, en interés de este último, tendrá en su caso que ser reelaborado más tarde.

Cuando emprenda el «Baudelaire», me prepararé convenientemente de cara a la discusión teórica cuyo plazo fija usted para el próximo año. Considero uno de los aspectos más fructíferos de mi trabajo, y una coyuntura que me reanima, que los últimos trabajos del Instituto intervengan directamente en el contexto que me prescriben los núos. El significado de las ideas psicoanalíticas para la exposición materialista de la historia me irá planteando sus problemas paso a paso. Por eso no es mucho decir que este futuro cambio de impresiones es para mí urgente. Ojalá que se produzca en un plazo de tiempo [no] demasiado largo.

101. BENJAMIN A ADORNO. PARÍS, 1. 5. 1937

Que Max guarde reserva respecto a la propuesta de realizar mi próximo trabajo sobre Jung y Klages, y que las razones para ello tengan que buscarse en los debates internos del círculo neoyorquino, es cosa que ya me había hecho saber Pollock, y que entretanto me ha confirmado una carta de Max. En su día le di a conocer a Max las razones por las que me sentía tan obligado con la propuesta de usted, pero también mi disposición a comenzar inmediatamente, si consideraba que era lo apropiado, con el Baudelaire.

102. ADORNO A BENJAMIN. OXFORD, 12. 5. 1937

Le transcribo literalmente otro pasaje [de una carta de Horkheimer a Adorno]: «Acabo de recibir una carta de Benjamin en la que está completamente de acuerdo con el tema del Baudelaire. Si, frente a mi propuesta, volviera usted (esto es, Teddie) al tema de las imágenes [scil. el que propuso inicialmente Adorno acerca de C. G. Jung], tampoco tendría nada que objetar. En tal caso, agradecería simplemente que se me enviara lo antes posible un breve esbozo con las ideas fundamentales. Les dejo a ustedes dos la última decisión

- sobre lo que se haya de hacer, pero de momento me ratifico en mi voto a favor del Baudelaire.
- A la vista de ello le he expuesto de nuevo mis razones en favor de la imagen arcaica, y le he dicho que comentaré con usted el asunto detenidamente; que la decisión pueda ser o no diferida hasta que esté yo en Nueva York, es cosa que no puedo prever, pues de momento ignoro la situación en que se encuentra su trabajo. No quiero presionarle; pero usted sabe por qué prefiero la imagen arcaica, y creo que a tenor de estas frases Max tampoco crearía demasiadas dificultades. Tanto mayor sería el compromiso, como es lógico, de convertir realmente ese trabajo en un *achievement* metódico decisivo. Si siguiera usted ratificándose en nuestra idea original, siendo a la vez de la opinión de que este trabajo no debe quedar objetivamente relegado ante el capítulo sobre Baudelaire, le rogaría que enviara cuanto antes ese pequeño esbozo a Max, informándome detalladamente, por otra parte, de las objeciones de Max, que sigo sin conocer.
103. BENJAMIN A ADORNO. PARÍS, 17. 5. 1937
- El objeto de mi próximo trabajo lo discutiremos definitivamente cuando esté usted aquí. La cuestión es demasiado compleja como para tratarla por carta. Me limitaré hoy a asegurarle —lo cual es por otra parte evidente— que la polémica de la imagen dialéctica con la arcaica circunscribe ahora como antes una de las tareas filosóficas decisivas de los «Pasajes». Con ello va desde luego implícito que enunciar tesis sobre este tema no es cosa de un pequeño resumen improvisado. Estas tesis, más bien, no puedo de ninguna manera formularlas antes de una detallada discusión con los teóricos de la imagen arcaica. Sus escritos —circunstancia ésta de la que me he enterado hace bien poco— no figuran en la Biblioteca Nacional. Las directrices de Max me llevaron a proponer esta cuestión bibliográfica. Ciertamente, no creo en absoluto que estos obstáculos bajaran de ser considerados como definitivos. Solamente convierten una decisión concluyente en sentido positivo, en una cuestión de varias semanas.*
- Además de esto, tendremos que debatir en qué medida el trabajo sobre Baudelaire puede por su parte favorecer los intereses metódicos decisivos del trabajo de los Pasajes. Si, adelantándose a nuestro encuentro, formulase la cuestión, diría: desde el punto de vista de una economía de trabajo a largo plazo considero más urgente el trabajo sobre la imagen arcaica. Si lo que se pretende es concluir en un plazo más o menos previsible un manuscrito listo para la imprenta, entonces lo recomendable es el trabajo sobre Baudelaire, que también tendrá, obviamente, su propio peso.*
104. BENJAMIN A SCHOLEM. SAN REMO, 2. 7. 1937 (Correspondencia Scholem, p. 240)
- De momento, sólo voy a informarle de que las semanas en San Remo están reservadas íntegramente al estudio de C. G. Jung. Es mi deseo fijar metódicamente ciertos fundamentos de los «Pasajes de París» por medio de una controversia con las teorías de Jung, especialmente la de las imágenes arcaicas y la del inconsciente colectivo. Ello tendría, además de su importancia metódica interna, otra política y más pública; quizá heya oído que Jung se ha puesto recientemente al lado del alma aria con una terapia reservada expresamente a ella. El estudio de sus ensayos de comienzos de esta década —algunos de los cuales se remontan en parte a la anterior— me ha enseñado que estos servicios auxiliares al nacionalsocialismo estaban preparados desde hacía mucho tiempo. En esta ocasión pretendo seguir la particular configuración del nihilismo médico en la literatura: Benn, Céline, Jung. Por otra parte, todavía no sé si podré conseguir que me encarguen este trabajo.*

105. ADORNO A BENJAMIN. A BORDO DEL NORMANDIE, 2. 7. 1937
- Baudelaire interesa [a la redacción neoyorquina de la *Zeitschrift für Sozialforschung*] por lo pronto mucho más que Jung y Klages, hasta el punto de que no creí conveniente, en interés de usted, insistir más. Si el «Baudelaire» estuviera pronto disponible y causara impacto, sería una gran ventaja a todos los efectos.
106. BENJAMIN A FRITZ LIEB. SAN REMO, 9. 7. 1937 (Correspondencia, p. 733)
- Desde el punto de vista de la técnica del trabajo, el estado de cosas también se hace sentir basta en el hecho más nimio. Así, mi gran ensayo sobre Eduard Fuchs no verá de momento la luz para no influir desfavorablemente en las interminables negociaciones con las autoridades alemanas con el fin de entregarle su colección. Al mismo tiempo, veo que uno de mis planes preferidos vuelve a perder su figura, ya casi palpable. Tenía en mente una crítica de la psicología de Jung, habiéndome propuesto mostrar su estructura fascista. Esto también ha sido aplazado. Me dedico ahora a un trabajo sobre Baudelaire.*
107. BENJAMIN A ADORNO. SAN REMO, 10. 7. 1937
- Comienzo diciéndole lo mucho que me alegro de que por lo pronto se quede en Europa. [...] Estoy absolutamente convencido —como usted sabe— de que esta disposición es del máximo valor objetivo. ¡El puente con Europa no queda, pues, roto, sino reforzado! Tras esto, no puedo sino felicitarme a mí mismo por esta decisión. Estoy seguro de que durante los dos próximos años tendrá lugar también la fundamentación epistemológica de los «Pasajes». Sabe muy bien lo mucho que espero en este sentido de nuestra constante comunicación. [...]*
- Una sombra [...] si es la relegación de la crítica de Jung frente al «Baudelaire». Se retrasa así la realización del propósito, tan importante para ambos, de acometer sin mayor demora la fundamentación epistemológica de los «Pasajes». Su noticia me ha llegado en un momento de intenso estudio, en ningún aspecto estéril, de Jung. En mi domicilio parisino podrá examinar especialmente los instructivos volúmenes de los «Franco-Jahrbücher» —el órgano publicístico del círculo de Jung—. Ya hablaremos sobre el «Baudelaire».*
108. BENJAMIN A SCHOLEM. SAN REMO, 5. 8. 1937 (Correspondencia Scholem, p. 247)
- Estoy con un nuevo trabajo, que trata de Baudelaire. En attendant he empezado en San Remo a sumergirme en la psicología de Jung —una obra del diablo hecha y derecha, a la que hay que aproximarse empleando magia blanca—.*
109. ADORNO A BENJAMIN. LONDRES, 13. 9. 1937
- Ahora tendrá la ocasión de hablar largamente con él [Max Horkheimer]. En cuanto a la cuestión Baudelaire o Jung, dijo que prefería tener por lo pronto el Baudelaire; sin embargo, estoy convencido de que si le desarrolla un poco los aspectos del Jung e insiste en su importancia metodológica para los Pasajes, podría ser muy bien su próximo trabajo. [...]
- En cuanto a la adquisición de libros, está la dificultad de adquirir libros que ya se tienen. Max pone en principio a su disposición para tales adquisiciones la suma de 1.000 francos franceses: los libros han de ir a parar a la biblioteca del Instituto y Max cree que lo mejor sería que pertenecieran, en la medida de lo posible, al ámbito de los Pasajes. Una vez agotada la suma, ya se verá.

110. BENJAMIN A ADORNO. PARÍS, 23. 9. 1937

Le estoy muy agradecido por haber hablado detalladamente con Max en Londres sobre mis asuntos. En París, usted y yo sólo hemos dispuesto desde entonces de una tarde, y precisamente porque transcurrió muy bien en medio de un estado de ánimo similar en los dos, no llegamos a tratar todos los aspectos técnicos que hubiéramos debido. Es, pues, de su cargo de donde deduzco la contestación positiva al fondo económico para adquirir libros sobre los Pasajes, y me alegro mucho por ello.

111. BENJAMIN A HORKHEIMER. BOULOGNE (SEINE), 6. 12. 1937

Para finalizar quisiera informarle de que está disponible un nuevo legajo de fotocopias de mis materiales sobre los «Pasajes de París». Por lo que se, usted conserva en Nueva York el primer legajo. ¿Le envío también el nuevo?

112. HORKHEIMER A BENJAMIN. NUEVA YORK, 17. 12. 1937

Estoy a la espera del nuevo legajo de fotocopias.

113. BENJAMIN A HORKHEIMER. PARÍS, 11. 2. 1938

Las fotocopias le llegarán en los próximos días a través de la oficina en París [sic] del Instituto de Investigación Social.

114. BENJAMIN A HORKHEIMER. PARÍS, 7. 3. 1938

Las fotocopias de los nuevos estudios de los Pasajes le llegarán a través de la oficina de París.

115. HORKHEIMER A BENJAMIN. NUEVA YORK, 7. 3. 1938

*Ha llegado Wiesengrund. Por un acuerdo, pasará las primeras cuatro semanas entregado casi exclusivamente al Radio Research Project. Después podremos hablar como se debe sobre las tareas que le conciernen a él en el Instituto. Lo que me ha contado de su trabajo de los Pasajes, especialmente en relación con su descubrimiento de un escrito de Blanqui [Auguste Blanqui, *L'éternité par les astres. Hypothèse astronomique* (La eternidad por los astros. Hipótesis astronómica, París, 1872; cfr. *Brügel* [Correspondencia], pp. 741 ss., así como GS I, pp. 1071 ss.)] hace que cada vez espere con más expectación tener pronto un texto ante mis ojos. El mundo cobra de todos modos un aspecto tan desapacible, que más vale no postergar mucho lo que uno tiene que decir.*

116. HORKHEIMER A BENJAMIN. NUEVA YORK, 28. 3. 1938

Han llegado las fotocopias.

117. BENJAMIN A HORKHEIMER. PARÍS, 16. 4. 1938 (Correspondencia, p. 750)

Le escribo esto tres días después de reunirme con Pollock. [...]

Nuestra entrevista, por corta que haya sido, tendrá como consecuencia, así lo espero, una provechosa relación. El señor Pollock escuchó de mí cuánto desearía intercambiar ideas con un economista, y accedió a ponerme en contacto con el señor [Otto] Leichter. Naturalmente, este deseo está relacionado con mi trabajo, sobre el que veré gran parte de nuestra conversación. De momento me dedico a preparar el «Baudelaire». Resulta —y así se lo he dicho al señor Pollock— que esta exposición se está haciendo mucho más extensa, y en ella van a converger los motivos más esenciales de los «Pasajes». Esto se debe tanto al tema

escogido como al hecho de que, planeado como una sección central del libro, va a ser la primera en escribirse. La tendencia del «Baudelaire» a convertirse en el modelo en miniatura del libro ya la había previsto en las conversaciones con Teldie. Desde San Remo, se ha confirmado en mayor medida de lo que esperaba.

118. BENJAMIN A ADORNO. PARÍS, 16. 4. 1938

Dolf Sternberger ha publicado Panorama, o visiones del siglo XIX (editorial Goverts —esto es, Classens—, Hamburgo). El título es la confesión de un plagio intentado sobre mí que le ha proporcionado la idea fundamental del libro, pero sólo ha tenido éxito con el título. La idea de los «Pasajes» se ha visto sometida aquí a un doble filtro. De lo que pudo pasar por el cráneo de Sternberger (filtro 1) ha salido a la luz lo que permitió la Cámara de Escritores del Reich (filtro 2). No le será difícil hacerse una idea de lo que finalmente ha quedado. En cualquier caso, le puede ayudar a ello la declaración programática que podrá encontrar en el «Prólogo aforístico»: «Limitaciones y hechos, coacción y libertad, materia y espíritu, inocencia y culpa no pueden ser separados unos de otros en el pasado, cuyos testimonios inalterables están ante nosotros, aunque de modo disperso e incompleto. Todo esto está más bien siempre en trance de pérdida... Se trata de lo azaroso de la propia historia, la cual sólo se fija y se conserva en la elección casual de las citas, en el enredo casual, cruento, de los trazos, que, no obstante, se prestan a la escritura».

Su aparato conceptual, de una pueria indescritible, lo ha robado Sternberger conjuntamente de Bloch, de usted y de mí. Especialmente repugnante es su uso del concepto de alegoría, que encontrará usted cada tres páginas. Dos lamentables excursos sobre la composición me confirman que también ha metido mano en mi trabajo sobre «Las afinidades electivas».

Por deferencia a la Cámara de Escritores del Reich, no llegó a acercarse a las fuentes francesas, que aquí son las fundamentales. Si tiene usted en cuenta que son Bölsche, Häckel, Scheffel, La Mariti y otros semejantes los que somete a su herramienta supuestamente conceptual, puede usted imaginarse con propiedad lo que a uno le parece inimaginable cuando lo tiene delante, publicado.

*Me parece plenamente coherente con esto que el muchacho, antes de dedicarse a esta obra maestra, pasara su examen oficial con el reportaje de Múnich sobre el discurso de Hitler contra el arte degenerado [cfr. id., «Tempel der Kunst. Adolf Hitler eröffnete das "Haus der Deutsche"»]. El Templo del arte. Adolf Hitler inaugura la «Casa del Arte Alemán»], en, *Frankfurter Zeitung*, 19. 7. 1937 (año 81, n.º 362)].*

Sugiero que se bague con el libro. Quizá pueda acordar con Max que yo lo reseñe —o, en alemán: que lo denuncie—. [cfr. GS III, pp. 572-579]

119. BENJAMIN A SCHOLEM. SKOVBOSTRAND PER SVENDBORG, 8. 7. 1938 (Correspondencia Scholem, p. 279)

Entre los motivos por los que me entristece el fracaso de nuestros planes [sic] un encuentro proyectado con Scholem] se encuentra, además de mi deseo, en primer lugar, de conocer a tu mujer, el de poder hablar contigo sobre el «Baudelaire». Tenía puestas muchas esperanzas en ello. Y es que su objeto pone necesariamente en movimiento toda la masa de pensamientos y estudios por donde he dirigido mis pasos desde hace muchos años. En este sentido, puedo decir que, en caso de que saliera bien, se habría logrado un

modelo muy exacto del trabajo de los Pasajes. Qué garantías hay para este logro, es otra cuestión. La cautela sigue siendo aún lo mejor que conozco y, por ello, dedico a su composición (cuyo modelo será el trabajo sobre «Las afinidades electivas») una larga serie de reflexiones.

120. BENJAMIN A KITTY MARX-STEINSCHNEIDER. SKOVBOSTRAND, 20. 7. 1938 (Correspondencia, p. 767)

Cuando llegó su carta, precisamente hacía pocos días que había vuelto a un plan ya acordado de escribir un ensayo sobre Baudelaire, que es parte del trabajo sobre el pasado siglo que desde hace más de diez años tengo en mente. Este ensayo que estoy escribiendo, y que por su disposición más bien supone un libro, será el refugio de una parte de ello.

121. BENJAMIN A GRETTEL ADORNO. SKOVBOSTRAND PER SVENDBORG, 20. 7. 1938 (Correspondencia, 769 ss.)

Nosotros estamos de acuerdo en que en trabajos como el Baudelaire hay cosas decisivas que dependen de la concepción; ésta no se puede forzar en punto alguno, haciendo pasar lo torcido por derecho. Hay que añadir además que aquí se desarrollan por vez primera algunas de las categorías fundamentales de los Pasajes. Entre estas categorías figura en primer lugar, como ya os conté en San Remo, la de lo nuevo y la de lo siempre-otra vez-igual. Aparecen además en el trabajo —y esto es lo que quizá te dé mejor una idea de él— motivos relacionados por primera vez unos con otros, que hasta ahora sólo se me habían presentado en ámbitos de pensamiento más o menos aislados entre sí: la alegoría, el Jugendstil y el aura. — Cuanto más denso resulta el entramado conceptual, de tanta mayor urbanidad, naturalmente, ha de hacer gala el lenguaje.

122. BENJAMIN A HORKHEIMER. SKOVBOSTRAND, 3. 8. 1938

Paso a tratar el «Baudelaire» —por desgracia algo más extensamente de lo que hubiera requerido la duración original prevista del trabajo—. Que el «Baudelaire» se tenía que manejar en el contexto de los estudios y reflexiones sobre los «Pasajes de París», era algo obvio. Hubiera estado obligado, como con razón podrá decir usted al final de estas reflexiones, a tener en cuenta las consecuencias de este hecho. Ese fue, en efecto, el caso hace año y medio. Cuando surgió entonces el «Baudelaire» que usted apoya en la conversación entre el señor Pollock y yo, yo creía que lo que resultaría de ello sería que cierto número de capítulos del libro planeado encontrarían su formulación al ponerlos en relación con el análisis de Baudelaire.

Vino la interrupción debido a más desafortunados problemas de vivienda; ocurrió así que durante su última estancia en París apenas se mencionó el «Baudelaire» en nuestras conversaciones. Sólo constituyó el centro en San Remo, durante mi encuentro con Teddie Wiesengrund. Entretanto se produjo mi decisivo conocimiento del escrito del último Blanqui, sobre el que le informé a usted el 6 de enero [cf. Correspondencia, pp. 741 ss., también en GS I, pp. 1071 ss.]. Este escrito me demostró que el punto de convergencia de los «Pasajes» también iba a determinar la construcción del «Baudelaire». Las categorías fundamentales de los «Pasajes», que convergen en la determinación del carácter fetichista de la mercancía, aparecen en el «Baudelaire» a pleno rendimiento. Su desarrollo sobrepasa sin embargo los límites del ensayo, sea cual sea la restricción que se le imponga. Tiene lugar en el marco de la antinomia entre lo nuevo y lo siempre igual —una antinomia que produce el brillo apa-

rente con el que el carácter fetichista de la mercancía ensombrece las auténticas categorías de la historia.

123. BENJAMIN A POLLOCK. SKOVBOSTRAND, 28. 8. 1938; borrador

Me he enterado por la señora Favez [Juliane Favez, secretaria de la sede del Instituto de Investigación Social en Ginebra] de que se ha perdido la carta que envié el 3 de agosto al señor Horkheimer. En una carta extensa. Si luego fuera conveniente, volvería a mencionar algunos de sus puntos.

De momento sólo quiero resumir lo más importante.

Le dije al señor Horkheimer que su estímulo para que yo escribiera el «Baudelaire» —como probablemente cualquier estímulo para que elabore un material que he preparado desde hace tanto tiempo— se había convertido a la fuerza en un impulso para que escribiera un libro. Intenté analizar las circunstancias objetivas que habían llevado a este resultado, originalmente no pretendido. Expresé mi esperanza de que a fin de cuentas redundara también en interés del Instituto que el trabajo sobrepasara en cuanto a extensión y contenido los límites que habíamos previamente acordado.

Este libro no es idéntico al de los «Pasajes de París». Pero no sólo alberga una parte considerable del material reunido bajo el signo de este último, sino también un cierto número de contenidos más bien filosóficos [?].

124. BENJAMIN A HORKHEIMER. COPENHAGUE, 28. 9. 1938 (Correspondencia, 773-775)

En este mismo correo recibe usted la segunda parte del libro sobre Baudelaire. [...] Como usted sabe, el «Baudelaire» se planeó originalmente como un capítulo de los «Pasajes», y además el penúltimo. Por eso no podía escribirlo antes de los anteriores ni, escrito así, se hubiera podido entender sin ellos. De ahí que me haya parado a pensar en muchas ocasiones que podría escribir el «Baudelaire» como un largo ensayo con la máxima extensión publicable para la revista, ya que no como un capítulo de los «Pasajes». Pero en el curso del verano me di cuenta de que un ensayo sobre Baudelaire de una extensión media que no negara su pertenencia al proyecto de los «Pasajes», sólo podría llevarse a cabo como parte de un libro sobre Baudelaire. Hablando con propiedad, en lo que le envío tiene usted tres ensayos semejantes —a saber, las tres secciones, relativamente independientes entre sí, que componen la segunda parte, completamente autónoma, del libro sobre Baudelaire—.

Este libro ha de plasmar elementos filosóficos decisivos del proyecto de los «Pasajes», fijándolos, como espero, de un modo definitivo. Si, además del proyecto original, hay un tema que ofrezca inmejorables oportunidades a las concepciones fundamentales de los «Pasajes», ese tema es Baudelaire. Ésta es la razón de que alrededor de él se hayan orientado, casi espontáneamente, tanto los elementos materiales esenciales de los «Pasajes» como sus elementos constructivos.

[...]

Tendrá [sic, la —nunca escrita— tercera parte del libro sobre Baudelaire] un conjunto independiente de motivos. Sólo allí cobrará vigencia el tema principal del antiguo trabajo de los «Pasajes» —lo nuevo y lo siempre igual—; aparece en el concepto de novedad, que determina la producción de Baudelaire desde su misma raíz.

El mismo desarrollo que está a punto de tener el capítulo sobre Baudelaire de los «Pasajes», me gustaría que lo tuvieran en un futuro más lejano otros dos capítulos de los «Pasajes»: el que trata de Grandville y el que trata de Haussmann.

125. BENJAMIN A. ADORNO. SKOVSTOSTRAND, 4. 10. 1938 (Correspondencia, p. 778)
Doy por hecho que cuando esta carta le llegue habrá leído ya la segunda parte del «Baudelaire» [...]

Max le habrá comunicado con toda seguridad las observaciones sobre la relación del Baudelaire con el plan de los Pasajes contenidas en mi última y detallada carta. Lo decisivo, tal y como se lo expliqué a él, es que un ensayo sobre Baudelaire, que no ha desmentido nunca su pertenencia al ámbito de problemas de los Pasajes, sólo se pudo escribir como parte de un libro sobre Baudelaire. Lo que usted sabe acerca del libro por nuestras conversaciones en San Remo le permite, per contrarium, hacerse una idea bastante exacta de la función de la segunda parte, ya disponible. Habrá visto que ciertamente se han indicado los motivos decisivos —lo nuevo y siempre idéntico, la moda, el eterno retorno, las estrellas, el Jugendstil—, pero sin llegar a tratar ninguno de ellos. Mostrar la evidente convergencia de las ideas fundamentales con el plan de los Pasajes es cosa de la tercera parte.

126. BENJAMIN A. SCHOLEM, PARÍS, 4. 2. 1939 (Correspondencia Scholem, p. 292)
Deberías hacerte ya con el libro de Sternberger «Panorama, o visiones del siglo XIX», que conoces bien como descarnado intento de plagio.

127. HORKHEIMER A BENJAMIN, NUEVA YORK, 23. 2. 1939

El tiempo de que dispongo para mis trabajos científicos es actualmente muy escaso. Como en anteriores ocasiones, el Instituto se encuentra en una situación económica nada halagüeña. La mayor parte de nuestro patrimonio está compuesto por terrenos que sólo se podrán vender cuando haya mejorado la coyuntura en esta rama. Mientras tanto, se puede quizá retirar algo del dinero que se ha invertido, pero sólo poco a poco. La otra parte del patrimonio, compuesta de acciones, se habrá consumido en el previsible curso de unos cuantos meses. Nos esforzamos todo lo que podemos por mantener una donación que debe facilitar a la mayoría de nuestros colaboradores continuar sus trabajos. Pero ahora mismo, no pocos de nuestros colaboradores de aquí se ganan el sustento, parcial o totalmente, con otros trabajos. De Wiesengrund sabe usted sin duda que tiene que dedicar la mitad de su tiempo, en realidad más de la mitad, al Radio Research Project, que por desgracia no sólo tiene aspectos agradables. Pero lo mismo hay que decir de casi todos los demás. Entiendo que será discreto con esto que le digo. Sin embargo, me siento obligado a contárselo, porque, aun con todos nuestros esfuerzos, podría llegar un día no muy lejano en el que le tuviéramos que comunicar que, a pesar de nuestra mejor voluntad, no podemos prolongar la subvención de su trabajo. No necesito decirle cuánto esperamos evitar hallarnos en esta situación. Junto a nuestros intentos por una donación pública para el Instituto, nos ocupamos de distribuir entre nuestros colaboradores las subvenciones y becas americanas para la Investigación. Convencidos como estamos del valor de su trabajo teórico, pensamos sobre todo en usted. En su interés y en el nuestro, sin embargo, le pido que también allí intente encontrar algún recurso económico. Si [Célestin] Bouglé fuera tan activo como antes, ya me hubiera dirigido a él en beneficio de usted. A la vista de la situación general, cualquier propuesta de Bouglé carece por desgracia de efectividad. Le estaría agradecido de que me informara sobre las posibilidades que crea tener ante sí, sobre todo respecto a una posible cooperación mediante la cual pudiéramos emplearle a usted desde aquí.

Las fuerzas y el tiempo que restan después de todas las preocupaciones externas, las empleo en su mayor parte en preparar el trabajo sobre el que ya le he escrito. En relación

con esto, he mantenido muchas conversaciones con Wiesengrund, que conducen a problemas verdaderamente importantes. Dejando aparte todo lo demás, es sobre todo en estas conversaciones en las que echamos de menos su presencia. De ningún modo he renunciado a mi plan de organizar alguna vez una reunión conjunta de todos los miembros competentes de nuestro grupo para tratar asuntos teóricos, tal como le expliqué en el curso de mi último viaje a Europa. Las dificultades económicas es lo único que nos ha impedido hasta ahora celebrarla.

128. BENJAMIN A. HORKHEIMER, PARÍS, 13. 3. 1939; telegrama
Resumen y carta llegan veinte. Cordialmente Benjamin.

129. BENJAMIN A. HORKHEIMER, PARÍS, 13. 3. 1939

He leído su carta con cierto estremecimiento. Tampoco ha sido fácil tomar enseguida la pluma para tratar sobre el resumen que le adjunto.

A tenor de su carta, me es lícito, con todo, esperar que, en el caso del Instituto, se trate de un caso difícil, un simple episodio, por duro que sea. Pero todos nosotros, sin embargo, somos individuos particulares. Y para el individuo particular, la perspectiva que su carta apunta ensombrece con su terrible seriedad todos los demás planes.

No tengo que decirle que intentaré aquí todo lo imaginable. Sería pura retórica que insistiera en las especiales dificultades con que me encontraré. La descripción que hace su última carta de la situación en Francia (y ya capté en una alusión sobre su cortante respuesta a [Siegfried] Marcé [cf. Horkheimer, «Die Philosophie der absoluten Konzentration» [La filosofía de la concentración absoluta] en Zeitschrift für Sozialforschung 7 (1938), pp. 376-387] hasta qué punto tiene usted presente el curso de las cosas aquí) incluye todo lo que yo podría expresar. Y, como no puede sorprender en una situación así, los azares complican la posición de salida. Lo más penoso es que [Lucien] Lévy-Bruhl, que se mostró especialmente bien dispuesto hacia mí en dos o tres ocasiones, se está muriendo. La lamentable existencia de [Kurt] Salomon, que posee unas cualidades completamente distintas de las mías como para sobresalir a los ojos de los diletantes, me proporciona una idea de la total apatía en la que se complacen aquí las autoridades académicas, probablemente porque cualquier intervención reavivaría su mala conciencia.

En cuanto pueda, intentaré conseguir una subvención de la Sorbona con la ayuda de [Jean-Baptiste] Perrin, cuya hija es amiga de mi hermana. Enseguida, y antes de trazar estas líneas para las que quería tener terminado el resumen, me he dirigido a Scholem, en Jerusalén, para pedirle que interceda por mí ante Schocken, despertando su interés por un libro que escribiré sobre Kafka. Por desgracia, Schocken es un autócrata sombrío. El valor de su patrimonio se ha multiplicado infinitamente debido a la miseria de los judíos, y sus simpatías se dirigen a la producción judía-nacional.

En su última carta del año anterior comentaba usted su deseo, a pesar de todo, de organizar un día en una ciudad, con suficiente antelación, una reunión de los miembros más importantes del Instituto. ¿Puede extrañar que ese día se me aparezca como el poste donde lanzar la cuerda de mi esperanza?

Si el destino que se ha pensado ha de ser América, como no puede ser otro, existe un problema técnico con el visado. El primer paso para entrar en la cuota alemana es inscribirse en la lista correspondiente del consulado americano de aquí. Pero esto presenta, como se me ha dicho, un gran inconveniente: con ello se deja de tener la posibilidad de entrar con

preferencia, al margen de la cuota, en el caso de una contratación académica o de otra circunstancia parecida. Me gustaría contar con su consejo al respecto.

Con este mismo correo recibe usted hoy el resumen que le anuncié por telegrama, y que está cargado a rebosar con mis esperanzas. Para acelerar al máximo su redacción, he recurrido a los esquemas anteriores. He reelaborado por completo el «Baudelaire», y en gran medida el «Fourier» y el «Luis Felipe». En general, el proyecto se distingue del que usted conoce en que la confrontación entre apariencia y realidad se ha convertido en la protagonista en toda regla. Las etapas de las fantasmagorías indicadas en los distintos capítulos conducen a la gran fantasmagoría de Blanqui sobre el universo, de la que se ocupa la última sección. En interés de la visión inintermitida de este recorrido, he descargado el resumen de indicaciones programáticas. Y creo que va en la dirección indicada por usted que haya suprimido así casi toda referencia no mediada a los hechos de la lucha de clases. Estos se han mantenido solamente en la parte dedicada a Hausmann. En una introducción y en un epílogo he presentado, creo que con más intensidad que antes, las líneas básicas teóricas del proyecto.

Prescindi de los textos sobre Daguerre porque sus partes más fundamentales se solapan en su mayoría con las reflexiones que aparecen, en francés, en el ensayo sobre la reproducibilidad.

En el apartado dedicado a Baudelaire, encontrará usted los pensamientos que regirán la reelaboración del capítulo sobre el flâneur. La redacción final del manuscrito revisado será ahora mi tarea más urgente.

130. BENJAMIN A GRETTEL ADORNO. PARÍS, 20. 3. 1939

En más de un aspecto, puedo renunciar a cualquier mensajero y obtener de primera mano datos fidedignos sobre las circunstancias que determinan mi vida. Poco antes de la tuya, recibí una carta de Max en la que esas circunstancias desempeñan un importante papel. Max me dice que se está agotando el patrimonio mueble del Instituto y que las posesiones inmuebles, de momento, no se pueden liquidar. Me comunica igualmente que el Instituto se está esforzando por encontrarme una beca en América, pero me pide que por mi parte intente lo mismo.

Naturalmente, seguiré sus recomendaciones aun sin el riesgo amenazador de ver finalizada mi subvención, que por otra parte él ve cercano. En cuanto esté mejor, haré todo lo que pueda. Sin embargo, conozco desde hace mucho tiempo la situación como para saber que desde el comienzo de la emigración a nadie que trabaje en un sentido parecido al mío y bajo similares circunstancias en Francia, se le ha concedido una existencia asegurada. Prescindi de los antiguos profesores como Marck y [Emil J.] Gumbel, y también del novelista [Ernst Erich] Noll. Con ello se completa la lista de los que se que hubieran podido vivir aquí con la subvención o el apoyo a su labor intelectual.

Por eso no hay duda alguna de que a la larga no puede uno vivir aquí. No puedo ocultarme la necesidad de aprender inglés que tú mencionas, y empezaré este verano con ello. La cuestión es si puedo llegar aún a América. — Acabo de escribir a Scholem, que, como sabes, tiene cierta influencia sobre Schochen. Lo que tengo que poner en la balanza es un libro sobre Kafka. Sin embargo, las perspectivas de conseguir así algún dinero de Schochen no son muy grandes, dada su fijación judaizante y la enorme oferta que le llega de autores de orientación judía.

Por eso no me queda más remedio que poner casi toda mi esperanza, que tanto necesito tener, en las gestiones que el Instituto emprende allí por mí. Hace tres semanas me pidió Max

por telegrama un resumen en francés de los «Pasajes». Ya habrá llegado, y verás que se diferencia en muchas cosas del que ya conoces. A pesar del plazo tan corto, me he esforzado por colocar en su centro una de las concepciones fundamentales de los «Pasajes», a saber, la cultura de la sociedad productora de mercancías como fantasmagoría.

Volviendo al tema del futuro no inmediato, me aconsejan por varios lados inscribirme en la lista del consulado americano de aquí. Con ello se asegura uno una plaza fija entre los que esperan emigrar. Por otra parte, también me dicen que en algunos casos, por ejemplo en el de una contratación académica, se consigue lo mismo al margen de la cuota. Sin embargo, se pierde esta posibilidad si ya se está inscrito en la lista. — En definitiva, que no sé cómo proceder.

[...]

Münzenberg ha dado a conocer su salida del K. P. [Partido Comunista] en una carta abierta. Su lectura coincidió para mí con la de un folleto oficial del partido titulado «El camino hacia la caída de Hitler». La debilidad mental del redactor sobrepasa mis ideas. Este escrito de propaganda es uno de los documentos más graves que se pueden elaborar contra el partido. — La situación política se vuelve día a día más amenazadora.

«No tendrán aquí a principios de año ni Max ni Pollock?»

131. HORKHEIMER A BENJAMIN. NUEVA YORK, 5. 4. 1939

Le agradezco de veras el envío de los resúmenes. Le pedí que me lo mandara porque me han hablado repetidamente de una persona de dinero que se interesa especialmente por trabajos de máxima calidad, aunque escapen a los cauces académicos. Puesto que además siente inclinación por lo francés, enseguida pensé en usted. Empiezo ahora a abrirme paso hacia esta persona, y las perspectivas son obviamente muy vagas. De cualquier manera, en este caso, como en los demás, actuaré lo mejor que pueda.

No creo que por inscribirse en el consulado americano eche a perder la posibilidad de emigrar fuera de cuota. Hasta donde sé, no existe ninguna disposición semejante. Lo único que pierde con ello es el visado turístico, que de todas formas es casi seguro que no le concederían. Por eso creo que lo mejor es que se inscriba.

Perdone que escriba tan poco, pero quiero que reciba esta carta con el próximo correo. Debido al exceso de trabajo que tengo, sólo he podido echar una ojeada a su resumen. Por lo que veo, es extraordinario y muy ajustado a lo que se pretende.

132. BENJAMIN A STEPHAN LACKNER [ERNST MORGENROTH]. PARÍS, [14. 4. 1939]

Adjunto estas líneas a la dirección de su padre.

[...]

[Mis mayores felicitaciones por su fuga]

133. BENJAMIN A SIGMUND MORGENROTH. PARÍS, 14. 4. 1939

Al pasarle por medio de Ernst los papeles solicitados, le agradezco de nuevo y de todo corazón su disposición a ayudarme en esta difícil situación mía.

Me alegraría verle antes de su travesía, aunque sólo fuese un momento. Sea como sea, le deseo a usted y a su esposa la mejor de las suertes en esta nueva tierra.

[Anexos:]

EL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN SOCIAL

El Instituto de Investigación Social estuvo asociado a la universidad de Frankfurt; en ella enseñaron sus dos directores, Horkheimer y Pollock, que aún lo presiden hoy. El Instituto

surgió de una donación del ya fallecido ministro de hacienda argentino Weil, y de su hijo Felix Weil. En 1933 la sede del Instituto se trasladó a Ginebra; unos años después, a Nueva York. Allí se ha asociado a la universidad de Columbia.

La dirección la ejercen conjuntamente Horkheimer y Pollock. Ambos simpatizan con los judíos. Los intereses de Horkheimer están en el campo de la filosofía, los de Pollock en el de la economía. La dirección financiera del Instituto depende en primer lugar de Pollock.

En cuanto a la orientación organizativa y científica del Instituto, se puede consultar un *memorandum* en inglés (que sigue); también mi artículo (adjunto) «*Maß und Wert*» [Medida y valor] [GS III, pp. 518-526].

MIS RELACIONES CON EL INSTITUTO

Los directores del Instituto pertenecen a mi generación. Horkheimer y yo nos conocemos por el seminario de filosofía de la universidad de Frankfurt. Pero sólo tuvimos una relación más personal, ya en la emigración, gracias a un amigo común de Frankfurt, Wilsengrund-Adorno, que trabaja en el Instituto. A partir de 1934 he hablado a menudo y extensamente con Horkheimer y con Pollock cuando han visitado París. Durante los primeros años de esta relación, recibía una pequeña subvención mensual del Instituto y, de vez en cuando, envíos suplementarios. Lo que en realidad me mantuvo en estos primeros tiempos de la emigración fue la esperanza de alcanzar con mis trabajos un puesto de colaborador regular en el Instituto. Esto lo conseguí a finales de otoño de 1937.

Entre los colaboradores ordinarios del Instituto, soy el único que permanece aún en Europa. Horkheimer y Pollock me han asegurado muchas veces que valoran la repercusión de mi actividad en el Instituto, y por eso les gustaría que emigrara a América.

Quiero suponer que el asesoramiento sobre este asunto podría ofrecer el punto de partida más adecuado para las negociaciones requeridas. El Instituto podría estar aún en posición de darme un *affidavit* o al menos de ayudarme a conseguirlo. Dado que no es posible, debido a la cuota alemana, partir para allá a corto plazo, tendría que ser contratado por alguna institución académica.

Hasta ahora no he mostrado ninguna prisa en especial por ir a América. Sería bueno que los directores del Instituto tuvieran la certeza de que he cambiado de idea. El creciente peligro de guerra y el aumento del antisemitismo lo justifican.

Hasta el mismo momento de escribir esto, no he recibido aún respuesta concreta a mi carta del 13 de marzo (ver anexo). Esta carta acompañaba al envío de un resumen en francés sobre el libro en el que trabajo. La respuesta de Horkheimer del 5 de abril (ver anexo) es totalmente provisional. Por otra parte, no se ha producido aún modificación alguna en mi beca, que es de 80 dólares al mes. Quizá por ello sea aconsejable, en una primera toma de contacto con la dirección del Instituto, plantear únicamente la cuestión del viaje a América.

En el caso probable de que en una conversación ulterior se trate el tema de mi beca, quiero mencionar al menos una cosa como apoyo. Para extranjeros con medios limitados, es ahora mismo imposible encontrar un piso propio en París. Por eso intentaré quedarme en el mío mientras tenga que permanecer en Francia. Cuesta, incluidos impuestos, 5.500 francos al año.

134. BENJAMIN A. HORKHEIMER. PARÍS, 18. 4. 1939

Le agradezco mucho su carta del 5 de abril. Ojalá que el éxito del resumen se corresponda con el valor que usted, para mi alegría, le concede.

En primer lugar quiero informarle del primer intento que he emprendido a resultas de su comunicación del 23 de febrero. Por desgracia no tuvo resultado alguno. Lo intenté, o mejor bice que lo intentarían, con [Alexandre] Koyré, a quien usted probablemente conoce. Koyré forma parte de los administradores de un fondo que subvenciona trabajos de estudiosos extranjeros. Como conozco a una alumna francesa suya que no sólo le entra por el oído sino también por la vista, le pedí que intercediera por mí. Esta alumna es judía, y Koyré se aprovechó de ello enseguida para darle un tono íntimo a la conversación y volverla inocua. «Tengo a gala llamarme Koyré, todo el mundo sabe perfectamente que me llamo Koiré, que soy judío y que estoy nacionalizado francés.» En resumen, un judío no puede interceder hoy en Francia a favor de un «compañero de fe» más que ante otras organizaciones judías.

No hay nada en absoluto que esperar de esta parte. Dirigiré ahora mis esfuerzos para acceder a este fondo por otro lado. Además de que por este único camino, aun cuando fuera factible, no se puede esperar una solución. La subvención, ciertamente libre de obligaciones, supone sólo 1.000 francos al mes.

Procuró por otra parte avanzar en mi naturalización. Lógicamente, tengo que mantener estos esfuerzos estrictamente al margen de los otros que ya he citado. Si apareciera al mismo tiempo como solicitante de una beca, disminuirían mucho mis posibilidades de ser nacionalizado. En la prefectura hay 90.000 expedientes de nacionalización. Se trataría de sacar mi expediente de entre esta masa con ayuda de [Jean] Cassou, subsecretario de Estado en el Ministerio de Educación. Si consigo que le den el visto bueno en la prefectura, podría probablemente contar con que todo se arreglaría. Pero es justamente la prefectura, donde se halla el centro de la resistencia pasiva, lo que difícilmente se deja conquistar con ayuda de las relaciones de que dispongo. Ayer se dieron a conocer los nuevos decretos sobre los extranjeros. Para la categoría a la que pertenezco, se ha previsto un servicio obligatorio hasta los 48 años. Es curioso que las nuevas obligaciones no entran en vigor, por ejemplo, en caso de guerra, sino inmediatamente. Lo que ahora más me tiene que importar, como le dije en mi última carta, es la rápida emigración hacia América. Bajo las presentes circunstancias echo doblemente de menos, como es natural, que no nos veamos en estos primeros meses del año. No me engañó acerca de las dificultades que presenta mi emigración a América.

En lo que concierne al aspecto económico del asunto, quizá pueda contar, al menos para los gastos de la travesía, si acaso no también para el *affidavit*, con una persona que se ha mostrado dispuesta a ayudarme en otras ocasiones. Es el padre de Ernst Morgenroth; quizá usted recuerde al hijo, que asistió en Frankfurt a sus clases. Durante los primeros pasos de su carrera literaria, apoyó en cierta medida al joven Morgenroth. El padre es un hombre al menos acomodado, posiblemente rico. Sería naturalmente precipitado esperar de él algo de cara al Instituto. Pero puesto que quiere instalarse en América (aunque de momento sólo tiene un visado turístico) y le interesa la labor intelectual del tipo de las más grandes figuras burguesas de su generación, un encuentro entre usted y él quizá no careciera de expectativas. Él al menos apoyaría, tal como creo, todo lo que el Instituto pudiera hacer para sacarme de Europa. Le he pedido que contacte con usted.

Su hijo viaja con él a América. [...] Para mí supone una contrariedad que los Morgenroth abandonen París. Desaparece así un apoyo económico con el que hubiera podido contar en caso de emergencia. Tanto más espero por ello que esta coyuntura tenga a la larga su parte buena. [...]

Antes de enviar la carta quiero añadir que Schocken, ante el que, como le dije a usted, Schocken quiso interceder, acaba de regresar a Palestina después de varios meses de ausencia.

Scholem me dice que Schocken rechaza cada vez más los textos en alemán. Ni siquiera ha leído aún la biografía de Kafka escrita por Brod, que apareció en su propia editorial. Es por tanto dudoso hasta qué punto se interesará por la literatura inédita sobre Kafka. Me inscribiré en la lista americana.

135. BENJAMIN A GRETHER ADORNO. PARÍS, s. f. [marzo/abril de 1939]

¿Qué has visto de mis últimos manuscritos? ¿Has echado un vistazo al nuevo proyecto en francés de los «Pasajes»? ¿Y a la recomendación del Sternberger? ¿Y al libro que le pasé a [Rudolf] Koltch para que te lo diera?

136. HORKHEIMER A BENJAMIN. NUEVA YORK, 23. 5. 1939

Aunque desde su última carta no haya oído nada de usted, puedo imaginarme su comprensible inquietud ante el futuro. Hoy sólo quiero decirle que los resultados de las gestiones que he hecho por usted todavía no han dado su fruto.

De modo confidencial, le comento lo siguiente: dos instituciones a las que me he dirigido todavía no me han respondido. Creo sin embargo que la respuesta será negativa, porque tampoco han subvencionado otros trabajos científicamente relevantes, debido a la presente situación económica. La persona particular sobre la que abrigo algunas esperanzas se llama Altschul. Es muy rico y se interesa especialmente por la cultura francesa. La experiencia dice que no tiene sentido intentar dirigirse personalmente a las personas ricas, porque se encuentran desbordadas. Tampoco suele servir mucho conseguir recomendación por medio de científicos relevantes. Me he dado cuenta de que la persona más influyente para este señor es su psicoanalista. Me pareció entonces que todo dependía de trabar contacto con éste.

Reconozco que mis esfuerzos en esta dirección han resultado más arduos de lo que podía imaginar. El citado señor es analista de la sociedad rica, y de un esnobismo difícilmente superable. Le precede el rumor de que fue ministro de educación en el gobierno Kerenski. Resulta sin embargo difícil comprobar qué cargo desempeñó allí. La conciencia que tiene de su posición actual es, al parecer con razón, mucho más orgullosa que la de la pertenencia a ese gremio fugaz. Dado esto, reaccionó a mis intentos de acercamiento, directos e indirectos, del modo que había esperar. Después de rechazar primeramente una entrevista aludiendo a su saturación de trabajo, me hizo saber hace unos 14 días que estaba disponible para ello. Le escribí enseguida, y todavía estoy esperando, como un amante, su respuesta.

Debe usted saber además que si postergué establecer contacto con otro analista es porque tengo la experiencia de que muchas personas de este campo son enemigas mortales entre sí, y no quisiera echarlo todo a perder. Al principio confiaba en el membrete de la universidad sobre la carta, (pero qué significa esto en Park Avenue! Para que se haga idea del individualismo imperante, que se extiende hasta la máquina de escribir, le envío a usted una de sus cartas con el ruego de que me la devuelva.

Que en la primera entrevista me sean propicios los santos Freud y Mammon.

[...]

El señor Morgenroth todavía no ha estado aquí.

137. HORKHEIMER A BENJAMIN. NUEVA YORK, 31. 5. 1939

Sólo un par de palabras. Hoy estuve con el señor Z. Mostró un interés superficial, prometiéndome responderme en el plazo de 3 a 4 semanas. Preguntó también por otros trabajos del

Instituto, a los que prestó en principio más atención que a su resumen. Si consiguiéramos algo por mediación suya, sea a título de lo que sea, su subvención quedará en cualquier caso asegurada. Probablemente dirá que no dentro de 3 ó 4 semanas. Entretanto nos queda la esperanza.

El señor Morgenroth estuvo aquí. Hasta ahora sólo le he visto una vez. En cuanto regrese Wiesengrund, que está ahora mismo visitando a sus padres en Cuba, hablaré largo y tendido con él. [...]

En cuanto al visado turístico, probablemente reciba usted una negativa del consulado americano. Se supone que los profesores alemanes permanecen de alguna manera aquí y se instalan. Si lo recibiera sería por supuesto fantástico, y le pido que me informe de lo que le diga el consulado. No creo ahora, como tampoco antes creía, que vaya a haber guerra. Rusia acaba de rechazar otra vez el acuerdo con Inglaterra, y se llegará ahora al entendimiento largamente esperado entre Inglaterra, Francia, Rusia y Alemania, que probablemente está más próximo de lo que parece. Sólo que así se habrá engañado a Inglaterra y a Francia.

138. BENJAMIN A HORKHEIMER. PARÍS, 24. 6. 1939

Le agradezco repetidamente sus cartas del 23 y del 31 de mayo sobre las gestiones emprendidas por usted en torno al señor Altschul. Quiero, junto con usted, aferrarme a la esperanza que usted expresa. Aunque ella misma no me permite suponer que un vistazo más detallado de Altschul sobre mis trabajos pudiera influir en la solución del asunto, le envío con esta carta otro resumen en francés sobre el «Baudelaire» [cfr. GS I, pp. 740-748]. Quizá en otra ocasión pueda ser de utilidad que usted lo tenga a mano.

[...]

«El flâneur», esto es, la segunda parte del manuscrito que usted tiene del Baudelaire, constará de tres capítulos en la nueva versión, completamente renovada. El primero contiene una exposición de los Pasajes que, en contraste con la versión que usted posee, emplea motivos fundamentales del antiguo plan de los Pasajes. El segundo trata de la multitud; resume energicamente los motivos comprendidos bajo este término en el manuscrito que usted posee. Enlaza más íntimamente con el antiguo plan de los Pasajes, porque reserva un lugar para la teoría de los juegos de azar. El tercer capítulo descifra de forma más clara que en el primer proyecto —eso espero— la flânerie como embriaguez producida por la estructura de la economía de mercado y en conexión con un análisis de la balada «Los siete viejos».

[...]

La información que me dieron en el consulado americano parece por suerte favorable. Puedo recibir en todo momento un visado turístico; además de la documentación y del contrato de alquiler de aquí, se exige formalmente probar que se tienen los medios para el viaje. Ha resultado en esta ocasión que el pase de refugiado que poseo está bien visto por los americanos. En efecto, sólo se concedió en número limitado, de modo que hoy se puede contar entre los papeles que confieren mayor legitimidad.

No necesito explicar qué significado podría tener un encuentro con usted y con los amigos después de tanto tiempo. Me gustaría que un encuentro tal, que desde luego no se limitaría a mis intereses más personales, sirviera también de algo para nuestro asunto. Su contorno se destaca ahora energicamente respecto de la comunión opinio con una precisión tal, que resulta sobrecogedora. Pues proporciona la escala de medida del aislamiento de aquellos que se abandonan a su entendimiento.

Recibí una carta que me escribió Morgenroth inmediatamente antes de partir para Detroit. Quizá me ayude a vender un bello cuadro de Klee que poseo desde hace veinte años. Pero dado que se trata de una acuarela, no ganaré mucho con ello.

139. BENJAMIN A GRETTEL ADORNO. PARÍS, 26. 6. 1939 (*Correspondencia*, pp. 821 ss.)
El capítulo del flâneur—pues es su reelaboración la que me ocupa ahora exclusivamente—buscará integrar en la nueva versión motivos fundamentales del ensayo de la reproducibilidad y del narrador, junto con los de los Pasajes. En ninguno de mis anteriores trabajos he estado hasta tal punto seguro del punto de fuga hacia el que convergen (me parece ahora que desde siempre) todas mis reflexiones, por distinto que sea su punto de partida. No he necesitado decirme por segunda vez que estaré decididos a sumergirnos también en las reflexiones más extremas procedentes de mi antigua cosecha.

140. BENJAMIN A STEPHAN LACKNER [ERNST MORGENROTH]. PARÍS, 6. 8. 1939
Nuestras cartas se han cruzado. Quién sabe dónde le encontrarán estas líneas. Por mi interés, espero que sea en Nueva York. Pues la relación que mantiene a riesgo mío con el Instituto posee en este momento una importancia doble. En el Instituto entienden mi deseo, que usted defiende elocuentemente en mi lugar, de dar cuenta en la misma América de la futura configuración de los cosas para mí. Quieren llevarme allá, tomando a su cargo la organización de la visita. La condición sería que recibiera un visado y me costeara el viaje. Lo primero que hice fue informarme en el consulado. Dio sus frutos: puedo disponer en todo momento de un visado turístico (la demostración formal de poseer dinero en América me la proporcionará el Instituto). El punto crítico es el coste del viaje. Por ello he pensado en su propuesta de vender el Klee. Creo que habría que intentar ajustar lo que puedo obtener del Klee partiendo de lo que he de tener para el viaje. Según mis averiguaciones, la cantidad estaría en torno a los 10.000 francos. Si saliera adelante el viaje, esto influiría, creo yo, en muchas cosas. Se puede decir que todas las personas que tienen idea de mi trabajo están ahora allí. En cuanto a esta idea que poseen, he intentado expresarla en mi último texto con la mayor rotundidad posible. Precisamente este intento ha sido la razón de mi prolongado silencio. Para terminar el capítulo sobre Baudelaire, tuve que imponerme la más rigurosa clausura, retrayendo también toda la correspondencia. Hace tres días que acabé el trabajo, y verdaderamente ha llegado a ser lo que tenía en mente. Espero que encuentre el trabajo en el próximo número de la revista, o que incluso antes ya, en Nueva York, vea el manuscrito. Por lo que sé, en el mismo número se publicará también mi ensayo sobre Fochmann [cf. GS II, pp. 572-585].

¿Y sus propios trabajos? ¿Y sus planes? Ojalá que estos últimos no sean tales que—en el caso de que salga adelante mi viaje—nos crucemos en el océano, como ocurrió con nuestras últimas cartas.

141. BENJAMIN A HORKHEIMER. PARÍS, 30. 11. 1939 (*Correspondencia*, p. 835)
La Biblioteca Nacional ha sido reabierta, y cuento con retomar mis trabajos después de haber estado un poco parado y haber puesto orden entre mis papeles.

142. BENJAMIN A HORKHEIMER. PARÍS, 15. 12. 1939 (*Correspondencia*, p. 839)
No necesito decirle todo lo que me siento unido a Francia, tanto por mis relaciones como por mis trabajos. No hay nada en el mundo, para mí, que pueda reemplazar a la Biblioteca Nacional. Tengo, aún más, que felicitarle por la acogida que he encontrado en Francia desde 1923, de la bienvenida de las autoridades tanto como de la adhesión de mis amigos. Eso no excluye que mi existencia y mi actividad científica puedan, aquí, verse cuestionadas un día u otro. Es posible, claramente, que las repercusiones de la guerra impongan reglamentos de tal rigidez que los mejores deban sufrir junto a los peores.

143. BENJAMIN A GRETTEL ADORNO. PARÍS, 17. 1. 1940 (*Correspondencia*, pp. 841 ss.)
El tiempo, mi estado de salud, y el estado general de las cosas—todo parece de acuerdo para imponerme la vida más casera. Mi apartamento está caliente, pero no lo suficiente como para permitirme escribir si hace frío. Así que permanezco acostado la mayor parte del tiempo, como en este mismo momento. Es verdad que las semanas pasadas no me han faltado las ocasiones para a pesar de todo ir a la ciudad. Porque todos los detalles de la vida civil solían ser realizados: había que desbloquear mi cuenta en el banco, solicitar de nuevo el acceso a la Biblioteca Nacional, y así sucesivamente. Todo ello produce más andanzas de las que querías creer. Pero ya está por fin. Tengo que decir que el día en que volví a pasar a la biblioteca fue una especie de fiesta en la casa. Sobre todo en el servicio de fotografía, donde, tras haber fotocopiado, hace muchos años, una parte de mis fichas, se las han arreglado mal para fotocopiar mis papeles personales, en el curso de estos últimos meses.

144. BENJAMIN A HORKHEIMER. PARÍS, 22. 2. 1940
Lamento que las circunstancias no me permitan tenerle, por ahora, tan estrechamente al corriente de todos mis trabajos como quisiera y como tiene derecho a exigirme. Acabo de terminar cierto número de tesis sobre el concepto de Historia [cf. GS I, pp. 691-704]. Estas tesis se agregan, por una parte, a los puntos de vista que se encuentran esbozados en el capítulo I del «Fuchs». Deben, por otra parte, servir como armazón teórico del segundo ensayo sobre Baudelaire. Constituyen una primera tentativa de fijar un aspecto de la historia que debe establecer una escisión irremediable entre nuestra manera de ver y lo que sobrevive del positivismo que, a mi parecer, marca tan profundamente incluso los conceptos de Historia que, en sí mismos, nos son más próximos y más familiares. El carácter escueto que he tenido que dar a estas tesis me disuade de comunicárselas tal como están. Se las anuncio sin embargo para decirle que los estudios históricos a los que sabe que estoy dedicado no me impiden sentirme solicitado tan vivamente como a usted y a los demás amigos de allá por los problemas teóricos que la situación mundial nos propone ineluctablemente. Espero que un reflejo de los esfuerzos que continúo consagrándole, en el corazón de mi soledad, a su solución, le llegará a través de mi «Baudelaire».

Junto con su hermana, Benjamin se dirigió al sur de Francia, no ocupado. El 15 de junio de 1940 llegaron ambos a Lourdes, el lugar de peregrinación en el extremo norte de los Pirineos. Por mediación de Horkheimer, que envió un affidavit, recibió por fin Benjamin un visado de entrada para los Estados Unidos. Tuvo que dejar sus manuscritos en París.

145. BENJAMIN A HORKHEIMER. LOURDES, 16. 6. 1940 (*Correspondencia*, p. 858)
A las múltiples reflexiones que me entristecen se añade la inquietud con respecto a mis manuscritos, que me he visto forzado a dejar en París, así como todos mis efectos.

146. BENJAMIN A GRETTEL ADORNO. LOURDES, 19. 7. 1940

Tu carta, escrita el 8, ha tardado ocho días. No tengo necesidad de decirte el consuelo que me ha dado. Diría más: la alegría, pero no sé si podré conocer ese sentimiento antes de mucho tiempo. Lo que me entristece más allá de cualquier cosa es la suerte de mis manuscritos. No es el momento de hacer el relato de las circunstancias de mi partida. Sin embargo, te harás una idea de ellas sabiendo que no he podido llevar nada excepto mi máscara de gas y mis efectos de aseo. Puedo decir que lo he previsto todo, pero que me era imposible prevenirme de cualquier cosa. Añadiré que si nada de lo que tengo está actualmente a mi disposición, puedo conservar una modesta esperanza en cuanto al fondo de los manuscritos que corresponden a mi gran trabajo sobre el siglo XIX.

147. BENJAMIN A ADORNO. LOURDES, 2. 8. 1940 (Correspondencia, p. 860)

Le hablé a Felicitas de la completa incertidumbre en que me hallo respecto a mis escritos. (En cuanto a los papeles concernientes a los «Pasajes», los temores no son tan graves como en el caso de los otros.) Pero, como usted sabe, las cosas se han puesto de tal modo que a mí no me va mejor que a mis escritos.

148. BENJAMIN A HANNAH ARENDT. LOURDES, 9. 8. 1940

Todo lo que sé hasta el momento es que en Nueva York se ha avisado de que habría sido depositado un visado para mí en el Consulado de Marsella. Pienso que habría querido volver ahí inmediatamente. Pero parece imposible obtener el salvoconducto sin confirmación de Marsella. Hace muchas días que he dirigido un telegrama (con RP) allá para obtener la confirmación en cuestión. No me ha llegado todavía ninguna respuesta. Por tanto, la incertidumbre continúa, y aún más, pues ignora si mi tentativa de inmigración no podría hacer fracasar mi tentativa de «visita».

Un tiempo muy pesado favorece mi disposición a tener en vela la vida del cuerpo tanto como la del espíritu. Me atropo con lecturas: he leído el último volumen de los «Thibaults» y «El rojo y el negro».

[...] La viva angustia que me produce la idea de la suerte de mis manuscritos se hace doblemente punzante.

Entre el 9 y el 22 de agosto, Benjamin llegó a Marsella. Algunos amigos y conocidos lo encontraron allí, como Kracauer y Koestler, Hans Sahl y Hilde Berthou. Pudo conseguir visados de tránsito para España y Portugal, pero no un visado de salida de Francia. Por eso se decidió a abandonar ilegalmente el país, junto con Henny Gurland y su hijo Joseph. Amenazado por la devolución a Francia, que hubiera sido equivalente a entregarlo a los alemanes, Benjamin se quitó la vida en Port-Bou, en la frontera española, el 26 de septiembre de 1940.

La cuestión de si Benjamin siguió trabajando en los *Pasajes* tras huir de París, o incluso si escribió alguna parte de los mismos, la hubiera negado el editor, sin dudarlo, hasta hace poco. Después de que Benjamin abandonase París, los trabajos preliminares, confiados a Georges Bataille, ya no estaban a su disposición. Parece apenas imaginable que las circunstancias de su huida —la insegura espera de los visados necesarios para salir del país,

el miedo a no poder escapar de los alemanes— hubieran concedido a Benjamin la tranquilidad y concentración que necesitaba para trabajar. Ante todo, en ninguna de las cartas encontradas hasta ahora escritas por Benjamin en Lourdes y en Marsella, hay alusión alguna a ningún trabajo, y menos a uno sobre los *Pasajes*. Por último, los dos informes que redactaron testigos directos, pocos días más tarde, sobre la muerte de Benjamin en Port-Bou, no dicen nada sobre ningún manuscrito que dejara tras sí. «Este era el estado de la cuestión», cuando Gershom Scholem, «el 16 de marzo de 1980, recibió del profesor Chimen [...] Abramsky una carta en hebreo que causó no poca excitación». Cuenta Scholem:

«Abramsky, que es profesor de estudios judaicos en el University College de Londres, pero a la vez se ha interesado vivamente por el pensamiento de los intelectuales judíos socialistas, y por eso está familiarizado hasta cierto punto con la obra de Benjamin, estaba por entonces disfrutando de un año sabático en la universidad de Stanford, en California. Me comunicó que hace dos días se había encontrado por puro azar con una señora que había ayudado a Walter Benjamin a cruzar la frontera hacia España. Esta señora, de origen berlinés, que vive ahora en Chicago, había visitado a su sobrina en Stanford, la cual está casada con el profesor de física Leo Stodolsky. En un momento de la conversación en casa de Stodolsky, se comentó el caso de Benjamin, y ella contó que todo el interés de Benjamin durante el cruce incierto de la frontera se había centrado en pasar una cartera de mano que contenía un importante manuscrito. Por el camino se les había unido también otra refugiada junto con su hijo, quienes luego, tras el suicidio de Benjamin, recibieron de las autoridades españolas permiso para continuar viaje a Portugal. Tras la muerte de Benjamin, esta señora quizá se había llevado consigo la cartera de mano con el manuscrito. Abramsky me preguntó si sabía algo sobre el asunto y sobre el destino de ese manuscrito. Dijo que esta noticia procedía de una señora de más de setenta años que, como antifascista de inquietas, había actuado en Alemania y en Francia. Si quería saber algo más, me aconsejó que me dirigiera a su sobrina, que me podría facilitar la dirección. Pero yo sabía ciertamente quién era la señora que había cruzado la frontera junto con su hijo. Era una tal señora Gurland, cuya carta sobre esta aventura y el suicidio de Benjamin, carta que escribió el 11 de octubre de 1940 enviándola a Nueva York, recibí en copia al año siguiente gracias a Adorno, y que he publicado al final de mi libro *Walter Benjamin – Die Geschichte einer Freundschaft* [Walter Benjamin: historia de una amistad] (pp. 279-281). Esta carta constituía hasta entonces el único documento al respecto. No mencionaba a la señora Fitko, que es la citada tía de la señora Stodolsky, ni tampoco el manuscrito cuya importancia para Benjamin le comentó a Abramsky. Naturalmente, estas nuevas noticias me pusieron en vilo. Conseguí la dirección de la señora Fitko, a la que llamé por teléfono a Chicago el 15 de mayo de 1980, con ocasión de una estancia mía en Nueva York. Mantuve una larga conversación con ella, cuyos puntos esenciales anotamos en hebreo, dado su carácter casi taquigráfico, entre mi mujer, desde un segundo teléfono, y yo mismo.»*

Más tarde, en noviembre de 1980, Lisa Fitko escribió sus recuerdos sobre el paso de la frontera franco-española por parte de Benjamin en un texto redactado en inglés; dado que su información es mucho más extensa que el resumen que hizo Scholem de la citada conversación telefónica —con la que coincide en todos sus puntos—, se publica a continuación**.

* Gershom Scholem, [Observación preliminar a] Lisa Fitko, «Der alte Benjamin», *Flucht über die Pyrenäen*, en *Merkur* 36 (n.º 403, enero 1982). — A continuación, se citan por extenso los documentos encontrados hasta ahora sobre los últimos meses de Benjamin. Lo que dicen respecto a la posibilidad de un texto de los *Pasajes* escrito entonces, se podría consignar sin duda con mucha mayor brevedad. Pero para poder formarse un juicio de las conclusiones del editor parece sin embargo necesario conocer íntegramente los documentos citados: las ocasiones en las que no se menciona el manuscrito en cuestión no son menos significativas que aquellas otras en las que así ocurre.

** Ha aparecido una traducción alemana, obra de Christoph Groff, en la revista citada en la nota anterior. El editor agradece a la señora Lisa Fitko su amabilidad por permitir publicar aquí el texto original.

Testimonios sobre la génesis de la obra

La historia del viejo Benjamín

Esto pasó hace exactamente 40 años. He cumplido finalmente mi promesa de poner por escrito esta historia. La gente me dice: simplemente escribe tal como fue...

Recordaré todo lo que ocurrió, creo que puedo hacerlo. Esto es, recuerdo los hechos. ¿Pero puedo revivir esos días? ¿Es posible retroceder a aquellos tiempos en que no había tiempo para recordar lo que era la vida normal, aquellos días en los que nos adaptábamos al caos y luchábamos por sobrevivir...?

Muchos creen que la distancia de los años —cuarenta— nos ha puesto las cosas en perspectiva. Sin embargo, me parece que esta perspectiva, con la pretensión de entenderlo todo, se convierte fácilmente en una simple remodelación a posteriori de lo que fue... ¿Cómo lograré que mis recuerdos no caigan en esta trampa?

¿Y por dónde empiezo?

25 de septiembre de 1940

Port-Vendres (Pirineos orientales, Francia)

Recuerdo despertar en esa estrecha habitación bajo el tejado, donde me había ido a dormir pocas horas antes. Alguien llamaba a la puerta. Tenía que ser la muchacha de abajo; salí de la cama y abrí la puerta. Pero no era la niña. Me froté los ojos, aún medio cerrados. Era uno de nuestros amigos, Walter Benjamin, uno de los muchos que habían conseguido bajar a Marsella cuando los alemanes invadieron Francia. Era el viejo Benjamín, como solía referirme a él, no sé por qué —tenía alrededor de 48 años—. Y bien, ¿cómo llegó hasta aquí?

«Gnädige Frau» [amable señora], me dijo, «le ruego disculpe las molestias». El mundo se estaba hundiendo, pensé, pero no la *poftesse* [cortesía] de Benjamín. «*Mr Herr Gemahle*» [su señor esposo], continuó, «me dijo cómo encontrarla. Dijo que usted me llevaría a España atravesando la frontera». ¿Que dijo qué? Ah, sí, habrá dicho eso «*mein Herr Gemahle*» —mi marido—. Habrá creído que puedo hacer eso, sea lo que sea. Benjamín seguía de pie en la puerta, porque entre la cama y la pared no había espacio para otra persona. Le dije enseguida que me esperara en el bar de la plaza del pueblo.

Desde el bar, fuimos a dar un paseo para poder hablar sin que nos oyeran. Le expliqué que mi marido no tenía modo de saberlo, pero que desde mi llegada a esta región limítrofe había encontrado una ruta segura para cruzar la frontera. Había empezado por bajar al puerto a charlar con algunos de los estibadores. Uno de ellos me condujo al encargado jefe, que a su vez me remitió a Monsieur Azéma, el alcalde del pueblo próximo, Banyuls-sur-Mer. Según me habían dicho en Marsella, este hombre me ayudaría a encontrar un camino seguro para que los familiares y amigos que se encontraran preparados pudieran cruzar la frontera. Viejo socialista, se contaba entre aquellos que habían ayudado a la República española en la guerra civil, pasando médicos, necesitados con desesperación, enfermeras y medicinas, por la frontera.

Qué gran persona el alcalde Azéma, le comenté a Benjamín. Había pasado horas enteras conmigo para preparar hasta el último detalle. Por desgracia, el famoso camino que pasaba por la tapia del cementerio de Cerbères estaba cerrado. Había sido sumamente útil, y un buen número de refugiados lo había empleado durante unos pocos meses, pero ahora lo vigilaban estrechamente los gardes mobiles. Por orden del mando alemán, sin duda. El único paso realmente seguro que quedaba, según el alcalde, era «*la ruta de Lisa*». Eso quería decir que tendríamos que cruzar los Pirineos mucho más al oeste, y a una mayor altitud: tendríamos que escalar un poco más.

«Está bien», dijo Benjamín, «mientras sea seguro. Tengo mal el corazón», continuó diciendo, «y tendré que caminar despacio. Hay también dos personas más que se me unieron en mi viaje desde Marsella y que necesitan pasar la frontera, una tal señora Guiland y su hijo adolescente. ¿Los llevará consigo?».

Desde luego que sí. «Pero señor Benjamín, ¿se da usted cuenta de que en esta región no soy una guía competente? No conozco realmente el camino, nunca he hecho esa ruta. Tengo un papel en el que el alcalde me ha trazado de memoria un mapa, describiéndome algunos detalles de los cruces que hay que tomar: una cabana a la izquierda, un collado con siete pinos que tiene que quedar a nuestra derecha si no queremos acabar demasiado al norte, y la viña que lleva a la cima por el sitio correcto. ¿Quiere usted correr el riesgo?».

«Sí», dijo sin dudarlo. «El verdadero riesgo sería no ir.»

Al mirarle, recordé que no era éste el primer intento de Benjamín por salir de la trampa. Imposible olvidarlo para quien conociera su primera tentativa. La atmósfera apocalíptica de Marsella en 1940 produjo una absurda crónica diaria de intentos de fuga: planes con barcos fantasmas y capitales imaginarios, visados para países que no figuraban en ningún atlas, pasaportes de países que habían dejado de existir. Una se había acostumbrado a enterarse por radio macuto de qué plan infalible había sufrido ese día el destino de un castillo de naipes. Todavía podíamos reírnos —necesitábamos hacerlo— del lado cómico de algunas de esas tragedias. La risa fue irresistible cuando el doctor Fritz Frankel, de cuerpo enteco y melena gris, junto con su amigo Walter Benjamin, con su delicada cabeza de intelectual y su mirada pensativa tras unas gruesas gafas, se metieron de polizones en un carguero mediante soborno, vestidos de marineros franceses. No llegaron muy lejos.

Por suerte pudieron escapar gracias al estado de confusión generalizada.

Recordamos que intentaríamos ver de nuevo al alcalde Azéma, esta vez los dos, para que así pudiéramos acordar mejor cada detalle. Aviné a mi cuñada —ella, su bebé y yo íbamos a cruzar la frontera la próxima semana para ir a Portugal— y me fui a Banyuls con Benjamín.

Tengo aquí un vacío en la memoria. ¿Nos atrevimos a coger el tren a pesar de los continuos controles? Lo dudo. Debimos de hacer a pie los 6 u 8 kilómetros desde Port-Vendres, a lo largo del camino pedregoso que ya me era familiar. Recuerdo haber encontrado al alcalde en su despacho, y cómo echó el cerrojo a la puerta para repetir luego sus indicaciones y responder a nuestras preguntas.

Dos días antes, después de haberme dibujado el mapa de la ruta, nos habíamos asomado a la ventana y me había señalado el camino: el lejano collado con los siete pinos y, un poco más arriba, la cresta de la montaña que teníamos que cruzar. «Sobre el papel, parece una marcha fácil», dije, «pero ahora es como si tuviéramos que escalar los Pirineos...» Se rió: «Pues allí es donde está España, al otro lado de las montañas».

Nos sugirió que diéramos un paseo esa tarde para hacer la primera parte de la ruta, y comprobar si nos orientábamos. «Subís a ese claro de ahí», dijo señalando un punto en su mapa, «luego volvéis y lo comprobáis conmigo. Pasáis la noche en la fonda y mañana, hacia las cinco, cuando todavía está oscuro y nuestra gente sube a las viñas, salís de nuevo y seguís todos el camino hasta la frontera española». Benjamín preguntó a qué distancia estaba ese claro. «A menos de una hora... bueno, al menos no más de dos horas. Es sólo un paseo.» Nos dimos la mano. «*Je vous remercie infiniment, Monsieur le Maire*», escuché decir a Benjamín. Todavía puedo oír su voz.

Nos reunimos con sus acompañantes, que habían estado esperándonos en la fonda, y les explicamos nuestro plan. Se mostraron dispuestos a colaborar, y no expresaron esas quejas que tanto me espantan en situaciones tan delicadas. Caminamos despacio, como turistas que disfrutaban del panorama. Me di cuenta de que Benjamín llevaba una cartera de mano grande y negra que debía de haber recogido cuando paramos en la fonda. Parecía pesada, y me ofrecí a llevársela. «Es mi nuevo manuscrito», me dijo. «¿Pero por qué se lo lleva a esta caminata?» «Debe usted comprender que esta cartera es la cosa más importante para mí», me explicó. «No puedo arriesgarme a perderla. Es el manuscrito que debe salvarse. Es más importante que yo.»

Esta expedición no será sencilla, pensé. Walter Benjamin y sus desconcertantes salidas. Eso es justo lo que es. Cuando intentó pasar por marino en el puerto de Marsella, ¿había cargado con la cartera? Pero mejor me concentré en el camino, me dije a mí misma, e intenté acertar con las direcciones del mapa de Azéma. Allí estaba el cobertizo vacío que había mencionado el alcalde, de modo que no nos habíamos perdido... de momento. Encontramos luego el sendero que viraba ligeramente a la izquierda, y la inmensa roca que había descrito. ¡Un claro! Ese tiene que ser. Lo habíamos conseguido, después de casi tres horas.

Esto representaba cerca de un tercio de toda la ruta, de acuerdo con Azéma. No recuerdo que fuera difícil. Nos sentamos a descansar un rato. Benjamín se tumbó en la hierba y cerró los ojos. Pensé que le había resultado bastante cansado.

Estábamos ya listos para descender, pero él no se levantó. «¿Está usted bien?», le pregunté. «Perfectamente», contestó, «sigan ustedes tres».

«¿Y usted?»

«Yo me quedo. Voy a pasar aquí la noche, y mañana se encontrarán ustedes aquí conmigo.» Esto era peor de lo que me había esperado. ¿Qué hago ahora? Todo lo que puedo es tratar de razonar con él. Este era un territorio montañoso salvaje, podría haber animales peligrosos. De hecho, sabía que había toros sueltos. Estábamos a finales de septiembre y no tenía nada con lo que cubrirse. Había con-

* Líster, general del ejército republicano español, había conducido a sus tropas por esa ruta.

trabandistas por los alrededores, y quien sabe lo que le harían. No tendría nada que comer ni que beber. Y en todo caso, era una locura.

Dijo que su decisión de pasar allí la noche era incontestable, porque se basaba en un razonamiento muy sencillo. El objetivo era cruzar la frontera para que ni él ni su manuscrito cayeran en manos de la Gestapo. Había cubierto un tercio de ese objetivo. Si tuviera que regresar al pueblo y volver a hacer mañana todo el camino, su corazón probablemente se daría por vencido. Ergo se quedaría.

Me sentí otra vez y le dije: «Entonces yo también me quedo».

Él sonrió. «(Me defenderá usted de los toros sueltos, *grädige Frau?*)»

Quedarme allí no sería razonable, me explicó con calma. Era esencial que volviera con Azéna para asegurarme del camino y descansar bien por la noche. Sólo entonces estaría en condiciones de volver con los Gurand antes del amanecer sin error o retraso posible, para continuar hasta la frontera.

Desde luego, yo sabía todo eso. Sobre todo, tenía que conseguir algo de pan sin los tiques de racionamiento, y quizá tomates y sustituto de mermelada en el mercado negro, para poder aguantar durante el día. Creo que sólo intentaba que Benjamin abandonase su plan, pero por descontento que no resultó.

Al bajar, traté de concentrarme en el camino para ser capaz de orientarme en la oscuridad a la mañana siguiente. Pero en mi interior continuaba diciéndome: no debería estar allí arriba solo, todo esto está mal... ¿Lo habría planeado desde hace mucho? ¿O le había agotado la marcha hasta el extremo de decidir quedarse una vez que hubo llegado arriba? Pero estaba la pesada cartera que había llevado consigo. ¿Continuaba intacto su instinto de supervivencia? En caso de peligro, ¿qué le aconsejaría hacer su peculiar modo de razonar?

Durante el invierno, antes de la rendición de Francia, Benjamin y mi marido habían coincidido en uno de los campos donde el gobierno francés mantenía presos a los refugiados de la Alemania nazi —junto con los nazis—. Fue el Camp de Vernuche, cerca de Nevers. En una de sus conversaciones Benjamin, fumador empedernido, le dijo que se había quitado de fumar hace unos días. Fue difícil, añadió. «En un mal momento», le respondió Hans. Viendo la torpeza de Benjamin para manejarse en medio de «las adversidades de la vida externa, adversidades que a veces llegan... como lobos» —en Vernuche todo en la vida era adversidad—, Hans se había acostumbrado a ayudarlo.

Trató entonces de enseñarle a Benjamin que para tolerar las crisis y conservar la cordura, la regla fundamental era buscar cosas gratificantes, no castigos.

Benjamin contestó: «Sólo puedo sobrellevar las condiciones del campo si me veo obligado a centrar completamente mi mente en un esfuerzo. Dejar de fumar requiere ese esfuerzo, y por eso me salvará».

A la mañana siguiente, todo parecía ir bien. El peligro de que nos vieran los policías o los guardas de aduanas era muy grande al dejar el pueblo y empezar a subir las primeras lomas. Azéna había insistido: empezad antes del amanecer, mezclados con los trabajadores que van a las viñas, no llevéis nada excepto una musette [mochila], no habléis. De esa forma las patrullas no os podrán distinguir de la gente del pueblo. La señora Gurand y su hijo, a quienes les expliqué estas reglas, las siguieron con todo cuidado, y por mi parte no tuve problema en encontrar el camino.

Cuanto más nos acercábamos al claro, más sentía la tensión. ¿Estaría allí Benjamin? ¿Estaría vivo? Mi imaginación comenzó a girar como un caleidoscopio.

Por fin. Aquí está el claro. Aquí está el viejo Benjamin. Vivo. Se levanta y nos mira con simpatía. Entonces le miro a la cara fijamente. ¿Qué había pasado? Esas oscuras manchas violáceas bajo los ojos, ¿podrían ser un síntoma de un ataque al corazón? Él adivinó lo que estaba mirando. Quitándose las gafas y pasándose un pañuelo por la cara, me dijo: «Oh, eso. El rocio de la mañana, ¿sabe usted? Los apoyos de las gafas destiñen con la humedad».

Mi corazón dejó de subirme a la garganta para ocupar el lugar que le correspondía.

De allí en adelante, la subida era más pronunciada. Empezamos también a dudar varias veces del camino correcto. Para sorpresa mía, Benjamin podía entender bastante bien nuestro pequeño mapa, y me ayudó a mantener la dirección, pegados al buen camino.

La palabra «camino» empezó a cobrar un mayor simbolismo. Había trochos de senda, pero más a menudo el camino se convertía en una vereda entre peñascos difícil de distinguir... y de pronto apareció la viña en pendiente que nunca olvidaré.

¹ Walter Benjamin, *Letters* [Cartas], t. 298.

Pero primero tengo que explicar qué hizo que esta ruta fuera tan segura.

Después del primer tramo, la senda discurría, paralela al bien conocido camino «oficial», por la cresta de la cadena montañosa, que se podía atravesar fácilmente. «Nuestro» camino —la ruta de Lister, y un viejo, viejísimo sendero de contrabandistas— discurría algo escondido por debajo del saliente de la cresta, fuera de la vista de los aduaneros franceses que patrullaban por encima. En algunos pocos puntos los dos caminos se aproximaban mucho, y había que guardar silencio.

Benjamin caminaba despacio y con paso uniforme. A intervalos regulares —creo que cada 10 minutos— se detenía y descansaba durante un minuto. Luego continuaba con el mismo ritmo constante. Lo había calculado y programado durante la noche. Me dijo: «Con este ritmo seré capaz de llegar al final. Descanso a intervalos regulares: debo descansar antes de quedar exhausto. Nunca hay que agotarse».

Qué hombre más extraño. Una mente lúcida, una fuerza interior inquebrantable y, sin embargo, tan torpe y excéntrico.

La naturaliza de mi fuerza, escribió una vez Walter Benjamin, en «mi paciencia, que con nada se puede vencer»¹. Leyendo esto al cabo de los años, le veo otra vez caminando despacio y con regularidad por el sendero de montaña, y sus contradicciones internas pierden algo de su absurdo.

El hijo de la señora Gurand, José —tenía cerca de 15 años—, y yo, nos turnamos para llevar la cartera negra; era terriblemente pesada. Pero, tal como recuerdo, todos estábamos animados. De vez en cuando surgía alguna conversación sencilla, casi siempre sobre las necesidades del momento. Pero la mayor parte del tiempo estábamos callados, atentos al camino.

Hoy, cuando Walter Benjamin es considerado uno de los máximos intelectuales y críticos del siglo, de vez en cuando me preguntan: ¿qué dijo del manuscrito? ¿Habló de su contenido? ¿Desarrolló un nuevo concepto filosófico?

Por Dios, estaba demasiado ocupada con dirigir a mi pequeño grupo montaña arriba; la filosofía tendría que esperar hasta que hubiéramos alcanzado el otro lado de las montañas. Lo que importaba ahora era salvar a un pequeño grupo de los nazis; y aquí estaba yo con este —este— *königlicher Kauz* [tipo extravagante], *ce drôle de type* —este tipo excéntrico—. El viejo Benjamin: bajo ninguna circunstancia se separaría de su carga, de esa cartera negra; tendríamos que arrastrar ese monstruo por las montañas.

Ahora volvamos a la viña en la pendiente. No había sendero alguno. Trepamos entre las vides, cargadas de las uvas de Banyuls, oscuras y dulces, casi maduras. Recuerdo aquello como un talud casi vertical, pero los recuerdos a veces distorsionan el espacio. Aquí, por primera y única vez, Benjamin vaciló. Más exactamente, lo intentó, no lo consiguió, y anunció entonces formalmente que esta subida sobrepasaba sus posibilidades. José y yo le cogimos por los hombros y le izamos, junto con la cartera, a lo alto de la colina. Respiraba pesadamente, pero no emitió queja alguna, ni un suspiro. Solamente siguió mirando de reojo la cartera negra.

Después de la viña, descansamos en una estrecha ladera de montaña: el mismo rellano donde encontramos a nuestros griegos cinco semanas atrás. Pero esa es otra historia. El sol había ascendido lo suficiente como para calentarnos, de modo que debían de haber pasado 4 ó 5 horas desde que partimos. Pícamos algo de la comida que traía en mi musette, pero nadie comió mucho. Nuestros estómagos se habían encochado en los últimos meses —primero los campos de concentración, luego la cabótica retirada—, la pagaña [la desbandada], o el Caos Total. Una nación a la carrera, marchando al sur; a nuestras espaldas, los pueblos desiertos y las ciudades fantasma —inánimes, sin un ruido, hasta que el traqueteo de los tanques alemanes se tragó la quietud—. Pero ésta es, de nuevo, otra historia, y muy larga.

Mientras descansábamos, pensaba que este camino a través de las montañas se había vuelto más largo y difícil de lo que habíamos imaginado por las explicaciones del alcalde. Por otra parte, de conocer el terreno, no llevar equipaje y estar en forma, se hubiera podido cubrir en mucho menos tiempo. Como todas las gentes de montaña, las ideas que Monsieur Azéna tenía de la distancia y del tiempo eran elásticas. ¿Cuántas horas eran «unas pocas horas» para él?

Durante los meses de invierno siguientes, cuando en ocasiones hicimos esta ruta fronteriza dos e incluso tres veces por semana, pensé a menudo en la autodisciplina de Benjamin. Pensé en ello cuando el señor R. comenzó a suplicar en medio de las montañas: «... ¿no tiene una manzana para mí?... quiero una manzana...», y cuando la señorita Mueller tuvo un repentino ataque de gritos («acrodemencia»), lo llamé:

¹ En Ageslaus Santander (traducción mía).

mos); y cuando el doctor H. valoró más su abrigo de piel que su seguridad (y la nuestra). Pero éstas son, de nuevo, otras historias.

Ahora mismo estaba sentada en algún lugar elevado de los Pirineos, comiendo un pedazo de pan obtenido con falsos tiques de racionamiento, y Benjamin estaba preguntando por los tomates: «Con su amable permiso, ¿puedo...?». El bueno del viejo Benjamin, con su ceremonial de corte castellano.

De pronto me di cuenta de que lo que había estado mirando adormecida era un esqueleto, blanqueado por el sol. ¿Quizá de una cabra? Sobre nosotros, en el cielo azul del sur, describían círculos dos grandes aves negras. Deben de ser buitres, me pregunto qué esperan de nosotros... Qué raro, pensé, normalmente no soy tan impasible ante los esqueletos y los buitres.

Nos incorporamos y reanudamos lentamente la marcha. El camino se tornó razonablemente llano, ascendiendo con lentitud. Con todo, era aún muy irregular, y para Benjamin tuvo que ser agotador. Después de todo, no había parado de andar desde las 7 de la mañana. Su ritmo de marcha disminuyó algo más, y sus paradas se prolongaban un poco, pero siempre a intervalos regulares, guiándose por su reloj. Parecía estar completamente ocupado con la tarea de cronometrar a sí mismo.

Entonces alcanzamos la cumbre. Yo me había adelantado, y me detuve para mirar alrededor. La vista apareció tan de improvviso, que por un instante me pareció un espejismo. Allí abajo, por donde habíamos venido, reapareció el Mediterráneo. Al otro lado, frente a nosotros, se veían abruptos acantilados. ¿También allí había mar? Por supuesto, era la costa española. Dos mundos azules. A nuestras espaldas, hacia el norte, el *Massif* catalán. Abajo del todo, la Côte Vermeille, la tierra otoñal en cientos de matices bermejos. Me quedé anonadada: nunca había visto algo tan bello.

Sabía que ya estábamos en España, y que a partir de aquí el camino descendería directamente hacia el pueblo. Sabía que ahora tenía que volver. Los demás tenían los papeles y visados necesarios, pero yo no podía arriesgarme a que me capturasen en suelo español. Y, sin embargo, no podía abandonar este grupo a su suerte, aún no. Sólo un tramo más...

Al escribir los detalles que me vienen a la memoria sobre la primera vez que crucé la frontera por la *route* *libre*, todo lo que han sepultado los años me ofrece una imagen nebulosa. Tres mujeres—de las que conozco vagamente a dos—pasan por nuestro camino; como a través de la bruma, veo que estamos allí y hablamos un momento. Han venido siguiendo un camino distinto, y continuarán su marcha por su cuenta hasta el lado español. El encuentro no me sorprendió o me llamó especialmente la atención, por que había mucha gente tratando de escapar por las montañas.

Pasamos junto a un charco. El agua era de un verde omeagoso y oía mal. Benjamin se arrodilló para beber. «No puede usted beber esta agua», dije, «está sucia e infecta». La botella de agua que llevaba conmigo estaba ya vacía, pero hasta entonces no había dicho que tenía sed.

«Le ofrezco mis disculpas», dijo Benjamin, «pero no tengo otra elección. Si no bebo, no seré capaz de seguir hasta el final». Agachó la cabeza acercándose al charco.

«Escúcheme», dije. «¿Puede usted pausar un momento y escucharme?»

«Casi hemos llegado, dentro de muy poco lo habrá conseguido. Sé que usted puede hacerlo. Pero es impensable que beba de ese líquido. Cogerá usted el tifus...»

«Es verdad, podría cogerlo. Pero, ¿no ve usted que lo único malo que me puede pasar es que muera de tifus... DESPUÉS de haber pasado la frontera? La Gestapo no podrá capturarme, y el manuscrito se salvará. Disculpeme.»

Bebió.

El camino descendía ahora suavemente montaña abajo. Serían cerca de las dos de la tarde cuando los peñascos dieron paso a un valle, y allí vi el pueblo, muy cerca.

«¡Allí abajo está Port-Bou! Ese es el pueblo donde está la aduana española y donde tienen que presentarse. Este camino lleva directamente allí, ¿un camino de verdad?»

Las dos. Hablamos empezado a las 5 de la madrugada. Benjamin a las siete. En total, unas 9 horas.

«Ahora tengo que volver», añadió. «Estamos en España—llevarnos en España desde hace casi una hora—. La bajada no será larga; el pueblo está tan cerca que pueden ver las casas desde aquí. Irán directamente al puesto fronterizo y mostrarán sus documentos: los papeles de viaje, los visados de paso para España y Portugal. Cuando los tengan sellados, tomen el primer tren a Leboa. Pero ustedes ya saben todo eso... me tengo que ir ya, auf Wiedersehen...»

Durante un rato, contemplé cómo bajaban por el camino. Ya es hora de que me vaya de aquí, pensé, e inicié la vuelta. Durante el regreso, sentí que éste ya no era un país extraño, y que yo ya no era extraño aquí, como lo había sido esta mañana. Me sorprendió también no sentir cansancio. Todo se me hacía leve, me sentía sin peso, y así el resto del mundo. Benjamin y sus compañeros lo habrán logrado ya. ¡Qué vista tan bella había allí arriba!

En dos horas estaba de vuelta en Banyuls. Nueve horas montaña arriba, dos horas montaña abajo. Los meses siguientes, una época en la que éramos ya capaces de encontrar el camino a degas, llegamos a hacer el viaje hasta la frontera en dos horas, y en otras ocasiones en 3 y 4 horas, cuando nuestro «cargamento» era joven, fuerte, en buena forma y, sobre todo, disciplinado. Nunca he vuelto a ver a toda esa gente, pero de vez en cuando me llega un nombre, y de pronto me acuerdo de algo. Henry Fachtel, historiador. Heinz y su amigo, recordé abrupto, en dos horas. O el profesor Albert Hirschman, economista en Princeton; el joven Herment. Yo estaba muy enferma cuando él llegó a la frontera. Obligó a un hospital francés a admitirme, y volvió a cruzar, guiado por mi marido, en cerca de tres horas. Escribiré esa historia en otra ocasión. Porque todo eso vino después. De vuelta a Banyuls, tras mi primer viaje por la ruta Lister, pensé: el bueno del viejo Benjamin y su manuscrito están a salvo al otro lado de las montañas.

Nos enteramos al cabo de una semana, más o menos: Walter Benjamin había muerto. Se quitó la vida en Port-Bou la noche después de su llegada.

Las autoridades aduaneras españolas habían informado al grupo de que serían devueltos a Francia. Acababan de recibir nuevas órdenes de Madrid: no podía entrar nadie en España sin el visado francés de salida. (Hay distintas versiones* del motivo que España dio por entonces para cerrar la frontera: que los apátridas** no podían cruzar España, o que los visados españoles de tránsito emitidos en Marsella no eran válidos.) Sea por lo que sea, la orden fue pronto anulada. Si hubiera habido tiempo para que las noticias llegaran al otro lado de la frontera, se hubieran detenido todos los intentos de cruzarla hasta ver en qué quedaban las cosas. Vivíamos en la «Época de las Nuevas Directivas»; todas las oficinas gubernamentales en todos los países de Europa parecían entregadas a tiempo completo a decretar, revocar, poner en marcha y anular órdenes y normativas. Uno tenía que aprender a colarse por los agujeros, a girar, enredarse y desenredarse en medio de todo ese laberinto siempre cambiante si quería sobrevivir.

Pero Benjamin no era tan hábil...

«... faut se débrouiller»: uno tiene que abrirse camino a través de la niebla, resuelto a salir por sus propios medios del colapso general—ese había llegado a ser el único modo de vida posible en Francia—. Para la mayoría, significaba cosas como comprar tiques de pan falsificados o leche extra para los niños, o bien obtener algún permiso, del tipo que fuera; en otras palabras, conseguir algo que oficialmente no existía. Para algunos también significó obtener esas cosas por medio de la «colaboración». Para nosotros, los apátridas, se trataba ante todo de no caer en los campos de concentración y de escapar de la Gestapo.

Pero Benjamin no era un débrouillard...

Reservado y lejano, lo que contaba era que su manuscrito y él estuvieran fuera del alcance de la Gestapo. El paso de la frontera le había agotado, y no creía que pudiera hacerlo otra vez—eso me dijo durante nuestra ascensión—. También aquí había calculado todo con antelación: tenía suficiente morfina como para quitarse la vida varias veces.

Impresionadas y perturbadas por su muerte, las autoridades españolas dejaron que sus compañeros continuaran el viaje.

Julio de 1980

En el curso de una reciente conversación con el profesor Abramsky en Londres, hablamos sobre Walter Benjamin y su obra, y yo mencioné su último viaje.

Recibí luego una llamada del profesor Gershom Scholem, albacea del legado literario de Benjamin, y su más íntimo amigo. Se había enterado por Abramsky de nuestra conversación, y quería saber más. Le describí brevemente lo que ocurrió aquel día hace ya casi 40 años.

* Cfr. E.V. Grunfeld, Hannah Arendt, G. Scholem et al.

** Personas sin Estado, literalmente «gente sin patria»—el término oficial francés para los refugiados de la Alemania nazi desposeídos de su nacionalidad por el gobierno nazi.

El me preguntó por cada detalle concerniente al manuscrito:

«No hay manuscrito», dijo. «Hasta ahora, nadie sabía que ese manuscrito existiese».

Estoy escuchando que no hay manuscrito. Nadie sabe nada de esa cartera negra y pesada que contenía unos papeles que eran más importantes para él que cualquier otra cosa.

Hannah Arendt ha escrito sobre «el pequeño jorobado»*, cuya amenaza sintió Benjamin a lo largo de toda su vida, y contra el que tomó toda clase de precauciones. Benjamin tenía una «forma de protegerse contra todo posible peligro... que invariablemente hacía caso omiso del peligro real», dice¹. Pero ahora me parece que Benjamin no hizo caso omiso del «peligro real» aquella noche en Port-Bou; era simplemente que su peligro real, su realidad, difería de la nuestra. En Port-Bou debió de encontrarse de nuevo con el pequeño jorobado... el suyo, el jorobado de Benjamin, y tuvo que aceptarlo. Quizá vaya a Port-Bou y trate de encontrar algunas pistas para averiguar qué pasó a ese lado de las montañas hace cuarenta años, con la ayuda de alguno de nuestros viejos amigos que están allí. Quizá esta historia tenga otro final.

La cartera grande de mano, de color negro, con el nuevo manuscrito de Benjamin, una cartera que tenía para él la mayor importancia imaginable, una cartera que no podía correr el riesgo de perder, un manuscrito que debía ser salvado a toda costa porque era para él más importante que su propia vida: tal es lo que «causó no poca excitación» en el relato de Pitko. En los documentos sobre la muerte de Benjamin no se menciona ni la cartera de mano ni el manuscrito. Estos documentos se hallan en el archivo póstumo de Adorno, se trata de copias parciales de dos cartas escritas a principio de octubre de 1940 en Lisboa. Probablemente los destinatarios en Estados Unidos de estas cartas se las facilitaron a Adorno en cuanto amigo de Benjamin, que copió los pasajes referidos a éste. La primera carta es de Grete Freund, una de las tres mujeres que se cruzaron en el camino con el grupo de Benjamin, grupo al que se unirían más tarde en Port-Bou. El destinatario de la carta es desconocido.

GRETE FREUND A UN DESTINATARIO DESCONOCIDO, LISBOA, 9. 10. 1940 [Extracto]

Ayer recibí su telegrama, el que respondía a vuestro correo. En lo que concierne a la muerte de M. Benjamin le indicaré los hechos siguientes: en camino, éstábamos cuatro amigos cuando nos encontramos a Mme. Gurland, a su hijo de diecisiete años y medio y a M. Benjamin, que tenían la intención de seguir la misma dirección que nosotros. M. Benjamin estaba ya muy fatigado cuando sufrió una crisis cardíaca en el camino. Fue obligado a acostarse durante unas horas sobre el suelo. Recuperó fuerzas y continuó sorprendentemente bien la marcha que nos llevó 14 horas sin encontrar posibilidad de comer o de beber. En la frontera española en Port-Bou fuimos directamente a la policía para obtener el visado obligatorio de entrada, que nos fue congenerosamente denegado pese a que teníamos en regla los papeles de viaje, provistos del visado de tránsito español. El jefe de policía pretendió haber recibido nuevas instrucciones de Madrid prohibiendo el acceso al territorio español a todos aquellos cuyos papeles de viaje llevaban la mención «nacionalidad indeterminada» o sin nacionalidad. Quería que regresáramos esa misma noche por la misma vía que habíamos tomado, declarando que el cónsul español en Perpignan tenía que pedir a Madrid para nosotros un visado especial, y si no obedecíamos esta orden sus guardias nos conducirían a un campo de concentración en Figueras, para ser finalmente puestos a disposición de las autoridades alemanas. Era para todas imposible retornar al camino de regreso, por eso accedí a nuestra demanda de pasar la noche

* Personaje de un cuento de hadas alemán que provoca toda clase de desagabados, como poner la zancadilla, romper el juguete preferido, tirar la sopa, etc.

¹ *Men in Dark Times*, Harvest Books, p. 161 [ed. esp.: Hannah Arendt, *Hombrés en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa, 1990].

en un hotel vigilados por los guardias, para retornar al camino al día siguiente a las 10 de la mañana. M. Benjamin estaba completamente desesperado y declaraba por la tarde en el hotel que no volvería a partir aunque soliera bien. Tratamos de calmarle prometándole telefonar a primera hora al cónsul americano en Barcelona para que tuviera una recomendación personal, y al que pediríamos para Benjamin ayuda y asistencia. A pesar de nuestros esfuerzos él parece haber tomado un estupefaciente [fuerte dosis de morfina] durante esa misma noche y, cuando mandamos venir a un médico, no se pudo transportar a M. Benjamin y entró en coma. Murió esa misma noche alrededor de 24 horas después de nuestra llegada y su entierro tuvo lugar al día siguiente en Port-Bou hacia las tres de la tarde. Con los 70 \$ que llevaba consigo, en el hotel pagamos al médico y al entierro. El mismo día tuvimos todavía muchas dificultades, nos condeparamos, efectivamente, a la frontera, y sólo por un milagro en forma de una tormenta muy violenta pudimos entrar en España y llegar a Lisboa. Por tanto lo más lógico es que M. Benjamin habría podido finalmente posar con nosotros. No es su muerte la que salvó la situación, sino otra cosa. [...] Hablamos telefonado al Cónsul americano en Barcelona, que se negó a intervenir porque no se trataba de un americano.

La carta que escribió dos días después Henry Gurland, mucho más cercana a Benjamin y a su muerte, estaba seguramente dirigida a Aricadi Gurland, un primo del entonces marido de la remitente; el texto ya ha sido publicado por Scholem (cfr. Scholem, *Walter Benjamin - die Geschichte einer Freundschaft* [Walter Benjamin: historia de una amistad], loc. cit., pp. 279-281):

HENRY GURLAND A A. GURLAND, LISBOA, 11. 10. 1940 [Extracto]

Entretanto habrás oído seguramente nuestra terrible experiencia con Benjamin. Él, José y yo salimos de Marsella para hacer el viaje juntos. En M. entablé amistad con él, y él me aceptó como compañera de viaje. En el camino de los Pirineos nos encontramos con la señora Bismann, su hermana la señora Lipmann, y esta señora Freund del Diario. Estas 12 horas fueron para todos nosotros un esfuerzo verdaderamente terrible. Desconocíamos por completo el camino, en algunos tramos tuvimos que hacerlo a cuatro patas. Por la tarde llegamos a Port-Bou, y fuimos a la gendarmería para que sellaran nuestros papeles. Cuatro mujeres, y nosotros tres, estuvimos sentados una hora entera, llorando, suplicando, desesperados ante los funcionarios, mostrándoles nuestra documentación completamente en regla. Estábamos todos sin nacionalidad, y nos dijeron que hace unos días habían llegado órdenes de no permitir cruzar España a personas sin nacionalidad. Nos permitieron pasar una noche en el hotel, *l'Alsacien*, bajo vigilancia, colocándonos tres policías de guardia, que debían acompañarnos por la mañana a la frontera francesa. La única documentación que yo poseía era la americana, pero para José y para Benjamin eso significaba ir al campo de concentración. De modo que nos retiramos, con gran desesperación, a nuestras habitaciones. A las 7 de la mañana, la señora Lipmann me llamó para que bajara, porque Benjamin había preguntado por mí. Benjamin me dijo que ayer, a las 10 de la noche, había ingerido grandes cantidades de morfina, y yo debía tratar de hacer pasar aquello como una enfermedad; me dio una carta para mí y para Adorno Th. W... [sic]. Después perdió la conciencia. Llamé a un médico, que diagnosticó derrame cerebral. Ante mis continuas súplicas para trasladar a Benjamin a un hospital, esto es, a Figueras, el médico declinó toda responsabilidad, declarando que estaba agonizando. Pasé el día con la policía, el alcalde y el juez, que examinaron todos los documentos y encontraron una carta a los dominicos españoles. Tuve que ir a buscar al cura, y recé de rodillas a su lado una hora entera. Pasé una angustia indescriptible por José y por mí, hasta que a la mañana siguiente se expidió el certificado de defunción.

Como dije antes, la mañana siguiente al día de la muerte de Benjamin los gendarmes recogieron a las cuatro mujeres. A José y a mí nos dejaron en el hotel, porque habíamos llegado con Benjamin. Estuve

allí, por tanto, sin visado de entrada y sin pasar la inspección de la aduana, que se hizo luego en el hotel. Conoces a la señora Bimani y puedes juzgar nuestro estado si te digo que ella, junto con los otros, se negaron a continuar una vez llegaron arriba a la frontera, afirmando que preferían que los llevasen al campo de concentración de Figueras. Entretanto, yo estaba en la gendarmería con un certificado del médico, quedando el jefe muy impresionado por la enfermedad de Benjamin. Y así fue como las cuatro mujeres consiguieron el sello (también hubo que pagar no poco dinero). Yo lo recibí al día siguiente. Tuve que confiarle al juez el dinero y todos los papeles, encargándole de que enviara todo al consulado americano de Barcelona, a donde había llamado Bimani. (La gente de allí se había negado a ocuparse de nosotros, pese a muchas explicaciones.) Compré una tumba para cinco años, etc. En realidad no te puedo describir con más exactitud cómo era la situación. De todos modos, era tal que tuve que destruir, después de leerla, la carta dirigida a Adorno y a mí. Decía, en cinco líneas, que él, Benjamin, no podía seguir adelante, que no veía ninguna salida, y que yo se lo contaría, como también a su hijo.

Lo que relata Pitko sobre una pesada cartera de mano que contenía un manuscrito de enorme importancia para Benjamin parece incompatible con el testimonio de Henry Gurland, que si bien habla de una carta de cinco líneas escrita por Benjamin, no menciona el manuscrito sobre el que sin duda estaría informada en esos días tanto por los avatares de la huida a través de las montañas como por ser claramente una persona de confianza para Benjamin. Que Henry Gurland tuviera «que confiarle al juez el dinero y todos los papeles» podría referirse a los papeles de ella, y la expresión, por otra parte, parece indicar más bien documentos oficiales que un manuscrito de Benjamin. — Pensando en la contradicción existente entre ambos relatos, el editor se acordó de una carta encontrada hace algunos años en el archivo póstumo de Horkheimer, a la que hasta entonces no se le había concedido importancia. En cuanto recibió la noticia de la muerte de Benjamin, Horkheimer se dirigió a la policía española de fronteras para pedir más información. El siguiente escrito es la respuesta a sus preguntas.

Dirección General de Seguridad
Comisaría de Investigación y Vigilancia
de la Frontera Oriental
Figueras (Gerona) España
Comisario Jefe

30 de Octubre de 1940

Sr. Don Max Horkheimer
Nueva York

Muy Señor Mío: En contestación a su carta 11 actual referente al Doctor en Filosofía Don BENJAMIN WALTER, participo que este señor entró en España por Port-Bou, por la montaña el 25 de septiembre último a las 20 horas con una autorización de Entrada para los (E. U.) expedida por el Consulado Americano en Marsella y visado español de tránsito para Portugal; manifestando dicho señor que había salido de Francia clandestinamente por carecer de autorización y que venía andando desde Banyuls (Francia) y que había cogido una insolación y se encontraba bastante enfermo. En vista de ello pasó a hospedarse a un Hotel e inmediatamente fue visitado por un Médico de Port-Bou, cuyo facultativo certificó que dicho Sr. Walter padecía una congestión cerebral y catarro bronquial que le obligaba a guardar cama. El mismo Médico anterior, certifica que don Benjamin Walter ha fallecido a

las 22 horas del día 26 del mismo mes a consecuencia de una hemorragia cerebral. Dicho señor no prestó ninguna declaración.

Como puede V. ver por lo del certificado médico, no se trata de suicidio, sino de muerte natural.

En dicha desgracia intervino el Juzgado Municipal de Port-Bou, haciéndose cargo del equipaje del Sr. Walter, consistente en una cartera de piel de las usadas por los hombres de negocios; un reloj usado de caballero; una pipa; seis fotografías; una radiografía; unos lentes; varias cartas; periódicos y algunos pocos papeles más que se ignora su contenido, como también alguna cantidad en dinero, de la que deducidos los gastos ocasionados, quedan actualmente 273 pesetas.

Todo lo anteriormente reseñado se encuentra en el Juzgado de Instrucción de Figueras, a disposición de sus herederos; por lo tanto puede V. dirigirse a dicho Juzgado interesando la forma de recuperar dichos objetos y demás datos que le interese. Figueras pertenece a esta provincia y está próximo a Port-Bou.

Queda de V. affmo. S. S.
P. A.
Antonio Solís*

Si existió alguna duda sobre la fidelidad del relato de Lisa Pitko, ha quedado suprimida por la carta de la policía española. «Una cartera de piel de las usadas por los hombres de negocios»: ésa era la «cartera de mano grande y negra» que Benjamin había arrastrado por los Pirineos; y «algunos pocos papeles más que se ignora su contenido» podría muy bien ser su «nuevo manuscrito», que deseaba sacar a toda costa de Francia. La contradicción entre la «pesada» cartera de mano —de donde Lisa Pitko dedujo que se trataba de un voluminoso manuscrito— y esos «pocos papeles», se podría resolver considerando que Benjamin no sólo llevaba allí el manuscrito, sino el resto de sus pertenencias. Además, la escritura microscópica de Benjamin necesitaba pocas hojas incluso para manuscritos extensos. Si antes había sido difícil para el editor creer en la existencia de otro manuscrito de los *Pasajes*, la carta de la policía española daba que pensar. El hecho de que Benjamin tuviera que separarse de sus trabajos preparatorios de los *Pasajes* al huir de París, no hacía absolutamente imposible otro texto sobre ellos. Daba también que pensar que si durante trece años no había conseguido redactarlos era porque le había paralizado la creciente cantidad de apuntes y extractos; en Lourdes y en Marsella, donde no disponía de sus notas, puede que se sintiera liberado y hubiera comenzado a escribir. Pero si lo hubiera hecho en Lourdes y en Marsella, apenas podía ser sino un texto de los *Pasajes*. Pasó allí más de tres meses: tiempo suficiente como para redactar un manuscrito más o menos largo. — Cuando el editor recibió noticia del informe de Scholem sobre su conversación telefónica con Lisa Pitko el 15 de mayo de 1980, viéndose así empujado a las nuevas reflexiones ya citadas, el trabajo en la edición del presente libro estaba ya muy adelantado. Le pareció obligado seguir sin demora la pista de Figueras. Comunicó a los coeditores de los *Escritos reunidos* el resultado de sus investigaciones en un informe redactado el 22 de junio de 1980, citado a continuación.

«El 16 de junio volé a Barcelona; me acompañaba como intérprete María Luisa López-Vito. Esa misma tarde fuimos en coche a Figueras. El 17 del mismo mes planteamos nuestro caso al juzgado de Instrucción —c/ Poeta Marquina, 2—. Nuestro interlocutor fue D. Félix García de Marina y Prieto. La conversación se llevó a cabo en español, traduciendo al alemán o al inglés, o bien en francés. El Sr. García es

* La carta aparece en español en el original [Nota editorial].

agente judicial en el juzgado de instrucción, y tiene a su cargo el archivo del juzgado. Tiene unos 30 años. Fue muy amable y se mostró extraordinariamente dispuesto a ayudarnos. Insistió varias veces en que el asunto le interesaba personalmente. No hallamos motivo alguno para pensar que sus informaciones fueran incorrectas o incompletas. Estuvimos con él de 10 a 13 horas, y de nuevo de 16 a 17 horas. Averiguamos lo siguiente:

Los juzgados españoles están autorizados a destruir después de 20 años las pertenencias póstumas del tipo de las de Benjamín. El Sr. García, que se encarga desde hace 6 años del archivo de Figueras, afirmó con seguridad que en ese tiempo no se había destruido nada intencionalmente. Tampoco creía que se hubiera destruido nada con anterioridad, pues para ello tenían que respetarse ciertos procedimientos y levantar acta de los mismos. Sin embargo, hace 5 años, cuando se trasladó el juzgado a su actual edificio, se constató que el agua y las ratas habían afectado a muchas pruebas y expedientes, teniendo que ser arrojados a la basura. Actualmente, el archivo —de pruebas judiciales y expedientes— se encuentra en un amplio sótano del juzgado. En cuanto a las pruebas judiciales más antiguas, es poco lo que queda. El Sr. García y yo las revisamos. Entre ellas no se encuentran objetos que pudieran haber pertenecido a Benjamín.

La mayor parte del tiempo lo dedicamos a buscar un expediente sobre Benjamín. Consideraba posible que esos "algunos pocos papeles" no se hubieran archivado con las gafas y la pipa, sino que se hubieran adjuntado al expediente. Dado que las pertenencias de Benjamín habían pasado al juzgado de instrucción de Figueras, debía haber un expediente al respecto, según el Sr. García. Los expedientes están clasificados en Figueras en dos grupos: casos penales y civiles. En un registro llevado a mano en diferentes tomos, se anota por orden cronológico la entrada y salida de expedientes. Dado que en un caso de muerte los expedientes se conservan en la sección criminal, se consultó en primer lugar el tomo del registro dedicado a esta sección: allí no aparece Benjamín. Pasamos entonces a examinar los expedientes mismos. Ni entre los de 1940 ni en los de 1941 se encuentra un expediente de Benjamín. — Los expedientes de la sección penal parecen corresponderse con el registro de entrada, como demostraron varias pruebas al azar.

El Sr. García nos explicó que el expediente de Benjamín tuvo que ser instruido por el juzgado municipal de Port-Bou —hoy ya desaparecido— y luego tuvo que ser trasladado al juzgado de instrucción de Figueras; aun que el original se hubiera perdido en Figueras, debía encontrarse una copia en Port-Bou. Llamé por teléfono a Port-Bou y le expliqué delante de nosotros al secretario del ayuntamiento, Sr. Ciniaco, el caso en cuestión. Éste estaba muy bien informado acerca del "Sr. Walter" —del que hoy están preciamente orgullosos en Port-Bou, y al que por iniciativa del PSOE le han dedicado en el cementerio una lápida conmemorativa en catalán— y nos explicó que, como le han preguntado tantas veces por Benjamín, ha buscado hace mucho documentos sobre él, pero que aparte de la inscripción en el registro de defunciones de la ciudad, y una nota en el registro del cementerio municipal, definitivamente no queda nada. En el curso de esta llamada, el Sr. García se enteró de que Benjamín murió intestado. Esta indicación, junto con el hecho de que el difunto había dejado unas pocas pertenencias, le pareció un indicio de que el expediente de Benjamín podía estar en la sección de casos civiles.

En Figueras también se lleva un registro a mano de los expedientes civiles, que custodia una joven señora, al parecer la secretaria del juez. (El juez estaba de vacaciones; el Sr. García nos había presentado a su sustituto, que le había autorizado a ayudarnos.) El Sr. García y la citada señora examinaron el registro sin encontrar nada. El examen no fue especialmente cuidadoso, aparte de que me pareció que el registro estaba bastante desordenado; en cualquier caso, la serie cronológica no se mantenía. — Puesto que se hizo la hora de comer, el Sr. García nos pidió que volviéramos a las 16 horas para examinar los propios expedientes.

Cuando volvimos a la hora indicada, ya había hecho él el trabajo —sin éxito—. Nos volvió a llevar al archivo en el sótano para mostrarnos en qué lugar de entre los expedientes, ordenados de nuevo cronológicamente, debía encontrarse el de Benjamín, sin que se hallara, en efecto, allí. El Sr. García nos señaló la circunstancia de que dentro de la numeración correlativa de los expedientes de 1940 faltaban algunos de ellos —unos 10—, sin que pudiera saber la razón de esto. Uno de los expedientes que faltaban —el número 249— podría ser el de Benjamín. Se puede descartar que el Sr. García hubiera escondido ese expediente durante nuestra ausencia. Nos explicó que en ocasiones se colocan algunos expedientes en un año que no corresponde. A mi pregunta por los expedientes que faltaban y por la errónea clasificación de otros, respondió que, cuando se hizo cargo del archivo, éste se encontraba en un estado

completamente caótico; empleó un año entero para ordenarlo tal como estaba ahora; finalmente, yo soy alemán, pero aquí es que estamos en España...

Si se quisiera estar completamente seguro de que no hay ningún expediente de Benjamín, habría que revisar todos los expedientes de Figueras: un trabajo que presumiblemente llevaría meses, pues incluso vi expedientes del siglo pasado.

Para no desaprovechar ninguna oportunidad, la mañana siguiente fuimos a Port-Bou y nos presentamos en el ayuntamiento, donde ya se nos esperaba a raíz de la conversación telefónica del día anterior. Hablamos con una señora que era al parecer secretaria municipal y actual con bastante independencia, y también con un superior de esta señora. Preguntamos de nuevo por un expediente policial o judicial sobre la muerte de Benjamín. Por lo pronto, se nos explicó también que no había ningún expediente y que nunca se habría abierto uno porque Benjamín, según constaba en el registro de defunciones, había fallecido de muerte natural. Cuando insistimos en que a pesar de esto había un legado póstumo, pero que Benjamín había muerto sin hacer testamento, y que por tanto al menos se habría levantado acta al respecto, la señora pareció reflexionar; opinó entonces que tenía que volver a consultar algo, y abandonó la habitación. Después de un breve lapso de tiempo (como mucho 10 minutos) regresó para explicarnos que no había ningún expediente.

No tengo ningún motivo para suponer que se nos ocultara algo intencionadamente, pero tampoco creo que en Port-Bou se hayan agotado todas las posibilidades de búsqueda. Por lo demás, se trataría como mucho de un expediente, pues las pertenencias de Benjamín y esos "algunos pocos papeles" fueron a parar a Figueras, y de allí es seguro que no volvieron a Port-Bou.

Resumiendo: entre las pertenencias que dejó Benjamín se encontraban papeles que probablemente contenían un manuscrito. Con una probabilidad rayana en la seguridad, estas pertenencias no se han conservado. No se puede descartar por completo la posibilidad de que los papeles en cuestión se hubieran separado de los demás efectos de Benjamín y se hubieran adjuntado a su expediente. No se ha localizado ningún expediente de Benjamín, y los registros respectivos tampoco contienen ninguna indicación de que alguna vez haya existido uno. Si se hubiera abierto un expediente sobre Benjamín, y aún existiese, creo que no se nos habría ocultado, sino que estaría traslapado; aparecerá únicamente en una reordenación del archivo judicial de Figueras, o por pura casualidad. — Si existiera aún en Port-Bou un expediente de Benjamín, en cualquier caso no estarían los "papeles" en cuestión.

Quedaba una última esperanza de saber algo acerca del manuscrito de Benjamín, y estaba ligada a Henry Gurland y a su hijo José. La búsqueda de ambos se reveló larga y difícil, pues ni siquiera se conocía el nombre de la señora Gurland. Después de muchas pistas falsas, pudo saber el editor que Henry Gurland se había casado en 1944 con Erich Fromm. Murió en 1952 en México. Después de esto, no fue difícil localizar a su hijo Joseph —que no José—, hoy profesor de ingeniería en la Brown University de Providence, Rhode Island. Joseph Gurland, que en septiembre de 1940 tenía diecisiete años, le relató al editor sus recuerdos de la fuga y de la muerte de Benjamín. Aunque su memoria ha conservado recuerdos precisos de algunos detalles, es mucho lo que ha olvidado o lo que sólo puede recordar de un modo oscuro e inseguro. Respecto a la cuestión decisiva, no pudo ser de ayuda: ya no se acuerda de si Benjamín llevaba una cartera de mano o no, como tampoco de si le había visto con un manuscrito, y tampoco lo oyó mencionar nunca a su madre.

Sólo recientemente tuvo conocimiento el editor del contenido de las dos últimas cartas que Benjamín escribió desde Port-Bou. Sobre la primera, dirigida a Juliane Favez, informa resumidamente Hans Mayer. En el caso de la segunda carta, se trata de esas cinco líneas dirigidas a Adorno y a Henry Gurland, de las que ésta dijo que se había visto obligada a destruirlas después de haberlas leído (p. 977). Cuando al editor le pasaron en otoño de 1981 varios documentos pertenecientes al legado póstumo de Adorno, encontró entre ellos la carta de Benjamín, escrita en una letra que desconocía. Gracias a una fotocopia que Joseph Gurland envió al editor con la letra de su madre, se pudo identificar la letra de aquella

carta como perteneciente a Henny Gurland. Probablemente, Adorno y Henny Gurland se encontraron en Estados Unidos, y el primero le pidió que le escribiera, según le dictara la memoria, aquellas últimas líneas de Benjamin.

149. BENJAMIN A JULIANE FAVEZ. PORT-BOU, 25. 9. 1940

«A finales de septiembre de 1940 me llamó por teléfono la señora Favez, la secretaria de la sede del Instituto de Horkheimer en Ginebra. Debía ir enseguida a la calle Lausanne. Había allí una postal de Walter Benjamin escrita desde Port-Bou, en la frontera francoespañola. Debía de llevar, como se puede deducir hoy, la fecha del 26 [recte: 25] de septiembre. Benjamin escribió a Ginebra porque era allí donde se habían organizado todos los detalles de su emigración y entrada en los Estados Unidos. Informaba ahora de que no le dejaban pasar: al parecer le faltaba algún visado. La postal aludía también a un fallecimiento que le había afectado mucho. Se veía que no sabía cómo salir adelante.» (Hans Mayer, *Ein Deutscher auf Widerruf. Erinnerungen* [Retracción de un alemán. Recuerdos], I, Frankfurt/M., 1982, p. 257.)

150. BENJAMIN A HENNY GURLAND [y a ADORNO]. PORT-BOU, 25. 9. 1940

En una situación sin salida, no tengo otra elección que terminar. En un pequeño pueblo en los Pirineos donde nadie me conoce mi vida va a acabarse. Le ruego que transmita mis pensamientos a mi amigo Adorno y que le explique la situación en que me encuentro. No me queda suficiente tiempo para escribir todas las cartas que hubiese querido escribir.

No es posible aclarar por completo a qué se refería Benjamin con «mis pensamientos». Resultaría sumamente improbable que con ello quisiera indicar que en esos instantes pensaba en Adorno: ni el carácter de la amistad que los unía permitía la intimidad que implica esa expresión, ni el dominio que Benjamin tenía del francés permite la hipótesis de que se hubiera expresado incorrectamente. Los «pensamientos» deben ser del tipo de los que se han transmitido de Pascal. Al editor le parece apenas imaginable que se tratara de pensamientos orales que Benjamin le transmitiera a Henny Gurland para que ella a su vez se los comunicara a Adorno. Lo que le parece más probable es que con los «pensamientos» Benjamin se refiriera a ese manuscrito del que habla Lisa Fitko y cuya pista se pierde en Figueras.

Para Scholem constituía algo «casi inevitable» aceptar la existencia de un manuscrito de Benjamin en el que hubiera formulado definitivamente sus ideas sobre la gran obra que proyectaba; a este respecto, de hecho no se puede evitar concluir «que la señora Gurland, por razones que tienen que ver con acontecimientos posteriores a la muerte de Benjamin, a los que sólo ha aludido oscuramente en su carta [cfr. pp. 977 ss.], destruyó ese manuscrito, por cuya salvación precisamente, desde el punto de vista de Benjamin, se había organizado todo el asunto del paso fronterizo» (Scholem, «Vorbemerkung zu Lisa Fitko» [Observación preliminar a Lisa Fitko], *Der alte Benjamin* [El viejo Benjamin], loc. cit., p. 37). El editor no puede compartir la conclusión de Scholem. No hay duda de que, cuando huyó a través de los Pirineos, Benjamin llevaba un manuscrito especialmente importante para él. Pero apenas podía tratarse de uno «en el que hubiera formulado definitivamente sus ideas» sobre los *Pasajes*, esto es, no podía tratarse de ese manuscrito voluminoso que Lisa Fitko cree que estaba en la pesada cartera de mano negra de Benjamin. Un manuscrito así no

podía haber sido redactado de ningún modo en París: hay suficientes documentos sobre los últimos meses de Benjamin en París como para poder rechazar esta suposición. Sin embargo, no puede descartarse con la misma seguridad que Benjamin no hubiera escrito una obra mayor en Lourdes y en Manilla; hasta ahora, de los tres meses que pasó allí, se han encontrado siete cartas: podría deberse al azar que en ninguna de ellas hable de un nuevo trabajo. En contra, sin embargo, figuran la carta a Adorno del 2 de agosto y la carta a Hannah Arendt del 9 del mismo mes: por entonces un nuevo trabajo habría alcanzado ya proporciones relativamente grandes; Adorno y Hannah Arendt eran corresponsales importantes para Benjamin, y al menos a Adorno le hubiera informado sin ninguna duda de que había retomado el trabajo de los *Pasajes*. Además de esto, ambas cartas transmiten una imagen de la situación de Benjamin a lo largo de los dos meses en Lourdes, que a juicio del editor impide suponer que hubiera trabajado entonces en los *Pasajes*. Ahora bien, si Henny Gurland se hubiera visto en posesión de un manuscrito a la muerte de Benjamin, el hecho de que creyera tener que destruir la carta de despedida, de cinco líneas, torna por completo verosímil la destrucción de un manuscrito más extenso. Sin embargo, no se ve la razón de por qué en su carta del 11 de octubre tuviera que silenciar esa destrucción, ya que en su —posterior— reconstrucción de la carta de despedida de Benjamin, no silenció que tenía que transmitir a Adorno unos «pensamientos». Los «pensamientos» tienen que referirse al manuscrito que menciona Fitko y que confiscó la policía española, esos «algunos pocos papeles más que se ignora su contenido» que acabaron en el juzgado de instrucción de Figueras. Hay que suponer que ese manuscrito presentaría un texto relativamente breve, abarcando unas pocas páginas, puesto que su caracterización como pensamientos —término que para Benjamin denomina un género— al menos no resultaba inadecuada. Se trataría además del manuscrito que Benjamin temía perder en caso de no poder sacarlo de Francia, y que había sido concluido estando aún en París. Un texto que satisfaga todas estas condiciones es el de las tesis *Sobre el concepto de historia*. Las tesis se concluyeron en mayo de 1940 en París, y representan el último trabajo de Benjamin; por eso en septiembre de 1940 eran para él aún completamente «nuevas». Ciertamente que había anunciado que enviaría el manuscrito a los Estados Unidos, pero luego no lo hizo (cfr. GS I, pp. 1223, 1227); si temía perder los manuscritos que habían quedado en París, respecto de los cuales Benjamin se hallaba en una completa incertidumbre (p. 968), también temería la pérdida de las tesis sobre filosofía de la historia. Por eso pudo haber llevado consigo durante la huida un ejemplar de las tesis: probablemente el único manuscrito que llevó consigo al abandonar París. Éste es el que habría desaparecido en Figueras, mientras que el texto de las tesis, junto con el legado póstumo de París, se salvaron.

37-49 París, capital del siglo XIX

Benjamin escribió el resumen *París, capital del siglo XIX*, a iniciativa de Friedrich Pollock, en mayo de 1935, para el Instituto de Investigación Social. En cuanto a los detalles sobre el origen del texto, su recepción en el Instituto y la discusión epistolar del mismo con Adorno, el lector puede consultar los «Testimonios sobre la génesis de la obra» (pp. 916-942).

En el legado de Benjamin se conservan una serie de hojas manuscritas con materiales, temas, esquemas y consideraciones metodológicas sobre los *Pasajes*. Estas hojas se traducen a continuación. La mayor parte de ellas surgen en el marco de sus reflexiones sobre un *plan general* (p. 916), que le ocuparon desde marzo de 1934, y que encontraron su plasmación en el resumen de 1935. A pesar de esto, la relación con el resumen no se puede asegurar en todos los casos; las anotaciones publicadas con el número 3, por ejemplo, podrían pertenecer a la primera fase de trabajo. Sólo la número 5 puede datarse, con razonable seguridad, entre febrero y mayo de 1935. (La última frase de estas anotaciones, que remite a una fecha posterior a la carta de Adorno de 2. 8. 1935, probablemente fue añadida con posterioridad.) Dado que el orden de las hojas en el archivo Benjamin es a todas luces casual, el editor las ha ordenado temáticamente para su publicación. — Todos los manuscritos se encuentran en el Archivo Benjamin de Frankfurt, y se publican aquí acompañados de la signatura que en él les corresponde. Los pasajes tachados por Benjamin en los manuscritos se reproducen entre llaves [].

N.º 1

- 1848 10 de diciembre elección de Luis Bonaparte
 Bloque de los católicos, legitimistas, orleanistas. Napoleón concede la libertad de cátedra
 Ledru-Rollin 400.000 votos Lamartine 8.000 Cavaignac 1.500.000 Napoleón 5.500.000
- 1850 ley Falloux
 La fianza para los periódicos asciende a 50.000 francos
 Ley electoral, que prescribe una residencia mínima de tres años demostrable por el censo fiscal
- 1851 Se rechazan las enmiendas de Napoleón a la ley electoral

- Victor Hugo intenta en vano movilizar a los trabajadores contra el golpe de Estado
20 diciembre Plebiscito 7.500.000 sí 650.000 no
1852 20 noviembre Plebiscito sobre la dignidad imperial 7.839.000 sí 53.000 no 1/5 abstenciones
1863 Thiers y Berryer, elegidos al Parlamento
1866 Surge con Ollivier el Tiers parti
1868 Vuelve a entrar en vigor la libertad de prensa y de reunión
1869 Republicanos 40 escaños (Gambetta Rochefort); Unión liberal 50; Tiers parti 116. Los bonapartistas, en minoría
1870 Plebiscito: a favor de la monarquía constitucional 7.350.000 en contra 1.538.000 (bonapartistas y republicanos)
1864 Reconocimiento del derecho de huelga
-
- 1848 Se deroga la obligación que tenía la Guardia Nacional de llevar uniforme
Crecimiento del número de electores de 200.000 a más de 9.000.000 debido al sufragio universal
Dietas de los parlamentarios: 25 francos al día
Levantamientos del 17 de marzo y del 16 de abril, que se proponen aplazar las elecciones para la Constituyente
Abolición [?] de la guardia móvil

1831 ss. Partido del movimiento: Laffitte, La Fayette, Barot
Partido de la resistencia: Parny, Molé, Guizot, Thiers

Manuscrito Ms. 1.107

N.º 2

Moda

- 1866 la cabeza como una nube muy alta por encima del vello de montaña del vestido de gala
forma de florero de las lámparas: la rara flor «luz» está puesta en aceite
1868 el pecho, cubierto por una mantilla de fielos
- formas arquitectónicas en los vestidos
- la Visitación de María como tema de los figurines de moda
- vestidos de moda como tema para los pasteleros
- motivos bordados de vallax [?] y hierba [?] se insistían en los vestidos hacia 1850/1860
- la mujer como triángulo equilátero (crinolina)
- la mujer como X - fin del Imperio -
la chaqueta como puerta de dos hojas
el vestido de gala como abanico
infinita posibilidad de permutación de los elementos de la moda

Manuscrito Ms. 1.144

N.º 3

El mejor libro sobre París
La ciudad-espejo (ormarios de puertas de cristal)

Energía de la gran ciudad: depósitos de gasolina
Anuncios luminosos: nuevo tipo de escritura (no hay anuncios luminosos en los pasajes)
Tablas: antiguo tipo de escritura
La luz de gas en Baudelaire
Pasaje de l'Opéra
La técnica de Aragon comparada con la técnica fotográfica
Fiesta en Sousol («Kermès de París»)
[Teleología de París: torre Eiffel y autorías]
Las calles de París en la literatura francesa (estadísticamente)
[El sistema de las calles parisinas: una red arterial de la imaginación]
[Bernouard: los dialectos parisinos en la guerra]
Sacré Cœur: ictiosaurio - torre Eiffel: jirafa
Baby Cadum
Cortafuegos
[París y los escritores viajeros [?]
Aragon Vague de rêves
Siglo XIX kitsch, nuevas colecciones
Espejos en los cafés: por la luz, pero también porque los locales son tan pequeños

[N]M^{re} Zabrud[N]

Manuscrito Ms. 1.109

N.º 4

Temas para los Pasajes

La entrada del ferrocarril en el mundo onírico y simbólico
[Exposición del conocimiento histórico según la imagen del despertar]
La «luz industrial» de Fourier como rasgo característico de una época cuya cima son las exposiciones universales
La Guardia Nacional, orden militar de la industria y del comercio
[El interior (mobiliario) en Poe y Baudelaire]
Padrinazgo de los tres reinos sobre el paisaje: el reino mineral con cristal y hierro; el reino vegetal con la palmera; el reino animal con la fauna acuática
Con el diorama, la crisis llega hasta el cuadro de paisaje y, con la fotografía, pasa al retrato
[Wiertz como el que ennoblece el diorama]
Del gran almacén a la exposición universal
[El «embellecimiento estratégico» de París por Haussmann]
[Idilios arcaicos de Fourier: el alma cándida como consumidor; la utopía moderna de Pestalozzi: el burgués como productor]
[Napoleón I como el último representante del terrorismo revolucionario frente a la burguesía]
El saber aún no consciente de lo que ha sido procede del instante
[Historia de la Bolsa de París y de los Salons des étrangers]
El pasado está en el museo de cera como la lejanía en el interior.

Manuscrito Ms. 1.138

N.º 5

Temas para los Pasajes II

El enmascaramiento de elementos burgueses en la bohemia.
La bohemia como forma de existencia de los intelectuales proletarios.

Los ideólogos de la burguesía: Victor Hugo, Lamartine. En contra Rimbaud
Los maestros del placer de la burguesía: Scribe, Sue.
Industrialización de la literatura, de los negros. Industrialización de la literatura por la prensa

Poesía industrial de los sanstimonianos

Inicios del comercio de cuadros modernos

[Literatura panorámica]

Inicios de la obra de arte total en los panoramas

Literatura y comercio (nombre de los almocenes, sacado de los vodevil.)

Especialidad y originalidad

Lo que inspira a la fotografía primitiva; en Wiertz son ideas, en Nadar la técnica.

[Discurso parlamentario de Arago sobre la fotografía / Teoría de Balzac sobre la fotografía]

[La fotografía en la exposición industrial de 1855]

Importancia de la reproducción fotográfica de obras de arte; dominio del arte mediante la fotografía

Fotografía y luz eléctrica (en Nadar)

[Posición de los intelectuales reaccionarios sobre la fotografía (Balzac)]

[El arte del verismo de la fotografía sobre la base del ilusionismo a la moda de los panoramas]

Wiertz como precursor del montaje (realismo más tendencia); estereonoma y pintura (Wiertz)

Tres aspectos de la flânerie; Balzac, Poe, Engels; el ilusionista, el psicológico, el económico

La flânerie como invernadero de la ilusión; el proyecto de Servandoni

La literatura intraducible de la flânerie: «Paris colle a colle caso por caso»

El flâneur y el coleccionista; el París arcaico de la flânerie

[El flâneur sostiene la actualidad]

[La ciudad como paisaje y habitación]

[La igualdad como fantasmagoría]

[El ritmo de la flânerie y su aniquilación; ejemplificado en el restaurante y en los medios de transporte]

Indecisión del flâneur; ambigüedad de los pasajes; opacidad de las relaciones de clase

[El muñeco en el anexo a la cocotte]

[Interpretación psicológica sexual del culto a los muñecos; cuerpo y figura de cera; disfraces]

Interior y museo

[El Jugendstil o el fin del interior (Jugendstil y cartel)]

Emancipación y prostitución

Girardin; las señoritas de 1830; Fourier y Feuerbach

La emancipación y los sensimontanos; la cajero

Culto al amor: tentativa de hacer valer la producción natural frente a la industrial

Nacimiento del proletariado; su despertar en la insurrección de junio

[Las botas de trabajo]

La cultura del siglo XIX como un gigantesco intento de reprimir las fuerzas productivas
[Síntesis prematuras. Cerrazón frente al proletariado]
La Guardia Nacional

Precursores de la acción bursátil

Transformación de las formas de propiedad por el ferrocarril

Corrupción en las empresas del ferrocarril y en las de Hausmann por medio de concesiones

[Piezanco sobre la exposición universal de 1889]

Museos y exposiciones

[La entronización de la mercancía (Publicidad y exposiciones)]

La repercusión de la industria en el lenguaje es posterior a la que ejerce sobre la imagen (en los surrealistas)

Alegoría y publicidad (Baudelaire)

Policia y conspiradores; los faroleros

Encarnes fotográficas
el flâneur / el bohémio
el pagador / el idealista
el coleccionista

Ensayo (o ensayo)
la muerte como oposición
a lo conforme a sus planes

Algoritmo de Fourier
Godin y Ford
El Canto industrial (armonía)
Mercado en Fourier

La construcción tiene el papel
del subconsciente
Construcción en el urbanismo
El papel de la gran ciudad en el siglo XIX
Estilo de Flaubert

Imagen y destrucción en la historia
Andamios históricos
Saber aún no conocido
de lo que ha sido
Utilización de la moda
Efecto y expresión

La duda sobre la historia
Componentes de la muerte / Encanto sobre
Prus

[La Comuna como una puesta a prueba de la leyenda revolucionaria]

[La moda en Apollinaire] (Cabet y el fin de la moda)

[La ciudad como objeto de la moda (Lefevre)]

La relación entre técnica y arte como clave de la moda

[El fenómeno de los barrios (Jules Janin)]

Participación de las mujeres en la naturaleza de la mercancía a través de la moda

[Relación de la moda con la muerte]

[Teorías de la moda: Karr / Vischer]

Moda y vulgarización: contemporánea de todo el mundo

[Inclusión del sexo en el mundo material]

[Eliminación del pasaje de l'Opéra al abrir el bulevar Haussmann]

[Irrupción de la perspectiva en el urbanismo: fin de los pasajes]
[Nacimiento de los barrios de trabajadores en los faubourgs]
[El final de los barrios por Haussmann]
[El lenguaje del prefecto de policía]
[Ocaso de los pasajes en Teresa Raquin]
Medios de trabajo y trabajadores en Haussmann
[Final del pasaje: las galerías para bicicletas]

Puntos de contacto entre el sansimonismo y el fascismo

[el adorno de porcelana ?]
[el coleccionista]
[la tienda de especialidades como interior]

[El primer socialismo, la policía, los conspiradores (sobre Fourier)]
Asociaciones de trabajadores [Repercusión posterior de 1789]
[Contrastes de clase poco nítidos] [El Manifiesto comunista] como
[Los conspiradores y la bohemia] clausura del primer periodo
[Milagros de la técnica al servicio de la insurrección]

Promiscuidad y enemistad de las clases; su contacto en el tranvía

Haussmann describe a Mémilmontant
Las asociaciones de trabajadores

Poso del ilusionismo en la imagen de la ciudad: las perspectivas
[Su traslado al interior gracias al espejo]
¿Por qué no ha habido un idealismo francés?
Placeres sensuales del hombre burgués
Hedonismo y cinismo
Ilusionismo de las cocottes

Los pasajes como imagen onírica y desiderativa del colectivo
Fermentos de embriaguez en la conciencia colectiva
[Fantasmagoría del espacio (el flâneur), fantasmagoría del tiempo (el jugador)]
[Lafargue sobre el jugador] [Fantasmagoría de la sociedad: (el bohémio)]
Atmósfera de los sueños; el clima
El sueño del Imperio: los museos / [Los primeros edificios fabriles se adosan a las viviendas]
[El estilo Imperio como expresión del terrorismo revolucionario]
Estilo Imperio de las primeras locomotoras; la técnica bajo control / El tesoro de imágenes
de la técnica
¿Hay influencias inglesas en el estilo Imperio? / La técnica y lo nuevo
La primera aparición de la máquina en el Imperio sirvió como reinstauración de la imita-
ción de la Antigüedad
[Posición de Napoleón respecto del industrial y del intelectual]
[La exposición universal de 1867]

[Grandville y Toussend; Cabet / [Grandville y la publicidad]: los sueños y el despertar
Hedonismo burgués
[Rescate de los utópicos; ideas de Marx y Engels sobre Fourier]
Fourier y Scherbart; [Perseverancia de Fourier en Zola]
[Fourier y Jean Paul] / el verdadero significado de la utopía: es un precipitado de sueños
colectivos
[La entronización de la mercancía a escala cósmica / Mercancía y moda]
Publicidad y cartel (comercio y política)

[Hegemonía del capital financiero bajo Napoleón III]
[Offenbach y la ópera]
La ópera como centro
[La crinolina y el Segundo Imperio]

Polémica contra Jung, que quiere mantener a los sueños alejados del despertar.

Manuscrito: Ms. 1.144

N.º 6

Esquemas provisionales
Praxis revolucionaria
Técnica de la lucha callejera y de la construcción de barricadas
La puesta en escena revolucionaria
Los conspiradores profesionales y los proletarios
La moda
contemporánea de todo el mundo
Intento de llevar el sexo al mundo material

Manuscrito: Ms. 1.138

N.º 7

Esquemas dialécticos
Infierno – Edad de Oro
Palabras básicas para el infierno: tedio, juego, pauperismo
Un canon de esta dialéctica: la moda
La Edad de Oro como catástrofe
Dialéctica de la mercancía
Tomar del Odradek un canon para esta dialéctica
Lo positivo en el fetiche
Dialéctica de lo novísimo y de lo antiquísimo
También para esta dialéctica es un canon la moda
Lo antiquísimo como novísimo: la goce de sucesos
Lo novísimo como antiquísimo: el Imperio

Manuscrito: Ms. 1.137

N.º 8

1 nivel dialéctico: el pasaje pasa de ser un lugar resplandeciente a uno degradado
2 nivel dialéctico: el pasaje pasa de ser una experiencia inconsciente a algo compren-
dido

Saber, aún no consciente, de lo que ha sido. Estructura, a este nivel, de lo que ha sido. El saber de lo que ha sido como un hacerse consciente que tiene la estructura del despertar. El saber, aún no consciente, de los colectivos

Captar toda intuición siguiendo el esquema del despertar. ¿Y no habría de tener el [saber aún no consciente] una estructura onírica?

—[Kitsch onírico]

Reportajes parisienses

¡el aldabonazo aterrador!
la fealdad del objeto es el
aldabonazo aterrador cuando
dormimos

[Hacemos época en la historia del comercio de antigüedades y construimos un reloj en el que se puede leer cuándo están maduros los objetos para ser coleccionados.]

Construimos teóricamente el despertar, esto es, imitamos en el terreno del lenguaje el truco que, en el terreno fisiológico, es decisivo para el despertar; un despertar efectuado con astucia. Con astucia, no sin ella, es como logramos salir del ámbito de los sueños.

El despertar es la instancia ejemplar del recordar: el caso, de tremenda importancia, en que conseguimos recordar lo más cercano (lo que está más próximo). Lo que quiere decir Proust cuando reordena mentalmente los muebles, no es sino lo que busca captar Bloch cuando habla de la oscuridad del instante vivido.

Se plantea aquí la pregunta: ¿de qué distinto modo canónico se puede comportar el hombre respecto de los sueños? (El hombre particular, pero también el colectivo.) ¿Y qué tipo de verdadero estar despierto es en el fondo adecuado?

Tomamos los sueños 1) como fenómeno histórico, 2) como fenómeno colectivo. Intentar esclarecer los sueños del individuo mediante la doctrina de los sueños históricos del colectivo.

[Enseñamos que la realidad no está en las capas oníricas, sino que triunfa sobre el que sueña. Y yo trato de los pasajes exactamente como si en el fondo me hubieran pasado]

Tenemos que despertar de la existencia de nuestros padres. En este despertar, tenemos que rendirnos cuentas de su cercanía, la obediencia como categoría de la cercanía en la educación religiosa. Coleccionar como categoría profana de la cercanía, el coleccionista interpreta sueños del colectivo.

La doctrina freudiana del sueño natural. El sueño como un fenómeno histórico.

Contraste con Aragon: penetrar con todo esto en la dialéctica del despertar, en lugar de dejarse acunar continuamente en lo «onírico» o en la «mitología». ¿Qué sonidos son los de la mañana que despierta, y que incluimos en nuestros sueños? La «fealdad», lo «pasado de moda», son sólo voces mañaneras deformadas, que hablan de nuestra infancia.

Manuscrito: Ms. 1.126

N.º 9

Hay que resumir la tesis y la antítesis en la imagen-cambiante-onírica. Los aspectos esplendoroso y mísero de los pasajes son una visión onírica. El despertar es el vuelco dialéctico en la síntesis. Su mecánica. Cómo con astucia nos separamos del mundo de nuestros padres. Antinomia del sentimental. Sobre la función alucinatoria de las arquitecturas. Imágenes oníricas que emergen en el mundo de la vigilia.

Un tipo de falsa separación: el Jugendstil. Es un caso que confirma la ley del efecto contra-productente.

El motivo de la dialéctica hay que desarrollarlo detalladamente
en la perspectiva
en el lujo y en la moda

Desarrollar la teoría del despertar sobre la base de la doctrina del tedio.

Conexión de la teoría de la perspectiva con Flaubert. Perspectiva y felpa.

Base económica

el consumidor
construcciones de lujo
moda y boulevard

Vuelco

materia fracasada
ritmo alterado
fecha fatídica: 1893

[Nuevo significado de los pasajes

Aragon: nueva mitología
relación con el siglo XIX
el despertar

descubrimiento de la perspectiva]

[Capítulo

nombres de calles / Perspectiva / Coleccionismo /
Interior de la calle / Moda A

La moda pone siempre su hoja de parra en el lugar en el que se encuentra la desnudez revolucionaria de la sociedad. Un pequeño desplazamiento, y... Pero ¿cómo es que este desplazamiento sólo es fructífero cuando se lleva a cabo en el cuerpo yerto del pasado más reciente? ¿Noé! y su vergüenza?

Manuscrito: Ms. 1.126

N.º 10

[Tedió]

[Primer tratado sobre la decadencia: Aragon]

Dialéctica de la mercancía

Almacenes de novedades

[Teoría del coleccionista

materia fracasada

Elevación de la mercancía

al nivel de la alegoría]

Dialéctica del sentimentalismo (Frases provenientes de la parte «Kitsch onírico»)

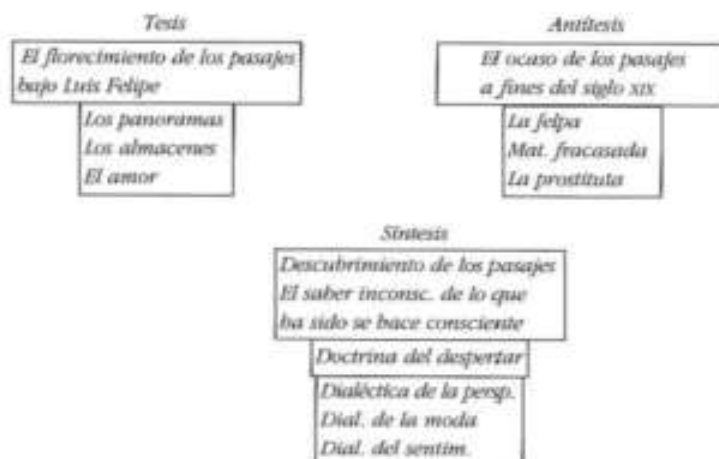
[Arqueología del bed. Los sueños son la tierra en la que se efectúan los hallazgos]

Dialéctica
de la flânerie

el interior como calle (lujo)
la calle como interior (misericordia)

Dialéctica de la moda. Placer y calvario
[Comienzo: descripción de los actuales pasajes
Su desarrollo dialéctico: mercancía / perspectiva
Actualidad de los pasajes en su estructura onírica]

[Ensayo de determinación de
la esencia de los nombres
de las calles: no son puras
alegorías
Tipografía mitológica: Balzac]



[Dionamas
perspectivas de felpa
tiempo lluvioso]

Manuscrito: Ms. 1.127

N.º 11

Fundamentos críticos

Arquitectura exterior sistemática

Mercancías-Materiales

Prehistoria del folletín

Edad de Oro e infierno

Teoría de la fantasmagoría: cultura

Determinación más detallada de la
mercancía

Fetiche y calavera

Yerros

Las exposiciones universales y los trabajadores

Fourier y los pasajes

La pintura en el negativo de la buella

Oficina y cámara de comercio

El problema de Saturno
Hormigón Barcelona

Manuscrito: Ms. 1.136

N.º 12

Sobre el método

Las imágenes dialécticas son símbolos desiderativos. En ellas se hace presente, a la vez que la cosa misma, su origen y su ocaso.

Qué tipo de claridad ha de poseer la exposición de la historia. Ni la claridad desprecupada y vulgar de los libros de historia burgueses, ni la estrecha de los correspondientes libros marxistas. Lo que tiene que fijar con claridad son las imágenes que proceden del inconsciente colectivo.

La [x] de las fuerzas productivas de una sociedad no sólo se determina por las materias primas y las herramientas, sino también por el entorno y las experiencias que ella hace en él. Aguardar como forma de existencia de elementos parasitarios.

Manuscrito: Ms. 1.134

N.º 13

Nuevos temas y formulaciones

[Con la extensión creciente de los transportes, disminuyen los méritos informativos de la pintura. En primer lugar comienza por reaccionar ante la fotografía subrayando durante casi medio siglo su componente de color. Cuando el impresionismo cede al cubismo, la pintura se abre con ello otro dominio al que la fotografía de momento no le puede seguir]

[Nadie puede tomar sobre sí la responsabilidad de tener una posición subjetiva al exponer todo lo nuevo que se inaugura en el entorno y en la sociedad a mediados de siglo: de ahí la lente del objetivo.]

Aguardar y hacer aguardar. Aguardar como forma de existencia de elementos parasitarios

Manuscrito: Ms. 1.132

N.º 14

Preguntas fundamentales

El significado histórico de la apariencia

¿Cuáles son las ruinas de la burguesía?

Dónde, en lo nuevo, discurre el límite entre realidad y apariencia

Prehistoria del siglo XIX

Relación entre la falsa conciencia y la conciencia onírica. El reflejo tiene lugar en la conciencia onírica. Conciencia onírica colectiva y superestructura.

La dialéctica, al reposar, forma una imagen. A ésta le es esencial la apariencia

El ahora de la cognoscibilidad es el instante del despertar

En el despertar, el sueño queda en reposo.

El movimiento histórico es un movimiento dialéctico. Pero no el movimiento de la falsa conciencia. Ésta también se vuelve dialéctica en el despertar.

Manuscrito: Ms. 1.131

N.º 15

Reflexiones metodológicas

Emplear los análisis sobre el ahora de la cognoscibilidad.

Emplear la descripción del despertar de Proust

El despertar como instante crítico en la lectura de las imágenes oníricas

Exigencias particulares del pasado más reciente en cuanto al método del historiador

Delimitación frente a la historia cultural

Sobre la dialéctica en reposo, consultar Hegel

La experiencia de nuestra generación: que el capitalismo no morirá de muerte natural.

Por primera vez el pasado más reciente deviene aquí pasado lejano. La prehistoria avanza dentro del pasado más reciente como, con la lejanía, las montañas parecen avanzar sobre el terreno que tienen delante.

Manuscrito Ms. 1.130^o

N.º 16

Wiesengrund

Imagen dialéctica y dialéctica en reposo en Hegel

Manuscrito Ms. 1.130^o

N.º 17

La utopía fourierista anuncia un vuelco en el funcionamiento de la literatura

Manuscrito Ms. 1.132^o

N.º 18

Colocado así en medio de la historia, [interrumpido]

Igual que el hombre constituye el centro del horizonte que se despliega ante sus ojos, así su existencia constituye para él el centro de la historia. Mirándose en pleno mediodía, invita consigo a la mesa a los enflaquecidos espíritus del pasado. [El historiador preside] un banquete de espíritus. El historiador es el heraldo que invita a los difuntos a [la mesa del] este banquete de espíritus.

La generación que vive [interrumpido]

Manuscrito Ms. 1.128

La segunda fase en la elaboración del *Libro de los Pasajes* comenzó a principios de 1934, con el proyecto de un artículo en francés sobre Haussmann que le fue encargado para la revista *Le Monde* por quien entonces era su director, Alfred Kurella. Este artículo no se llegó a escribir (p. 904). Los esbozos y esquemas que siguen son los únicos borradores que se conservan.

N.º 19

[El mérito de este pequeño volumen consiste en la evocación de los diferentes barrios de una gran ciudad. No es su lado pintoresco ni nada exterior lo que ha sido considerado por el autor. Es más bien el sello único que confiere a cada uno de los barrios las capas sociales que los habitan y sus ocupaciones]

Si los fenómenos especulativos que acompañan a la «haussmannización» permanecen a media sombra, tanto más destacan los intereses tácticos de la reforma, que ciertamente Napoleón III supo ocultar bajo sus ambiciones octavianas. Una justificación contemporánea del proyecto habla en un lenguaje mucho más claro. Alaba en las nuevas calles que «no se prestan a las tácticas habituales de las insurrecciones locales».

Ya con anterioridad se había pavimentado París con adoquines de madera, para burlarle a la revolución su material de construcción. «Con bloques de madera, escribe Karl Gutzkow en las Cartas de París, ya no se pueden hacer barricadas». Para darse cuenta de lo que eso significa, basta recordar que en 1830 se contaron en la ciudad seis mil barricadas.

Ya Luis Felipe tenía por apodo el «rey-cibata». En Napoleón III, los motivos mercantiles, higiénicos y militares para cambiar la imagen de la ciudad confluyeron con la intención de perpetuarse en monumentos propios de un reinado pacífico. En Haussmann encontró [x] la energía requerida para realizar tal empresa. Sin embargo, no le resultó fácil aplicarla.

Un ambista al servicio de un usurpador

Intim

*El imperialismo -
destructor pacífico*

o

«La haussmannización de París»

I Haussmann y Napoleón III El ambista sirviendo al usurpador

II El embellecimiento estratégico

III Cuentos fantásticos de Haussmann

*El embellecimiento estratégico
la técnica de la lucha de barricadas
las líneas maestras estratégicas
la base teórica
la administración de justicia
las exposiciones; estética*

*Napoleón como pretendiente
el golpe de Estado y Haussmann
la policía y el atentado Orsini
Haussmann y el Parlamento
Carretera posterior de Haussmann*

*los medios de Haussmann
importancia de los caminos
los ferrocarriles
las exposiciones universales
el nuevo urbanismo*

Manuscrito Ms. 1.108

Los esquemas publicados con los números 20 y 21 son estudios preparatorios para el resumen *París, capital del siglo XIX*. Mientras que el primer texto está fechado por el mismo Benjamin en marzo de 1934, el segundo podría haber surgido inmediatamente antes de redactar el citado resumen, por tanto a principios de mayo de 1935. Las reflexiones del número 22 parecen referirse a otro esquema no conservado. - En el número 20 hay adiciones claramente posteriores, que se señalan aquí con una [N].

N.º 20 Proyecto de marzo de 1934

[N] Retrato de Haussmann
energías destructivas en él [N]

París
Capitol del siglo XIX

- | | |
|--|-------------------------------------|
| + Haussmann o el embellecimiento estratégico | Lucha de clases |
| Grandville o la exposición mundial**) | Carácter fetichista de la mercancía |
| Baudelaire o las calles de París***) | |
| Luis Felipe o el interior*****)*****) | La bohemia |
| + Daguerre o el panorama | El inconsciente colectivo |
| Fourier o los pasajes | |

[N] Psicología del periódico:
la necesidad de novedad [N]

[N] Esquemas cruzados

París

Proletariado

Dialéctica

Metafísica

Fisiognómica (?)

[N]

**) Moda

***) Flâneur

****) Tédio *****) Jugendstil (el Jugendstil como final del interior)

++ el coleccionista

Zola, El trabajo

- I Fourier o los pasajes
Resaltar su figura frente al Imperio / Antigüedad y país de Jauja / Hedonismo histórico**
- Fourier y Jean Paul / Por qué no ha habido un idealismo francés
- II Daguerre o el panorama (pasaje del Panorama 1800)
Panoramas / Museos / Exposiciones / Las síntesis prematuras / La ruptura de la daguerrotipia / La irrupción de la técnica en el reino del arte
- III Luis Felipe o el interior
La arquitectura onírica** / (El coleccionista / El flâneur / El jugador)
- IV Grandville o la exposición universal
La felicidad maquinal / La mercancía en el cosmos / El sueño de Fourier
Plejanov sobre 1889
- V Haussmann o el embellecimiento de París

Coleccionista

Jugador

Falsificador

Flâneur

*** Nacimiento de los pasajes
y prehistoria

** el París cónico

Manuscrito Ms. 1.106

N.º 21

Fragmentos para el plan general

- VI Haussmann o el «embellecimiento estratégico» de París
Excursión sobre el jugador
Las destrucciones de París

El final de los pasajes

Técnica de la lucha callejera y de barricadas

La función política de la moda; crítica de la crinolina en F. Th. Vischer
La Comuna

I Fourier o los pasajes

Objetivos provisionales de las construcciones en hierro.

Al respecto: el hierro, en cuanto que es el primer material de construcción artificial, es el primero en experimentar un desarrollo. Este se llevó a cabo cada vez más rápidamente en el transcurso del siglo. En Fourier los pasajes sirven de vivienda

El estilo Imperio

Tendencias materialistas en la burguesía (Jean Paul, Pestalozzi, Fourier)

Nacimiento de los pasajes

Marx y Engels sobre Fourier

Los pasajes en Fourier

Teoría de la educación como

Percepción de Fourier en Zola

raíz de la utopía

Los inicios de la construcción en hierro / El enmascaramiento de la construcción

II Daguerre o el panorama

Excursión sobre el arte y la técnica [La Escuela de Bellas Artes y la Escuela Politécnica]

La bienvenida a la fotografía (Balzac y Arago)

La disputa entre el arte y la técnica en Wiertz

Estaciones y vestibulos como nuevos espacios artísticos

Los panoramas como fenómeno de transición entre el arte y la técnica de la reproducción natural

Excursión sobre el desarrollo posterior: difusión del mundo de la mercancía mediante la foto

París como panorama. La literatura panoramática 1830-1850

(La vida del trabajador como componente de un tema idílico)

La fotografía en la exposición de la industria de 1855

Retinada del arte en su lucha contra la técnica en Talmeyr (1900)

III Grandville o las exposiciones universales

La moda como medio de trasladar el carácter mercantil al cosmos

Fascinación por el hierro colado, extendido al universo y al submundo

Desarrollo ulterior de los pasajes en los pabellones de las exposiciones. El Palacio de Cristal de Paxton de 1851

El sex-appeal de la mercancía

Movilización de lo inorgánico por la moda; su triunfo en el muñeco

(El mercado del amor de París)

París como material para la moda; psicología del barrio en Janin y Lefeuve

(La lucha de la utopía con el cinismo en Grandville)

Grandville como precursor del diseño publicitario

La exposición universal de 1867; triunfo del cinismo; Offenbach como su daimon

Grandville y los fourieristas (filosofía natural de Toussaint)

Pasaje del Panorama

La extensión universal del carácter mercantil al mundo de las cosas
El cuerpo y la figura de cera
Elementos céntricos en Grandville / Elementos céntricos en la imagen urbana de París
La «especialidad»

Manuscrito: Ms. 1148r

N.º 22

Sobre V

[Crítica de la modernidad (posiblemente una sección aparte.) Lo nuevo tiene carácter de apariencia y coincide con la apariencia de lo que se repite eternamente. La apariencia dialéctica de lo nuevo y siempre otra vez lo mismo es el fundamento de la «historia cultural».]

Sobre V

4 excursus sobre el tedio. El esnob, que vive en el mundo aparente de lo nuevo y eternamente igual, tiene al tedio por constante compañía. En Proust el esnobismo es la clave para el análisis social de los diez mil de arriba.

La obra de arte total representa un intento por imponerle a la sociedad el mito (que, como dice con razón Raphael [Proudhon, Marx, Picasso, París, 1933], p. 171, es la condición de las «obras de arte integrales».)

Manuscrito: Ms. 1.129

La versión más antigua que se conserva del resumen de 1935, y que se encuentra en el archivo Benjamin, es M¹ (para las siglas, cfr. *infra*, 1022 ss.). El manuscrito representa posiblemente la primera redacción completa; parecen haberse perdido algunas páginas, y de varias secciones se encuentran dos redacciones, e incluso tres en un caso. La versión M¹ es extraordinariamente ilustrativa del método de trabajo de Benjamin, y por eso se reproducirá aquí en su integridad. En aquellas partes que se repiten dos o tres veces, las versiones más antiguas se presentan en sangría respecto de la versión definitiva de M¹. El título general falta en el manuscrito.

[París, la capital del siglo xix]

I. Fourier o los pasajes

«De esas policías las columnas indígenas
Muestran al alucinado por todos puentes,
Con los objetos que exhiben sus pórticos,
Que la industria es rival de los artes»

Nouveaux tableaux de Paris [Nuevos cuadros de
París], París, 1828, p. 27.

La mayoría de los pasajes de París surgen en el decenio y medio que sigue a 1822. La primera condición de su florecimiento es la coyuntura favorable del comercio textil. Empezan a verse los almacenes de novedades, los predecesores de los grandes almacenes. Era el tiempo en el que Balzac pudo escribir: «El gran poema del escaparaté conta sus estrofas de color desde la Madeleine hasta la puerta Saint-Denis». Los pasajes eran un centro del comercio de mercancías de lujo. En su decoración, el arte entra al servicio del comerciante. Los

contemporáneos no se cansan de admirarlos. Por más tiempo aún son un centro de atracción para los extranjeros. Una Guía ilustrada de París afirma: «Estos pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son galerías cubiertas de cristal y revestidas de mármol que atraviesan edificios enteros, cuyos propietarios se han unido para tales especulaciones. A ambos lados de estas galerías, que reciben la luz desde arriba, se alinean las tiendas más elegantes, de modo que un tal pasaje es una ciudad, e incluso un mundo en pequeño». Los pasajes son el escenario de la primera iluminación de gas.

La segunda condición para el nacimiento de los pasajes es el comienzo de la construcción en hierro. El Imperio vio en esta técnica una contribución a la renovación del arte edificatorio en el sentido clásico griego. El teórico de la arquitectura Boetticher explica que «en vista de las formas artísticas del nuevo sistema, el principio bélico de las formas tiene que entrar en vigor. El Imperio es el estilo del terrorismo revolucionario, para el que el Estado es un fin en sí mismo». Napoleón conoció tan poco la naturaleza funcional del Estado como instrumento de dominio de clase, como los arquitectos de su tiempo el hierro como instrumento del principio constructivo, con el que comenzó su dominio en la arquitectura. Levantaron vigas como columnas pompeyanas, fábricas como bloques de viviendas; más tarde estaciones ferroviarias como chalés. La construcción tomó el papel del subconiente. No menos comienza a imponerse el concepto de ingeniero, que precede de las guerras revolucionarias, iniciándose las disputas entre el constructor y el decorador, entre la Escuela Politécnica y la Escuela de Bellas Artes.]

[1] Con el hierro aparece por primera vez en la historia de la arquitectura un material de construcción artificial. Se ve sometido a un desarrollo cuyo ritmo se acelera en el curso del siglo. Recibe un impulso definitivo cuando resulta evidente que la locomotora, probada a mediados de los años veinte, sólo es útil sobre raíles de hierro. El raíl fue el primer componente montable de hierro, el precursor de las vigas. El hierro se evita por lo pronto en los edificios de viviendas, y se lo utiliza en los pasajes, en los pabellones de las exposiciones, en las estaciones de tren —construcciones que sirven a fines transitorios—. Al mismo tiempo, surge por primera vez el cristal como material de construcción. Los presupuestos sociales para su desarrollo se dan sólo cien años más tarde. La Arquitectura de cristal (1914) de Scherbert los da a conocer.

«Cada época sueña lo siguiente»

Michelet, «Avenir! Avenir!»
[«¡Futuro! ¡Futuro!»]

A la forma del nuevo modo de producción, que al principio aún es dominada por la del antiguo (Marx), le corresponden en la superestructura social imágenes desiderativas en las que lo nuevo se entrelaza de un modo fantástico con lo antiguo. Sin embargo, este entrelazamiento adquiere su carácter fantástico ante todo por el hecho de que lo antiguo, en el curso del desarrollo social, nunca se distingue claramente de lo nuevo, mientras que esto último, esforzándose por separarse de lo anticuado, renueva elementos arcaicos, prehistóricos. Las imágenes utópicas que acompañan al nacimiento de lo nuevo recurren al mismo tiempo, continuamente, al pasado más remoto. En el sueño en el que, en imágenes, surge ante cada época la siguiente, esta última aparece ligada a elementos de la prehistoria. Los reflejos de la base en la superestructura no son por tanto inadecuados porque los ideólogos de la clase dominante los hayan falsificado conscientemente, sino porque lo nuevo, para configurarse plásticamente, siempre vincula sus elementos a los de la sociedad sin clases. El inconsciente

colectivo participa de estos más que la conciencia del colectivo. De él proceden las imágenes de la utopía, que deja su huella en miles de configuraciones de la vida, desde las construcciones hasta la moda.

Esta situación se hace reconocible en la utopía de Fourier. Recibe su impulso con la aparición de la máquina, sin que esto se reconozca explícitamente en sus escritos. Su pensamiento se centra más bien sobre todo en la inmundicia del comercio y en la falsa moral que entra a su servicio. En la forma de producción pequetoburguesa del *falansterio*, *Las débiles* volver a remitir a los hombres a unas relaciones éticas. Pero al mismo tiempo, estas relaciones presentan todos los rasgos de las de un país de *Jauja*. La vieja imagen desiderativa del país de *Jauja* emerge de nuevo con Fourier, uniéndose a la experiencia del maquinismo en una utopía en la que basta la existencia feliz de los habitantes de *Jauja* parece concebirse a imagen de la máquina. Los engranajes de las pasiones, de la complicada interacción de las «passions mécaniques» con la pasión cabalística, son primitivas analogías de la máquina en el terreno de la psicología.

Fourier establece en el estricto mundo formal del Imperio el idilio trizado del *Biedermeier*. Su brillo perdura, aun palideciendo, hasta Zola. Marx defendió a Fourier, destacando su «colosal visión del hombre». También dirigió la mirada al humor de Fourier. Y de hecho Jean Paul, en su *Levana*, es tan afín a Fourier [como] el humorista Scheerbart, el teórico de la arquitectura de cristal. Fourier mismo vio en los pasajes el símbolo de su utopía. La transformación a que los somete es significativa: mientras que originalmente sirven a fines transitorios, pasan en él a ser viviendas. Describe extensamente su papel en el *falansterio*, que será una ciudad de pasajes.

Con el hierro aparece por primera vez en la historia de la arquitectura un material de construcción artificial. Se le sometió a un desarrollo cuyo ritmo se acelera en el curso del siglo. Recibe el impulso definitivo cuando resulta evidente que la locomotora, probada a mediados de los años veinte, sólo es útil sobre raíles de hierro. El raíl viene a ser el primer componente montable de hierro, el precursor de la viga. Se erige el hierro en los edificios de viviendas, y se lo utiliza en los pasajes, en los pabellones de las exposiciones, en las estaciones de tren —construcciones que sirven a fines transitorios—. Al mismo tiempo, se amplía el campo de aplicación del cristal. Sin embargo, los presupuestos sociales para su aplicación fundamental como material de construcción se dan sólo cien años más tarde. En la Arquitectura de cristal (1914) de Scheerbart, aparece aún en el contexto de la utopía.

«Cada época sueña la siguiente»
Michelet, «Avenir! Avenir!»
[«¡Futuro! ¡Futuro!»]

A la forma del nuevo modo de producción, que al principio aún es dominada por la del antiguo (Marx), le corresponden en el colectivo imágenes en las que lo nuevo se entrelaza con lo antiguo. Estas imágenes son imágenes desiderativas, y en ellas el colectivo busca tanto superar como transfigurar la inmadurez del producto social y las carencias del orden social de producción. Junto a ello se destaca en estas imágenes desiderativas el firme esfuerzo por separarse de lo antiguo —lo que en realidad quiere decir: del pasado más reciente—. Estas tendencias remiten la fantasía icónica, que recibió su impulso de lo nuevo, al pasado más remoto. En el sueño en el que, en imágenes, surge ante cada época la siguiente, esta última aparece ligada a elementos de la prehistoria, esto es, de una sociedad sin clases. Sociedad cuyas experiencias, que tienen su depósito en el inconsciente del colectivo, no se detienen en el umbral de las culturas más anti-

guas, recogiendo en su movimiento elementos de la historia natural. Este movimiento produce, al entremezclarse con lo nuevo, la utopía, que ha dejado su huella en miles de configuraciones de la vida, desde las construcciones permanentes hasta la moda fugaz.

Esta situación se hace reconocible en la utopía de Fourier, que recibe su impulso más poderoso con la aparición de las máquinas. Pero esto no llega a expresarse directamente en sus análisis, que parten de la inmundicia del comercio y de la falsa moral que entra a su servicio. El *falansterio* debe devolver a los hombres a aquellas situaciones en las que sobra lo ético. Su organización, enormemente compleja, parece diseñada como una máquina. Los engranajes de las pasiones, la complicada interacción de las *passions mécaniques* con la pasión cabalística, son primitivas analogías de la máquina en el terreno de la psicología. Esta maquinaria humana produce el país de *Jauja*, la antiquísima imagen desiderativa de la que se empapó la utopía de Fourier.

En los pasajes ha visto Fourier el canon arquitectónico del *falansterio*. La transformación a que los somete es significativa: mientras que originalmente sirven a fines transitorios, pasan en él a ser viviendas. El *falansterio* será una ciudad de pasajes. Fourier establece en el estricto mundo formal del Imperio el idilio trizado del *Biedermeier*. Su brillo perdura, aun palideciendo, hasta Zola. Este retoma en El trabajo las ideas de Fourier, igual que se había despedido de los pasajes en Teresa Roquin. — Marx defendió a Fourier frente a Carl Grün, destacando su «colosal visión del hombre». También dirigió la mirada al humor de Fourier. Y de hecho Jean Paul, en su *Levana*, es tan afín al Fourier pedagogo como Scheerbart, en su Arquitectura de cristal, al Fourier utópico.

(II. Daguerre o los panoramas)

[Con la exposición de 1855, se perfila el papel social de la fotografía. Ella amplía drásticamente desde mediados de siglo el ámbito de la economía de mercado, en la medida en que pone en él cantidades ilimitadas de figuras, paisajes y acontecimientos que antes o bien no se podían valorar, o bien sólo tenían valor en cuanto imagen para un solo cliente. Para aumentar las ventas, renueva sus objetos con pequeñas transformaciones, que determinan la historia posterior de la fotografía.]

III. Grandville o la exposición universal

«Sí, cuando el mundo entero, de París hasta China,
Oh divino Saint-Simon, profese tu doctrina,
La edad de oro renacerá con todo su esplendor,
Los ríos harán rodar té y chocolate;
Los corderos asados brincarán en la llanura,
Y los lucios poco hechos nadarán en el Sena;
Las espinacas vendrán al mundo guisadas,
Con mendrugos fritos triturados alrededor;
Los dioses producirán manzanas en campo,
Y se recolectarán canicóches y botas;
Se nadará en vino, lloverán pollos,
Y del cielo caerán las patas con nabos.»

Langlé y Vanderbuch, Louis-Brionne et le Saint-Simonien
[Louis-Brionne y el sansimoniano]. (Teatro del Palais-Royal, 27 de febrero de 1832.)

Las exposiciones universales son los lugares de peregrinación hacia el fetiche llamado mercancía. «Europa se ha desplazado para ver mercancías», dice Taine en 1855. A las exposiciones universales preceden las exposiciones nacionales de la industria, celebrándose la primera en 1798, en el Campo de Marte. Surge ésta del deseo de «entrar en la vida de las clases trabajadoras, y se convierte para ellas en una fiesta de emancipación». Los trabajadores, como clientes, están en primer plano. El marco de la industria del ocio aún no se ha constituido. La fiesta popular lo establece. El discurso de Chaptal a la industria abre esta exposición.

Los sanseimonianos, que proyectan industrializar todo el planeta, abrazan la idea de las exposiciones universales. Chevalier, la primera autoridad en este nuevo campo, es discípulo de Enfantin y editor del periódico sanseimoniano *Globe*. Los sanseimonianos previeron el desarrollo de la economía mundial, pero no la lucha de clases. Su participación en las empresas industriales y comerciales a mediados de siglo, se da junto a su impotencia ante las preguntas que afectan al proletariado.

Las exposiciones universales ensalzan el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco en el que su valor de uso retrocede. Inauguran una fantasmagoría en la que penetra el hombre para hacerse distraer. La industria del ocio se lo facilita aupándole a la cima de las mercancías. Él se deja llevar por sus manipulaciones al gozar de su alienación respecto de sí mismo y de los demás. — La entronización de la mercancía y la brillante diversión que la rodea es el tema inconsciente del arte de Grandville. A este tema corresponde la dicotomía entre los componentes utópico y crítico de su arte. Su mordacidad en la representación de objetos inertes corresponde a lo que Marx denomina «manías teológicas» de la mercancía. Se muestran del modo más palpable en la «especialidad», una denominación que surgió por entonces en la industria del lujo. Bajo la batuta de Grandville, la naturaleza entera se transforma en especialidades. La presenta con el mismo espíritu con el que la publicidad — el término procede de su tiempo — comienza a presentar sus artículos. Sucumbe a la locura.

«Moda: ¡Doña Muerte! ¡Doña Muerte!»

Leopardi, Dialog zwischen der Mode und dem Tod [Diálogo entre la moda y la muerte].

Las exposiciones universales construyen el universo de las mercancías. Las fantasías más maduras de Grandville trasladan al universo el carácter mercantil. Lo modernizan. El anillo de Saturno es un balcón de hierro colado desde el que los habitantes de Saturno toman el fresco por las tardes. La contrapartida literaria de estas utopías gráficas está en los libros del fourierista Toussenot. La moda prescribe el ritual con el que el fetiche mercancía quiere ser adorado. Grandville extiende su radio de acción tanto a los objetos de uso cotidiano como al cosmos. Al perseguirla en sus extremos, descubre su naturaleza. La moda está siempre en conflicto con lo orgánico. Para su arte, el objeto más perfecto no es el cuerpo, sino el cadáver. En el viviente, percibe su arte los derechos del cadáver. Arte que conecta al viviente con el mundo inorgánico. El fetichismo, que sucumbe al sex-appeal de la mercancía, es su nervio vital. Por otra parte, es precisamente ella la que supera a la muerte. Es ella la que trae al presente lo fenecido. La moda es contemporánea de todo pasado.

Con motivo de la exposición universal de 1867, Victor Hugo publica un manifiesto a los pueblos de Europa. Antes y de modo más claro, los intereses de éstos habían sido represen-

tados por las delegaciones francesas de trabajadores, la primera enviada a la exposición universal de 1851 en Londres; la segunda, formada por 750 representantes, a la de 1862. Esta tuvo indirectamente su importancia en relación con la fundación por Marx de la Asociación Internacional de Trabajadores. La fantasmagoría de la cultura capitalista alcanzó en la exposición universal de 1867 su más deslumbrante despliegue. El Imperio estaba en la cima de su poder. París era un delirio. Offenbach le dictaba el ritmo. La ópera es la irónica utopía de un dominio perenne del capital.

IV. Luis Felipe o el interior

«La cabeza...
sobre la nuca, como un ramillete,
descansa.»

Baudelaire, «Une martyre» [«Una mártir»].

Con Luis Felipe, el simple particular entra en el escenario histórico. La ampliación del sistema democrático mediante una nueva ley electoral coincide con la corrupción parlamentaria. Para mantenerla, la clase dominante hace historia, ocupándose de sus negocios. Favorece el poder de Luis Felipe en cuanto particular que dirige el negocio. Con la revolución de julio, la burguesía alcanza las metas de 1789 (Marx).

Para el particular, el espacio de la vida aparece por primera vez como opuesto al lugar de trabajo. El primero se constituye como interior. La oficina es su complemento. El particular, que en la oficina lleva las cuentas de la realidad, exige del interior que le mantenga en sus ilusiones. Esta necesidad es tanto más urgente cuanto que no piensa extender sus reflexiones mercantiles al campo de las reflexiones sociales. Al configurar conscientemente su entorno privado, reprime a ambas. De ahí surgen las fantasmagorías del interior. Para el particular, el interior representa el universo. En él reúne la distancia y el pasado. Su salón es un palco en el teatro del mundo.

Excursus sobre el Jugendstil. La crisis del interior se produce en el cambio de siglo con el Jugendstil. Por lo pronto, el Jugendstil parece que implica la culminación del interior. El ensalzamiento del alma solitaria aparece como su meta. El individualismo es su fundamento ideológico. La casa aparece en Vandervelde como expresión de la personalidad. El ornamento es para esta casa lo que la firma en el cuadro. El verdadero significado del Jugendstil no aparece en su ideología. El Jugendstil representa el último intento de fuga de un arte sitiado por la técnica en su torre de marfil. Moviliza todas las fuerzas de la interioridad. Ellas encuentran expresión en el lenguaje de líneas con carácter de médium, en la flor como símbolo de la naturaleza desnuda y vegetativa, enfrentada a un entorno pertrechado técnicamente. Los nuevos elementos de la construcción en hierro, las formas de las vigas, ocupan al Jugendstil. En el ornamento, se esfuerza por volver a ganar estas formas para el arte. El hormigón le abre nuevas posibilidades de modelado artístico en el campo de la arquitectura. Al mismo tiempo, el verdadero centro del espacio de la vida se traslada a la oficina. El desrealizado se procura su lugar en el hogar. El arquitecto Solmes hace balance del Jugendstil: el intento del individuo por habérselas con la técnica basándose en su interioridad, le lleva a la muerte.

[1] El interior es el refugio del arte. El coleccionista es el verdadero habitante del interior. Hace del ensalzamiento de las cosas su tarea. Mediante su deseo acrecentado por poseer las cosas, se esfuerza por quitarles su carácter de mercancía. El deseo de posesión hace las veces de negativo de la lujuria. El coleccionista no se sueña solamente en un mundo

lejano o pasado, sino también en uno mejor, en el que ciertamente los hombres no disponen de lo que necesitan, pero las cosas están libres de la servidumbre de tener que ser útiles. [A continuación las siguientes anotaciones:] la Filosofía del mobiliario de Poe y sus revolucionarios relatos detectivescos hacen de él el primer fisionomista del interior. Los los misterios de París de Sue. Sobre él recae la tarea de Sísifo de interrumpirlo. Pero les otorga sólo el valor de quien las aprecia, no el valor de uso. En las primeras novelas detectivescas del siglo diecinueve, el criminal no es un gentlemán ni un apache, sino un burgués particular[.]

«Crea... en mi alma la Cosa»
Léon Deubel, Œuvres [Obras], París,
1929, p. 193.

El interior es el refugio del arte. El coleccionista es el verdadero habitante del interior. Hace del ensalzamiento de las cosas algo suyo. Sobre él recae la tarea de Sísifo de quitar a las cosas su carácter mercantil mediante su deseo de poseerlas. Pero les otorga sólo el valor de quien las aprecia, no el valor de uso. El coleccionista no se sueña solamente en un mundo lejano o pasado, sino también en uno mejor, en el que ciertamente los hombres tampoco disponen de lo que necesitan, como en el mundo cotidiano, pero en el que las cosas quedan libres de la servidumbre de tener que ser útiles.

El interior no es sólo el universo, sino también el estuche del individuo particular. Todo habitar es un dejar huellas. En el interior, éstas se subrayan. Se inventan multitud de cubiertas, fundas, cajas y estuches en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso más cotidiano. Surge la historia detectivesca, que se ocupa de las huellas. La Filosofía del mobiliario de Poe, al igual que sus relatos detectivescos, hacen de él el primer fisionomista del interior. Los criminales de las primeras novelas de detectives no son ni gentlemán ni apaches, sino burgueses particulares.

V. Baudelaire o las calles de París

[1] El ingenio de Baudelaire, que se siente afín al spleen y a la melancolía, es alegórico. «Para mí todo se vuelve alegórico.» París como objeto de la visión alegórica. La mirada alegórica como mirada del que es extraño. Falta de participación del flâneur.

El flâneur como imagen contrapuesta a la «multitud». La multitud londinense en Engels. El hombre de la multitud de Poe. El perfecto flâneur es un bobemio, un desarraigado. No se siente en casa en su clase social, sino solamente en la multitud, esto es, en la ciudad. Excurso sobre el bobemio. Su papel en las sociedades secretas. Retrato del conspirador profesional. El fin de la vieja bobemia. Su descomposición en oposición legal y revolucionaria.

Posición ambigua de Baudelaire. Su huida hacia los asociales. Vive con una prostituta. (La teoría estética de el arte por el arte. Surge del presentimiento del artista de que en adelante se verá forzado a trabajar para el mercado.)

El tema de la muerte en la poesía de Baudelaire. Se fusiona con su imagen de París. Excurso sobre el lado cónico de la ciudad de París. Huellas topográficas de la prehistoria: el antiguo lecho de piedra. Las corrientes de agua subterráneas. Las catacumbas. Leyendas del París subterráneo. Conspiradores y comunistas en las catacumbas. El mundo submarino de los pasajes. Su significado para la prostitución. Acentuación del carácter mercantil de la mujer en el mercado del amor. El muñeco como símbolo desilustrativo.

La fantasmagoría del flâneur. El ritmo de la circulación en París. La ciudad como paisaje y habitación. El gran almacén como último territorio del flâneur. Allí se materializaron sus fantasías. La flânerie, que comenzó como un arte del individuo particular, acaba hoy por ser una necesidad para las masas.

El arte en lucha contra su carácter mercantil. Su capitulación ante la mercancía en cuanto arte por el arte. El nacimiento de la obra de arte total del espíritu de el arte por el arte. Wagner fascina a Baudelaire.

[2] El ingenio de Baudelaire, que se nutre de la melancolía, es alegórico. «Para mí todo se vuelve alegórico.» Por primera vez París llega a ser, con Baudelaire, objeto de la poesía lírica. La mirada del alegórico no se encuentra con ella como con una patria, su mirada es más bien la de quien es extraño.

El flâneur es un desarraigado. No se siente en casa ni en su clase social ni en su patria, sino únicamente entre la multitud. La multitud es su elemento. La multitud londinense en Engels. El hombre de la multitud de Poe. La fantasmagoría del flâneur. La multitud como velo a través del cual la ciudad habitual aparece transformada. La ciudad como paisaje y habitación. El gran almacén es el último territorio del flâneur. Allí se materializaron sus fantasmagorías.

El flâneur como bobemio. Excurso sobre el bobemio. Surge al mismo tiempo que el mercado del arte. Trabaja para el numeroso público anónimo de la burguesía, y ya no para el mecenas feudal. Constituye el ejército de reserva de la intelectualidad burguesa. Su cooperación inicial con las conspiraciones del ejército cambia más tarde a favor de las insurrecciones del proletariado. Se convierte en un conspirador profesional. La falta escuela política. Inseguridad de la conciencia de clase. Revolución «política» y «social». El Manifiesto comunista como su sentencia de muerte. La bobemia se divide en una oposición legal y en otra anarquista. Posición ambigua de Baudelaire entre ambas. Su huida hacia los asociales.

El motivo de la muerte atraviesa en la poesía de Baudelaire la imagen de París. Los Cuadros parisienses y El spleen de París. Excurso sobre el lado cónico de la ciudad de París. El antiguo lecho de piedra. Las corrientes de agua subterráneas. Leyendas del París subterráneo. Conspiradores y comunistas en las catacumbas. Su doble aspecto. Su ambigüedad. A mitad de camino entre la casa y la calle, entre un espacio amplio y un pabellón. El mundo submarino de los pasajes. Su significado para la prostitución. Acentuación del carácter mercantil de la mujer en el mercado del amor. El muñeco como símbolo desilustrativo.

«Para mí todo se vuelve alegórico.»
Baudelaire, «Le cygne» [«El cisne»]

El ingenio de Baudelaire, que se nutre de la melancolía, es alegórico. Por primera vez París llegó a ser, con Baudelaire, objeto de la poesía lírica. Esta poesía no es ninguna poesía nacional, es más bien la mirada del alegórico que se encuentra con la ciudad, la mirada de quien es extraño. Es la mirada del flâneur, en cuya forma de vida todavía se asoma con un resplandor de reconciliación la futura y desconsolada forma de vida del hombre de la gran ciudad. El flâneur está aún en el umbral, tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. En ninguna de ellas se siente en casa, sino que la multitud es su verdadero hogar. Las primeras contribuciones a la fisonomía de la multitud se encuentran en Engels y en Poe. La multitud es un velo a través del cual la ciudad habitual hace un guiño al flâneur, como

si se tratase de una fantasmagoría. Con la multitud, la ciudad tan pronto es paisaje como habitación. Ambas cosas acaba siendo realmente en el gran almacén, que asimila esta fantasmagoría. El gran almacén es el último territorio del flâneur.

Con el flâneur, la intelectualidad se dirige al mercado. Cree ella que para observarlo, cuando en realidad es para encontrar comprador. En este estadio intermedio en el que la intelectualidad aún tiene mecenas, pero empieza ya a familiarizarse con el mercado, aparece como bohemia. A su imprecisa posición económica corresponde su imprecisa función política. Se expresa ésta del modo más palmario en su capa social inferior: los conspiradores profesionales. Su campo de trabajo inicial es el ejército, más tarde la pequeña burguesía, en ocasiones el proletariado. En los verdaderos guías de este último ven sin embargo a sus enemigos. El Manifiesto comunista amula su influencia. La poesía de Baudelaire obtiene sus energías de esta capa social inferior de la bohemia. Su única vida sexual la realiza con la prostituta.

«Facilis descensus Avernus»
Virgilio.

Lo singular de la poesía de Baudelaire es que las imágenes de la mujer y de la muerte se mezclan con una tercera, la de París. El París de sus poemas es una ciudad hundida, y más bajo el mar que bajo la tierra. Posee un carácter idílico-fúnebre. Sin embargo, su substrato no es natural, y no consiste ni en los ríos subterráneos de París ni en las catacumbas y leyendas que han surgido en torno a ellas. Es más bien un substrato social, y esto quiere decir: moderno. Pero precisamente la modernidad cita siempre a la prehistoria. Aquí ocurre esto mediante la ambigüedad característica de las relaciones y productos sociales de la época. La luz ambigua de los paisajes, que los contemporáneos compararon con un paisaje submarino, gravita sobre la sociedad que los edificó. La construcción misma es ambigua. Por un lado, están a medio camino entre la casa y la calle, por otro, entre un espacio amplio y un pabellón. Al mismo tiempo, esta ambigüedad caracteriza el mercado del amor. La prostitución, en la que la mujer hace a la vez de vendedora y de mercancía, adquiere especial significación.

«Viajo para conocer mi geografía.»

El último poema de las flores del mal: «El viaje». El último viaje del flâneur: la muerte. Meta de este viaje: lo nuevo. Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la cosa. Es la última palabra de la moda. Es el brillo que constituye la esencia de las imágenes que produce el sujeto onírico de la historia. El arte, que duda de su tarea, tiene que convertirlo en su máximo valor. El esnob se convierte para él en el árbitro novarum rerum. Es para el arte lo que el dandi para la moda. Del mismo modo que en el siglo XVII la alegoría pasa a ser el canon de las imágenes, así en el siglo XIX lo es la novedad. Junto a los almacenes de novedades aparecen los periódicos. La prensa organiza el mercado de los valores espirituales, que al principio cotizan al alza. Eugène Sue se convierte en la primera gloria del folletín. Los inconformistas se rebelan contra el carácter mercantil del arte. Se agrupan en torno al estandarte de el arte por el arte. De este lema surge la idea de la obra de arte total, que intenta impermeabilizar al arte frente al progresivo desarrollo de la técnica. La obra de arte total es una síntesis prematura que lleva en sí misma la semilla de la muerte. La solemnidad con la que se conduce es la contrapartida de las diversiones que rodean a la apoteosis de la mercancía. Ambas son, en sus síntesis, abstracciones de la existencia social de los hombres. Baudelaire sucumbe a la fascinación de Wagner.

VI. Hausmann o el embellecimiento estratégico de París

12] El ideal urbanístico de Hausmann fueron las perspectivas. Corresponde esto a la tendencia, una y otra vez observable en el siglo XIX, de imponer formas artísticas a la construcción técnica. Los centros del dominio mundano y espiritual de la burguesía encontrarían su apoteosis en el marco de las grandes vías públicas. Por eso se cubrían con una gran lona antes de estar terminadas para luego descubrirlas como si se tratara de un monumento.

La actividad de Hausmann se encuadra en el imperialismo napoleónico. Éste favorecía el capitalismo financiero. París vivió el florecimiento de la especulación. Excursión sobre el juego. Las fantasmagorías del espacio, a las que se entrega el flâneur, se corresponden con las fantasmagorías del tiempo, de las que depende el jugador. Salones de juego de París desde la Restauración. Miembros de la nobleza feudal que han caído en la pobreza llevan la banca en los juegos. Su venganza sobre la burguesía. Las mujeres como jugadoras de Bolsa bajo Napoleón III. El «azar» equivale a los misterios de la situación bursátil. La psicología del jugador según Lafargue. Las expropiaciones de Hausmann aceleraron la especulación inmobiliaria. La jurisprudencia del tribunal de casación, inspirada por la oposición burguesa y feudal, elevó el riesgo financiero de la hausmannización.

La exposición de 1867 marca el punto culminante del régimen y del poder de Hausmann. París se confirma como capital del lujo y de las modas. Excursión sobre el significado político de la moda. Su cambio deja inalteradas las estructuras de dominio. A los dominados les hace pasar el tiempo del que disfrutaban los dominadores. Los análisis de F. Th. Vischer.

Hausmann intenta afianzar su dictadura poniendo París bajo un régimen de excepción. En su discurso parlamentario de 1864 expresa su odio a la población desarraigada de la gran ciudad. Sus empresas hacen que ésta crezca constantemente. El alza de los alquileres arroja al proletariado a los faubourgs. Los barrios de París pierden su fisonomía propia. Surge el cinturón rojo.

Hausmann como artista de la demolición. Se sentía llamado a hacer su trabajo. Lo dice en sus memorias. La extrañeza de los parisienses frente a su ciudad les lleva a tener visiones acerca de su final. Las jeremiadas de un hausmannizado, el prólogo de Du Camp a su París, el cuadro de Corot titulado El sueño, Montmartre visto por Daudet.

Hausmann intenta afianzar su dictadura poniendo París bajo un régimen de excepción. Un discurso parlamentario de 1864 expresa su odio a la población desarraigada de la gran ciudad. Ésta se ve continuamente aumentada por sus empresas. El alza de los alquileres arroja al proletariado a los faubourgs. Los barrios de París pierden su fisonomía propia. Surge el cinturón rojo. Hausmann se dio a sí mismo el nombre de «artista de la demolición». Se sentía llamado a hacer su trabajo, y lo subraya en sus memorias. Entretanto, vuelve extraña a los parisienses su ciudad. Ya no sentían que fuera su casa. Testimonios de este sentimiento de extrañeza son las jeremiadas de un hausmannizado y la historia del libro de Maccime Du Camp, París.

El motivo más importante de los trabajos de Hausmann era proteger la ciudad de una guerra civil. Quería acabar para siempre con la posibilidad de levantar barricadas en París. Con la misma intención, Luis Felipe había introducido los adoquines de madera. Sin embargo, las barricadas siguieron teniendo un papel. Engels se ocupó de ellas. Hausmann quiere evitarlas de dos maneras. La anchura de las calles ha de hacer imposible su cons-

trucción, y otras nuevas han de conectar del modo más expedito los cuarteles con los barrios de los trabajadores. Los contemporáneos bautizan la empresa con el nombre de «el embellecimiento estratégico».

«Deja que vean, desbaratando lo anterior,
Oh república, esos perversos
Tu gran luz de Medusa
En medio de rojos selépagos»
Canción de obreros hacia 1850.

La barricada resucita con la Comuna. Es mejor y más sólida que nunca. Se extiende por los grandes bulevares, y tras ella se cubren trincheras. Si el Manifiesto comunista acaba con la época de los conspiradores profesionales, la Comuna acaba con la fantasmagoría de que el proletariado y su república son los ejecutores de 1789. Esta fantasmagoría determina los cuarenta años que van del levantamiento de Lyon hasta la Comuna de París. La burguesía no compartió este equívoco. En 1831 ya lo reconoce. «Todo fabricante vive en su fábrica como los dueños de las plantaciones entre sus esclavos.» Si la desgracia de los viejos levantamientos obreros fue que no había una teoría de la revolución que les mostrara el camino, esa fue también, por otra parte, la condición de la pronta energía y del entusiasmo con que emprendieron la creación de una nueva sociedad. Este entusiasmo, que alcanza su clímax en la Comuna, ganó de vez en cuando para el proletariado a los mejores miembros de la burguesía, pero acaba por arrojarlos a los pies de los peores de ellos. El incendio de París es el digno fin de la labor destructora de Haussmann.

[1] [Balzac ha sido el primero en hablar de las ruinas de la burguesía. Pero aún no sabía nada de ellas. La primera mirada al campo de ruinas que dejó el desarrollo capitalista de las fuerzas de producción ha partido del surrealismo.]

Pero sólo el surrealismo las ha hecho visibles. Fueron para él objeto de una investigación no menos apasionada que la de los restos de la Antigüedad clásica para los humanistas del Renacimiento. Pintores como Picasso o Chirico aluden a esta analogía. Esta implacable confrontación del pasado más reciente con el presente es algo históricamente nuevo. Figuraban en la conciencia colectiva otros eslabones próximos en la cadena generacional, que se diferenciaban entre sí de un modo apenas perceptible para el colectivo. Pero el presente se sitúa ya frente al pasado más reciente como el despertar frente a los sueños. El desarrollo de las fuerzas productivas a lo largo del pasado siglo arruinó sus símbolos desiderativos antes aún de que se derrumbaran los monumentos que los representaban, y antes aún de que amarilleara el papel al que habían sido confiados. Este desarrollo de las fuerzas productivas emancipó la creación formal de la tutela del arte, al igual que en el siglo XVI las ciencias se liberaron de la filosofía. El inicio lo marca la arquitectura como una labor de ingeniería. Le sigue la reproducción de la naturaleza como fotografía. La imaginación creativa se prepara a ser práctica como dibujo publicitario. La creación literaria se somete, con el folletín, al montaje. Todos estos productos están a punto de entregarse al mercado como mercancías. Pero vacilan aún en el umbral. Se quedan a mitad de camino. El valor y la mercancía emprenden un corto noviazgo antes de que el precio de mercado los una legítimamente. De esta época provienen los pasajes y los interiores, los pabellones de las exposiciones y los panoramas. Son pozos de un mundo onírico. Pero dado que el aprovechamiento de los elementos oníricos en el despertar es el ejemplo clásico del pensamiento dialéctico, el pensamiento dialéctico es así el órgano del despertar histórico. Sólo el pensamiento dialéc-

tico está a la altura del pasado más reciente, porque es en cada caso su producto. Cada época no sólo sueña la siguiente, sino que se encamina, soñando así, hacia el despertar. Lleva su final consigo y lo despliega —como ya supo ver Hegel— con astucia. Los más tempranos monumentos de la burguesía empezaron hace mucho a derrumbarse, pero es ahora cuando nos damos cuenta de que estaban destinados a ello desde el comienzo.

Manuscrito: Ms. L.110-L.125 (= M')

El 31 de mayo de 1935, Benjamin envió una versión de este resumen a Adorno, pidiéndole que no se lo mostrara a nadie en absoluto, y que se lo devolviese cuanto antes, ya que el borrador era sólo una ayuda para sus propios estudios (p. 921). Las variantes de la versión enviada a Adorno (T²) respecto de la publicada en el cuerpo del libro (T¹) son de escasa consideración, y hubiera bastado con señalarlas en nota. Pero dado que la carta de Hornberg de Adorno (pp. 927-934), extremadamente importante, se remite a T¹ siguiendo la paginación del manuscrito, y que además no hay total seguridad de que T² —como opina el editor— represente de hecho la última versión (pp. 1023 ss.), se publicará seguidamente T¹ en su integridad. La paginación del manuscrito se añadirá entre corchetes. Los pasajes que difieren de T² se dan a conocer mediante el subrayado. Cuando en T² se encuentre un pasaje añadido que carece de correspondencia en T¹, se indicará con una [E] en el lugar correspondiente. Se ha renunciado a registrar las variantes de puntuación.

Resumen

París

La capital del siglo XIX

«Las aguas son azules y las plantas rosa; es dulce mirar la torde;
Se va de paseo. Las grandes damas van de paseo;
tras ellas se pasean pequeñas damas».

Nguyen-Trong-Hiep, Paris capitale de la France. Recueil de vers [París capital de Francia. Compilación de versos]. Hanoi, 1897. Poesía XXV.

1. Fourier o los pasajes

«De esos palacios las columnas mágicas
Muestran al aficionado por todas partes,
Con los objetos que exhiben sus pórticos,
Que la industria es rival de las artes».

Nouveaux tableaux de Paris [Nuevos cuadros de París]. París, 1828, p. 27

[p. 1]

La mayoría de los pasajes de París surgen en el decenio y medio que sigue a 1822. La primera condición de su florecimiento es la coyuntura favorable del comercio textil. Empiezan a verse los almacenes de novedades[⁶], los primeros establecimientos que almacenan una gran cantidad de mercancías. Son los predecesores de los grandes almacenes. Era el tiempo en el que Balzac escribía: «El gran poema del escaparate canta sus estrofas de color desde la Madeleine hasta la puerta Saint-Denis». Los pasajes son un centro del comercio de mercancías de lujo. En su decoración, el arte entra al servicio del comerciante. Los contemporáneos no se cansan de admirarlos. Por más tiempo aún son un centro de atracción para los

extranjeros. Una Guía ilustrada de París afirma: «Estos pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son galerías cubiertas de cristal y revestidas de mármol que atraviesan edificios enteros, cuyos propietarios se han unido para tales especulaciones. A ambos lados de estas galerías, que [p. 2] reciben la luz desde arriba, se alinean las tiendas más elegantes, de modo que un tal pasaje es una ciudad, e incluso un mundo en pequeño». Los pasajes son el escenario de la primera iluminación de gas.

La segunda condición para el nacimiento de los pasajes es el comienzo de la construcción en hierro. El Imperio usó en esta técnica una contribución a la renovación del arte edificatorio en el sentido clásico griego. El teórico de la arquitectura Boetticher expresa la convicción general cuando dice que «en vista de las formas artísticas del nuevo sistema, el principio helénico de las formas» tiene que entrar en vigor. — El Imperio es el estilo del terrorismo revolucionario, para el que el Estado es un fin en sí mismo. Napoleón conoce tan poco la naturaleza funcional del Estado como instrumento de dominio por parte de la clase burguesa, como los arquitectos de su época la naturaleza funcional del hierro, con el que el principio constructivo ejerce su dominio en la arquitectura. Estos arquitectos levantan vigas como columnas pompeyanas, fábricas como bloques de viviendas, del mismo modo que más adelante las primeras estaciones ferroviarias se basan en villas. «La construcción toma el papel del subconsciente». No menos comienza a imponerse el concepto de ingeniero, que procede de las guerras revolucionarias, [p. 3] iniciándose las disputas entre el constructor y el decorador; entre la Escuela Politécnica y la Escuela de Bellas Artes.

Con el hierro aparece por primera vez en la historia de la arquitectura un material de construcción artificial. Se ve sometido a un desarrollo cuyo ritmo se acelera en el curso del siglo. Recibe el impulso definitivo cuando resulta evidente que la locomotora, probada a fines de los años veinte, sólo es útil sobre raíles de hierro. El raíl viene a ser el primer componente montable de hierro, el precursor de la viga. Se evita el hierro en los edificios de viviendas, y se lo utiliza en los pasajes, en los pabellones de las exposiciones, en las estaciones de tren — construcciones que sirven a fines transitorios—. Al mismo tiempo, se amplía el campo de aplicación del cristal. Sin embargo, los presupuestos sociales para su empleo *extensivo* como material de construcción se dan sólo cien años más tarde. En la Arquitectura de cristal (1914) de Schöerbart, aparece aún en el contexto de la utopía.

«Cada época sueña lo siguiente.»

Michalet, «Avenir! Avenir!» [«Futura! Futura!»]

A la forma del nuevo modo de producción, que al principio aún es dominada por la del antiguo (Marx), [p. 4] le corresponden en la conciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se entrelaza con lo antiguo. Estas imágenes son imágenes *desiderativas*, y en ellas el colectivo busca tanto superar como transfigurar la inmadurez del producto social y las carencias del orden social de producción. Junto a ello se destaca en estas imágenes *desiderativas* el firme esfuerzo por separarse de lo anticuado — lo que en realidad quiere decir: del pasado más reciente—. Estas tendencias remiten la fantasía icónica, que recibió su impulso de lo nuevo, al pasado más remoto. En el sueño en el que, en imágenes, surge ante cada época la siguiente, esta última aparece ligada a elementos de la prehistoria, esto es, de una sociedad sin clases. Sociedad cuyas experiencias, que tienen su depósito en el inconsciente del colectivo, producen, al entremezclarse con lo nuevo, la utopía, que dejan [p. 5] su huella en miles de configuraciones de la vida, desde las construcciones permanentes hasta la moda fugaz.

Esta situación se hace reconocible en la utopía de Fourier, que recibe su impulso más poderoso con la aparición de las máquinas. Pero esto no llega a expresarse directamente en *sus* análisis, que parten de la inmoralidad del comercio [p. 5] y de la falsa moral que entra a su servicio. El falansterio debe devolver a los hombres a situaciones *éticas* [p. 6]. Su organización, *extremadamente* compleja, aparece como una máquina. Los engranajes de las pasiones, la [p. 7] complicada interacción de las *passions* mecánicas con la *passion* cabalística, son primitivas analogías de la máquina en el terreno de la psicología. Esta maquinaria humana produce el país de fauza, la antiquísima imagen *desiderativa* que la utopía de Fourier *ha hecho* *signa*. En los pasajes ha visto Fourier el canon arquitectónico del falansterio. Su transformación reaccionaria por Fourier es significativa: mientras que originalmente sirven a fines *transitorios*, pasan en él a ser viviendas. El falansterio viene a ser una ciudad de pasajes. Fourier establece en el estricto *mundo formal* del Imperio el idilio irrisado del Biedermeier. Su brillo perdura, aún palideciendo, hasta Zola. Éste retoma en El hobijo las ideas de Fourier, igual que se había despedido de los pasajes en Teresa Roquin. — Marx defendió a Fourier frente a Carl Grün, destacando su «colosal visión del hombre». También dirigió la mirada al humor de Fourier. Y de hecho Juan Paul, en su *Levana*, es tan afín al Fourier pedagogo como Schöerbart, en su [p. 6] Arquitectura de cristal, al Fourier utópico.

II, Daguerre o los panoramas

«Sol, ¡caldale!»

A. J. Wiertz, Œuvres littéraires [Obras literarias], París, 1870, p. 374.

Igual que con la construcción en hierro la arquitectura empieza a desprenderse del arte, con los panoramas lo hace la pintura. El punto álgido de la expansión de los panoramas coincide con la aparición de los pasajes. No se cansaban de hacer de los panoramas, por medio de operaciones técnicas, lugares de una imitación perfecta de la naturaleza. Se buscaba imitar el cambio de la hora del día en el paisaje, la salida de la luna, el estruendo de las cascadas. David aconseja a sus discípulos dibujar del natural en los panoramas. Al buscar producir cambios semejantes en la naturaleza representada, los panoramas anticipan el camino de la fotografía, del cine mudo y del cine sonoro.

Simultánea a los panoramas es una literatura panorámica. El libro de los ciento uno, los franceses pintados por ellos mismos, El diablo en París, La gran ciudad [p. 7] pertenecen a ella. En estos libros se inicia el trabajo literario colectivo para el que en los años treinta Girardin *abre* un lugar en el folletín. Consisten en bocetos sueltos cuyo cariz anecdótico se corresponde con la plasticidad de los primeros planos de los panoramas, y su contenido informativo, con el fondo pintado de los mismos. Esta literatura *abarca panorámicamente toda la sociedad*. Por última vez aparece el trabajador, al margen de su clase, como telón de fondo de un idilio.

Los panoramas, que anunciaron una completa transformación de la relación del arte con la técnica, son a la vez expresión de un nuevo sentimiento vital. El habitante de la ciudad, cuya superioridad política sobre el campo se expresa de múltiples maneras en el transcurso del siglo, intenta traer el campo a la ciudad. La ciudad se extiende en los panoramas basta ser paisaje, como de un modo más sutil hará luego para el flâneur. Daguerre es un discípulo del pintor de panoramas Prévost, cuyo establecimiento se encuentra en el pasaje des Panoramas. Descripción de los panoramas de Prévost y Daguerre. En 1839 se quema el [p. 8] panorama de Daguerre. En el mismo año da a conocer el invento de la *fotografía*.

[p. 8] Anago presenta la fotografía en un discurso parlamentario. Señala su lugar en la historia de la técnica. Profetiza sus aplicaciones científicas. Por contra, los artistas comienzan a discutir su valor artístico. La fotografía lleva a la destrucción del gran gremio de los miniaturistas de retratos. Esto no ocurre sólo por causas económicas. La primera fotografía es superior artísticamente al retrato en miniatura. La razón técnica de ello radica en el largo tiempo de exposición, que exige del retratado la mayor concentración. La causa económica radica en la circunstancia de que los primeros fotógrafos pertenecen a la vanguardia, y de ella proviene en gran parte su clientela. El adelanto de Nadar frente a sus colegas de profesión se caracteriza por su proyecto de hacer fotografías en el alcantarillado [E]. Con ello se presiona por primera vez que el objetivo puede hacer descubrimientos. La fotografía adquiere más importancia cuanto menos se toleran a mediados de siglo, a la vista de la nueva realidad técnica y social, las intromisiones subjetivas en la información pictórica y gráfica. La exposición universal de 1855 inaugura por vez primera una sección de fotografía. En ese mismo [p. 9] año publica Wiertz su gran artículo sobre la fotografía, donde encomienda a ésta el esclarecimiento filosófico de la pintura. Esclarecimiento que, como muestran sus propias pinturas, entendía en sentido político. Wiertz puede considerarse el primero en haber, si no anticipado, si intuido el montaje como utilización políticamente revolucionaria de la fotografía. Con la creciente extensión de los transportes, disminuye el valor informativo de la pintura. Empieza ésta, reaccionando contra la fotografía, a subrayar ante todo los componentes de color. Cuando el impresionismo cede al cubismo, la pintura se ha procurado un amplio dominio en el que la fotografía, de momento, no puede seguirle. Por su parte, la fotografía amplía drásticamente desde mediados de siglo el ámbito de la economía de mercado, en la medida en que pone en el cantidades ilimitadas de figuras, paisajes y acontecimientos que antes o bien no se podían valorar, o bien sólo tenían valor en cuanto imagen para un poco cliente. Para aumentar las ventas, renueva sus objetos con pequeñas transformaciones en la técnica de exposición, que determinan la historia posterior de la fotografía.

[p. 10] III. Grandville o las exposiciones universales

«Si, cuando el mundo entero, de París hasta China,
Oh divino Saint-Simon, profese tu doctrina,
La edad de oro renacerá con todo su esplendor,
Los ríos harán rodar té y chocolate;
Los corderos asados brincarán en la llanura,
Y los lucios poco hechos nadarán en el Sena;
Las espinacas vendrán al mundo guisadas,
Con mendrugos fritos triturados alrededor;
Los árboles producirán manzanas en compota,
Y se recolectarán canicuchos y batas;
Se nadará en vino, florerán pafos,
Y del cielo caerán los patos con nabos.»

Langlé y Vanderbuch, Louis-Bronze et le Saint-Simonien
[Louis-Bronze y el sansimoniano] (Teatro del Palais-Royal)
27 de febrero de 1832.]

Las exposiciones universales son los lugares de peregrinación hacia el fetiche llamado mercancía. «Europa se ha desplazado para ver mercancías», dice Tatne en 1855. A las exposi-

ciones universales preceden las exposiciones nacionales de la industria, celebrándose la primera en 1798, en el Campo de Marte. Surge ésta del deseo de «entreteñer a las clases trabajadoras, y se convierte para ellas en una fiesta de emancipación». Los trabajadores, como clientes, están en primer plano. El marco de la industria del ocio aún no se ha constituido. La fiesta popular lo establece. El discurso de Chaptal a la industria abre esta exposición. [p. 11] Los sansimonianos, que proyectan industrializar todo el planeta, abrazan la idea de las exposiciones universales. Chevalier, la primera autoridad en este nuevo campo, es discípulo de Buisson y editor del periódico sansimoniano Globe. Los sansimonianos premieron el desarrollo de la economía mundial, pero no la lucha de clases. Su participación en las empresas industriales y comerciales a mediados de siglo, se da junto a su impotencia ante las preguntas que afectan al proletariado. Las exposiciones universales ensalzan el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco en el que su valor de uso retrocede. Inauguran una fantasmagoría en la que penetra el hombre para hacerse distraer. La industria del ocio se lo facilita aupándolo a la cima de las mercancías. Él se deja llevar por sus manipulaciones al gozar de su alienación respecto de sí mismo y de los demás. — La entronización de la mercancía y la brillante diversión que la rodea es el tema secreto del arte de Grandville. A este tema corresponde la dicotomía entre sus componentes utópico y crítico. Su moralidad en la representación de objetos inertes corresponde a lo que Marx denomina «manías teológicas» de la mercancía. [p. 12] Afectan éstas claramente a la «especialidad» — una denominación que aparece por este tiempo en la industria de lujo—. Bajo la batuta de Grandville, la naturaleza entera se transforma en especialidades. La presenta con el mismo espíritu con el que la publicidad —también ese término aparece entonces— comienza a presentar sus artículos. Acaba en locura.

«Moda: ¡Doña Muerte! ¡Doña Muerte!»

Leopardi, Dialog zwischen der Mode und dem Tod
[Diálogo entre la moda y la muerte].

Las exposiciones universales construyen el universo de las mercancías. Las fantasías de Grandville trasladan al universo el carácter mercantil. Lo modernizan. El anillo de Saturno es un balcón de hierro colado desde el que los habitantes de Saturno toman el fresco por las tardes. La contrapartida literaria de estas utopías gráficas está en los libros del naturalista y fourierista Toussenot. — La moda prescribe el ritual con el que el fetiche mercancía quiere ser adorado. Grandville extiende las aspiraciones de la moda tanto a los objetos de uso cotidiano como al cosmos. Al perseguirla en los extremos, descubre su naturaleza. La moda está en conflicto con lo orgánico. No es el cuerpo, sino el cadáver, el objeto perfecto de sus prácticas. En el vivo, percibe su arte los derechos del cadáver. Ella conecta al vivo [p. 13] con el mundo inorgánico. El pelo y las uñas, que se sitúan a medias de lo inorgánico y de lo orgánico, han estado expuestos desde siempre a su acción. El fetichismo, que sucumbe al sex-appeal de lo inorgánico, es el nerdo vital de la moda. El culto a la mercancía pone a éste al servicio de lo inorgánico. La moda conspira a favor del mundo inorgánico. Por otra parte, es precisamente ella la que supera a la muerte. Es ella la que trae al presente lo fene-

cido. La moda es contemporánea de todo pasado. Con motivo de la exposición universal de 1867, Victor Hugo publica un manifiesto. A los pueblos de Europa. Antes y de modo más claro, los intereses de éstos habían sido representados por las delegaciones francesas de trabajadores, la primera enviada a la exposición universal de 1851 en Londres; la segunda, formada por 750 representantes, a la de 1862. Ésta

tuvo indirectamente su importancia en relación con la fundación por Marx de la Asociación Internacional de Trabajadores. — La fantasmagoría de la cultura capitalista alcanza en la exposición universal de 1867 su más deslumbrante despliegue. El Imperio está en la cima de su poder. París se reafirma como capital del lujo y de las modas. Offenbach dicta el ritmo de la vida parisina. La ópera es la irónica utopía de un dominio perenne del capital.

[p. 14] IV. Luis Felipe o el interior

«La cabeza...
sobre la mesita, como un ramillete,
descansa»

Baudelaire, «Une martyre» [«Una mártir»].

Con Luis Felipe, el simple particular entra en el escenario histórico. La ampliación del sistema democrático mediante una nueva ley electoral coincide con la corrupción parlamentaria, organizada por Guizot. Para mantenerla, la clase dominante hace historia, *ocupa* el *globe* de sus negocios. Promueve la construcción del ferrocarril para aumentar su cupo de acciones. Favorece el poder de Luis Felipe en cuanto particular que dirige el negocio. Con la revolución de julio, la burguesía alcanza las metas de 1789 [E].

Para el particular, el espacio de la vida aparece por primera vez como opuesto al lugar de trabajo. El primero se *procura* el interior. La oficina es su complemento. El particular, que en la oficina lleva las cuentas de la realidad, *exige* del interior que le mantenga en sus ilusiones. Esta necesidad es tanto más urgente cuanto que no piensa extender sus reflexiones mercantiles al campo de las reflexiones sociales. Al configurar su entorno privado, reprime a ambas. De ahí surgen las fantasmagorías del interior. Para el particular, el interior representa el universo. En [p. 15] él reúne la distancia y el pasado. Su salón es un palco en el teatro del mundo.

Excursus sobre el Jugendstil. La crisis del interior se produce en el cambio de siglo con el Jugendstil. De todas modas, el Jugendstil parece que implica, a juzgar por su ideología, la culminación del interior. El ensalzamiento del alma solitaria aparece como su meta. El individualismo es su teoría. La casa aparece en Van de Velde como expresión de la personalidad. El ornamento es para esta casa lo que la firma en el cuadro. El verdadero significado del Jugendstil no aparece en esta ideología. El Jugendstil representa el último intento de fuga de un arte sitiado por la técnica en su torre de marfil. Moxiliza todas las fuerzas de la interioridad. Ellos encuentran expresión en el lenguaje de líneas con carácter de médium, en la flor como símbolo de la naturaleza desnuda y vegetativa, enfrentada a un entorno pettechado técnicamente. Los nuevos elementos de la construcción en hierro, las formas de las vigas, ocupan al Jugendstil. En el ornamento, se esfuerza por volver a ganar estas formas para el arte. El bormijón le abre nuevas posibilidades de modelado artístico en el campo de la arquitectura. Por esta época, el verdadero centro del espacio de la vida se traslada a la oficina. El des-[p. 16]realizado se procura su lugar en el hogar. «El arquitecto Solneff» hace balance del Jugendstil: el intento del individuo por habérselas con la técnica basándose en su interioridad, le lleva a la muerte: *el arquitecto Solneff se cae del edificio.*

«Creo... en mi alma: la Cosa.»

Léon Deubel, Œuvres [Obras], París, 1929, p. 193.

El interior es el refugio del arte. El coleccionista es el verdadero habitante del interior. Hace del ensalzamiento de las cosas algo suyo. Sobre él la *labor de Sísifo* de poner las cosas para quitar-

les su carácter mercantil. Pero les otorga sólo el valor de quien las aprecia, no el valor de uso. El coleccionista no se sueña solamente en un mundo lejano o pasado, sino también en uno mejor, en el que ciertamente los hombres tampoco disponen de lo que necesitan, como en el mundo cotidiano, pero en el que las cosas están *liberadas* de la serriedumbre de tener que ser útiles.

El interior no es sólo el universo, sino también el estudio del individuo particular. *Habitar* significa dejar huellas. En el interior, éstas se subrayan. Se inventan [E] cubiertas, fundas, cajas y estuches en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso [p. 17] más cotidiano. Las huellas del morador también se imprimen en el interior. Surgen las historias de detectives, que persiguen estas huellas. La filosofía del mobiliario de Poe, al igual que sus relatos detectivescos, hacen de él el primer *fononista* del interior. Los criminales de las primeras novelas de detectives no son ni gentilemen ni apaches, sino burgueses particulares.

V. Baudelaire o las calles de París

«Para mí todo se vuelve alegoría.»

Baudelaire, «Le cygne» [«El cisne»].

El ingenio de Baudelaire, que se nutre de la melancolía, es alegórico. Por primera vez París llega a ser, con Baudelaire, objeto de la poesía lírica. Esta poesía no es ningún arte nacional, es más bien la mirada del alegórico que se encuentra con la ciudad, la mirada de quien es extraño. Es la mirada del flâneur, en cuyo *espacio vital* todavía se asoma con un resplandor de reconciliación la futura y desconsolada forma de vida del hombre de la gran ciudad. El flâneur está aún en el umbral, tanto de la gran ciudad como de *los desclasados*. *Todavía no se siente del todo en casa ni en ella ni con ellos*. Busca su asilo en la multitud. Las primeras contribuciones a la *fononomía* de la multitud se encuentran en [p. 18] Engels y en Poe. La multitud es el velo a través del cual la ciudad [E] hace un guiño al flâneur, como si se tratase de una fantasmagoría. Con ella, la ciudad tan pronto es paisaje como habitación. Cosas ambas construidas luego por el gran almacén, que aprovecha la misma flânerie para la venta de mercancías. El gran almacén es el último territorio del flâneur.

Con el flâneur, la intelectualidad se dirige al mercado. Cree ella que para observarlo, cuando en realidad es para encontrar comprador. En este estudio intermedio en el que la intelectualidad aún tiene mecenas pero empieza ya a familiarizarse con el mercado, aparece como bohemia. A su imprecisa posición económica corresponde su imprecisa función política. Se expresa ésta del modo más palmario en los conspiradores profesionales, que pertenecen sin excepción a la bohemia. Su campo de trabajo inicial es el ejército, más tarde la pequeña burguesía, en ocasiones el proletariado. *En los verdaderos guías de este último contempla esta capa social sin embargo a enemigos*. El Manifiesto comunista acaba con [E] ellos. La poesía de Baudelaire obtiene su fuerza del pathos rebelde de esta *capa social de los conspiradores*. Se inclina del lado de los asociales. Su única vida sexual la realiza con la prostituta.

[p. 19]

«Facilis descensus Averni»

Virgilio, Eneida.

Es único de la poesía de Baudelaire que las imágenes de la mujer y de la muerte se mezclan con una tercera, la de París. El París de sus poemas es una ciudad bundida, y más bajo el mar que bajo la tierra. Los elementos cónicos de la ciudad — su génesis topográfica, el antiguo y abandonado lecho de piedra — han dejado sin duda en él su impronta. Sin embargo, lo decisivo en la recreación *«idílico-finiebre»* de la ciudad de París por Baudelaire es un substrato social moderno. Lo moderno es acento señero de su poesía. Revierta el ideal baciéndolo spleen

[Spleen e ideal]. Pero precisamente la modernidad cita siempre a la prehistoria. Aquí ocurre esto mediante la ambigüedad característica de las relaciones y productos sociales de la época. La ambigüedad es la presentación plástica de la dialéctica, la ley de la dialéctica en reposo. Reposo que es utopía, y la imagen dialéctica, por tanto, imagen onírica. Semejante imagen presenta la mercancía [E]: un fetiche. Semejante imagen presentan los pasajes, que son tanto casa como calle. Semejante imagen presenta la prostituta, vendedora y mercancía en uno.

[p. 20]

«Viaje para conocer mi geografía»

Nota de un loco, [Marcel Réja, L'art chez les fous [El arte en los locos], París, 1907, p. 131].

El último poema de Los flores del mal: «El viaje». «¡Oh viejo capitán [Oh Muerte, leva el ancla]! El último viaje del flâneur: la muerte. Meta de este viaje: lo nuevo. «Al fondo de lo Desconocido para encontrar lo Nuevo.» Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Es el origen de un brillo imposible de eliminar en las imágenes oníricas del colectivo [E]. Es la quintaesencia de la falsa conciencia, cuyo agente [E] es la moda. Este brillo de lo nuevo se refleja, como un espejo en otro, en el brillo de lo siempre otra vez igual. El producto de esta reflexión es la fantasmagoría de la «historia cultural», en la que la burguesía degusta su falsa conciencia. El arte, que comienza a dudar de su tarea y deja de ser «inseparable de la utilidad» (Baudelaire), tiene que hacer de lo nuevo su más alto valor. El arbitrio novarum rerum pasa a ser para él el esnob. Es para el arte lo que el dandi para la moda. El esnob, que vive en el mundo de brillante apariencia de lo nuevo y de lo siempre otra vez igual, tiene por constante compañía al odio. — Del mismo modo que en el siglo xviii la alegoría es el canon de las imágenes dialécticas, así en el siglo xix lo es la novedad. Junto a los almacenes de novedades aparecen los periódicos [p. 21]. La prensa organiza el mercado de los valores espirituales, que al principio cotizan al alza. Los inconformistas se rebelan ante el hecho de entregar el arte al mercado. Se agrupan en torno al estandarte de el arte por el arte. A este lema corresponde la idea de la obra de arte total, que intenta impermeabilizar al arte frente al desarrollo de la técnica. La solemnidad con la que se conduce forma pareja con las diversiones que acompañan a la apoteosis de la mercancía. Ambas son abstracciones de la existencia social del hombre. Baudelaire queda fascinado por Wagner.

VI. Haussmann o las barricadas

«Soy devoto de lo Bello, del Bien, de las grandes cosas,
De la bella naturaleza que inspira al gran arte,
Ya embrujo el oído o encanto la mirada;
Amo la primavera en flor: mujeres y rosas.»

[Barón Haussmann], Confession d'un lion devenu vieux
[Confesión de un león llegado a viejo].

«El universo floral de las decoraciones,
El encanto del paisaje, de la arquitectura,
En fin, el de todo efecto escénico descansa
Solamente en la ley de la perspectiva pura.»

Franz Böble, Theater-Katechismus [Catecismo teatral],
Múnich, p. 74.

El ideal urbanístico de Haussmann fueron las perspectivas abiertas a través de largas calles rectas. Corresponde [p. 22] a la tendencia, una y otra vez observable en el siglo xix, de ennoblecir las necesidades técnicas mediante una planificación artística. Los centros del dominio mundano y espiritual de la burguesía encontrarían su apoteosis dentro del marco de las grandes vías públicas, que se cubrían con una gran lona antes de estar terminadas, para luego descubrirlas como si se tratara de un cuadro. — La actividad de Haussmann se encuadra en el imperialismo napoleónico. Éste favorece el capitalismo financiero. París vive el florecimiento de la sociedad feudal. Las fantasmagorías del espacio, a las que se entrega el burgués en el interior, se corresponden con las fantasmagorías del tiempo, de las que el mismo depende en el juego de la Bolsa. El juego transforma el tiempo en una droga. Lafargue explica el juego de azar como un símil a pequeña escala de los misterios de la situación bursátil. Las expropiaciones de Haussmann avivan la especulación más fraudulenta. La jurisprudencia del tribunal de casación, inspirada por la oposición burguesa y orleanista, eleva el riesgo financiero de la haussmannización.

Haussmann intenta afianzar su dictadura poniendo París bajo un régimen de excepción. Un discurso parlamentario de 1854 expresa [p. 23] su odio a la población desarraigada de la gran ciudad. Ésta crece continuamente a causa de sus empresas. El alza de los alquileres arroja al proletariado a los faubourgs. Los barrios de París pierden así su fisonomía propia. Surge el cinturón rojo. Haussmann se dio a sí mismo el nombre de «artista de la demolición». Se sentía llamado a hacer su trabajo [E]. Entretanto, vuelve extraña a los parisinos su ciudad. Ya no se sienten en su casa. Comienzan a ser conscientes del carácter inhumano de la gran ciudad. La monumental obra de [E] Du Camp, París, surge gracias a esta conciencia. Las jeremiadas de un haussmannizado le dan la forma de un lamento bíblico.

El verdadero objetivo de los trabajos de Haussmann es proteger la ciudad de una guerra civil. Quiere acabar para siempre con la posibilidad de levantar barricadas en París. Con tal intención, Luis Felipe ya ha introducido los adoquines de madera. Sin embargo, las barricadas tienen su papel en la revolución de febrero. Engels se ocupa de la táctica de la lucha de barricadas. Haussmann quiere evitarlas de dos maneras. La anchura de las calles ha de hacer imposible su construcción, [p. 24; en T¹ erróneamente 23] y otras nuevas han de conectar del modo más expedito los cuarteles con los barrios de los trabajadores. Los contemporáneos bautizan la empresa con el nombre de «el embellecimiento estratégico».

«Dejo que vean, desbaratando la armonía,
oh república, esos perversos
la gran faz de Medusa
en medio de rojos relámpagos»

Canción de obreros hacia 1850. (Adolf Stahr,
Zwei Monate in Paris [Dos meses en París],
H. Oldenburg, 1851, p. 199.)

La barricada surge de nuevo con la Comuna [E]. Es mejor y más sólida que nunca. Se extiende por los grandes bulevares, alcanzando [E] la altura de un primer piso, y tras ella se cavan trincheras. Igual que el Manifiesto comunista acaba con la época de los conspiradores profesionales, la Comuna acaba con la fantasmagoría que domina los primeros tiempos del proletariado francés. La Comuna esfuma la apariencia de que la tarea de la revo-

lución proletaria consiste en completar, mano a mano con la burguesía, el trabajo de 1789. Esta ilusión domina el período entre 1831 y 1871, desde el levantamiento de Lyon hasta la Comuna. La burguesía jamás participó de este equívoco. Su lucha contra los derechos sociales del proletariado había empezado ya en la gran Revolución, y coincide no pocas veces con el movimiento filantrópico [El, que con Napoleón III experimentó su desarrollo más significativo. Bajo su protectorado surgió (p. 25; en T¹ erróneamente 24) la principal obra de esta corriente: Los obreros europeos de Le Play. – Junto a la tapadera filantrópica, la burguesía emprende abiertamente [El] la lucha de clases. Ya en 1831 la admite en el Journal des Débats: «Todo fabricante vive en su fábrica como el dueño de una plantación entre sus esclavos». – Si la desgracia de los viejos levantamientos obreros fue que no había una teoría de la revolución para mostrarles el camino, ésta es también, por otra parte, la condición de la pronta energía y del entusiasmo con que emprende la creación de una nueva sociedad. Este entusiasmo, que alcanza su clímax en la Comuna, gana de vez en cuando para el proletariado a los mejores miembros de la burguesía, pero acaba por arrojarlo a los pies de los peores de ellos. Rimbaud y Courbet se declaran partidarios de la Comuna. El incendio de París, en el que perece la ciudad, es el digno fin de la labor destructora de Haussmann. (p. 26; en T¹ erróneamente 25)]

«Mi buen padre estuvo en París.»

Karl Gutzkow, Briefe aus Paris [Cartas de París], I, Leipzig, 1842, p. 58. Balzac ha sido el primero en hablar de las ruinas de la burguesía. Pero sólo el surrealismo las ha hecho visibles. El desarrollo de las fuerzas productivas arruinó los símbolos desiderativos del pasado siglo antes [El] de que se derrumbaran los monumentos que los representaban. Este desarrollo emancipó en el siglo XIX la creación formal de la novela del arte, al igual que en el siglo XVI la ciencia se liberó de la filosofía. El inicio lo marca la arquitectura como una labor de ingeniería. Le sigue la reproducción de la naturaleza como fotografía. La imaginación gráfica se prepara para ser práctica con la publicidad. La creación literaria se somete, con el folletín, al montaje. Todos estos ámbitos de producción están a punto de entregar sus creaciones al mercado como mercancías. Pero estas crisis, clones vacilan aún en el umbral. De esta época de irrevolución provienen los pasajes y los interiores, los pabellones de las exposiciones y los panoramas. Son posos de un mundo onírico. – El aprovechamiento de los elementos oníricos en el despertar es el ejemplo clásico del pensamiento dialéctico. De ahí que el pensamiento dialéctico sea el órgano del despertar histórico. Cada época no sólo sueña la siguiente, sino que se encamina soñando hacia el despertar. Lleva su final consigo (p. 27; en T¹ erróneamente 26) y lo despliega – como ya supo ver Hegel – con astucia. Con el ocaso de la economía mercantil empezamos a reconocer los monumentos de la burguesía como ruinas, antes aún de que se hayan derrumbado.

Manuscrito: Ts 861-888 (= T¹)

Puede que éste sea el lugar indicado para los tres fragmentos que siguen. Los dos primeros, numerados como 23 y 24, surgieron probablemente después de la conclusión del resumen de 1935. El número 25 lo escribió Benjamin en el revés de una carta dirigida a él con fecha 22. 12. 1938: éste debe ser por tanto el término *ad quo*. No se puede descartar que el fragmento 25 no pertenezca a la reelaboración del primer trabajo sobre Baudelaire. Su contenido revela también muchos puntos de contacto con las tesis *Sobre el concepto de historia*. – Los corchetes son de Benjamin.

N.º 23

[El eterno retorno como pesadilla de la conciencia histórica]
[Jung quiere mantener a los sueños alejados del despertar]
[Tres aspectos de la flânerie: Balzac, Poe, Engels; el ilusionista, el psicológico, el económico]
[Servandomi (?)]
[Lo nuevo como opuesto a lo planificado]
Alegoría y anuncio publicitario [la personificación de mercancías en lugar de conceptos; el Jugendsil lleva la figura alegórica al anuncio publicitario]
[La caja como imagen viés, como alegoría de la caja]
Culto al amor: tentativa de hacer valer la producción natural frente a la industrial
[El concepto de cultura como el más alto desarrollo de la fantasmagoría]
[El concepto de eterno retorno: la «última movilización» contra la idea de progreso]
[Aniquilación de la fantasmagoría de la cultura en la idea del eterno retorno]
[Odradek y la dialéctica de la mercancía]
[Intento de disipar el tedio mediante lo nuevo]
[Aguardar lo nuevo: en el último poema – ir al encuentro de lo nuevo – es más bien ir al encuentro de la muerte]

Manuscrito: Ms. 478

N.º 24

[Aguardar como forma de existencia de los elementos parasitarios]
En la imagen dialéctica se hace presente, a la vez que la cosa misma, su origen y su ocaso. ¿Serán ambos eternos? (eterna caducidad)
[¿Está libre de apartencia la imagen dialéctica?]
[El ahora de la cognoscibilidad es el instante del despertar]
[Proust: Descripción del despertar]
[Hegel sobre la dialéctica en reposo]
[La experiencia de nuestra generación: que el capitalismo no morirá de muerte natural]
Por primera vez, el pasado más reciente se convierte aquí en lejano pasado
La obra de arte total representa un intento por imponerle a la sociedad el mito (que como dice con razón Raphael, p. 171, es la condición de la obra de arte integral).
contemporáneo de todo el mundo y eterno retorno

Manuscrito: Ms. 479

N.º 25

El planteamiento de I: ¿Qué es el objeto histórico?
La respuesta de III: la imagen dialéctica
La excepcional volatilidad del auténtico objeto histórico (llama), confrontada con la fijación del filológico. Donde el texto mismo es el objeto histórico absoluto – como en la teología –, el capta en el carácter de la «revelación» el momento de la máxima volatilidad.
La idea de una historia de la humanidad como idea del texto sagrado. De hecho, desde siempre se ha leído la historia de la humanidad – como profecía – a partir del texto sagrado.

Lo nuevo y siempre igual como las categorías de la apariencia histórica. – ¿Qué ocurre con la eternidad?

La disolución de la apariencia histórica debe tener lugar mediante el mismo movimiento de avance con el que se construye la imagen dialéctica

Figuras de la apariencia histórica:

- I
- II Fantasmagoría
- III Progreso

Manuscrito: Ms. 487

En el Archivo Benjamin se encuentran también, pertenecientes al ámbito del *Libro de los Pasajes*, las siguientes hojas manuscritas, cuya publicación no ha parecido necesaria:

1. *Diversos índices sobre la Revue des deux mondes*, las obras completas de Marx y Engels, Proust, Fourier. – Ms. 1.147, 1.149-1.153 y 1.175.
2. Extractos de Ernst Bernheim, Theodor Lipps, Turgot y Lotze. En parte se incorporaron a los *Apuntes y materiales*. – Ms. 974 ss.
3. *Lemas para el trabajo de los Pasajes*. – Ms. 675, pp. 5-12.

FUENTES

M¹ Manuscrito parcial sin título; algunas partes presentan dos o tres redacciones. – Archivo Benjamin, Ms. 1.110-1.125. (Editado en las pp. 998-1011).

M² *Paris, capital del siglo XIX*. Manuscrito con carácter definitivo en algunas partes; subrayados con lápiz rojo de una mano ajena. – Archivo Benjamin, Ms. 1.031-1.047.

T¹ *Paris. La capital del siglo XIX*. Copia mecanografiada; correcciones de Benjamin, glosas marginales en inglés de una mano ajena. – Archivo Benjamin, Ts. 861-888. (Editado en las pp. 1011-1020.)

T^{2a} *Paris. La capital del siglo XIX*. Texto mecanografiado; correcciones de una mano ajena, presenta signos tipográficos (el ejemplar sirvió para la edición de los *Escritos* de 1955). – Archivo Benjamin, Ts. 792-814.

T^{2b} Copia de T^{2a} sobre un papel consistente; presenta las mismas correcciones que T^{2a}. – Archivo Benjamin, Ts. 815-837.

T^{2c} Copia de T^{2a} sobre papel de calco; presenta las mismas correcciones que T^{2a}. – Archivo Benjamin, Ts. 838-860.

Base de la edición: M².

No se pudo determinar con seguridad si –como opina el editor– T² representa un estadio posterior a T¹.

M¹ contiene fragmentos de un borrador anterior, quizá del primer borrador de conjunto; las secciones que faltan se podrían haber extraviado. Justo después de M¹ parece que se compuso T¹. La cantidad de variantes hace improbable que Benjamin dictara T¹ a la vista de M¹. Seguramente escribió un texto intermedio que se ha perdido, y que fue el que hizo copiar o, más probablemente, el que dictó. Eso ocurrió en París, y la copista pudo ser la hermana de Benjamin. T¹ es el borrador enviado a Adorno con la indicación de que *más adelante le llegará otro, que estará listo en breve* (p. 921).

M² marca el inicio de esta nueva redacción. Se trata de un manuscrito muy cuidado que se basa en parte en T¹, pero también, y de modo significativo, en algunas formulaciones de M¹ que habían sido superadas en T¹. (Una posible explicación sería que Benjamin intro-

dujo nuevas modificaciones al dictar T¹, que se añadieron a las de la supuesta versión intermedia entre M¹ y T¹; redactaría luego M² sobre la base de esta versión sin tener a mano el texto dictado o sin poder acordarse de las variaciones introducidas.) Benjamin envió M² a Juliane Favez, en Ginebra, para que pasara a máquina el manuscrito. El 19. 6. 1935 le dice a Adorno: *Todavía no han llegado las copias de Ginebra [...] Por otra parte, estas copias –a diferencia de lo que yo había planeado inicialmente– apenas se distinguirán, a modo de «segunda versión», de las que usted conoce. Tuve que reconocer que la exhaustiva reelaboración que yo planeaba hubiera retrasado más de lo debido el envío del manuscrito a Ginebra.* (P. 924.) Como la realización de la copia ginebrina se hacía esperar, Benjamin acabó enviando el 10 de julio a Horkheimer, en Nueva York, un ejemplar en su poder con esta observación: *Por otra parte se lo hubiera enviado [scilicet, el resumen] antes si la señora Favez [...] hubiera conseguido copiarlo. Por desgracia no ha sido aún posible, y por eso dicté aquí el manuscrito, dado que quería que estuviera definitivamente en su poder.* (P. 926.) Sin embargo, lo que hizo Benjamin fue enviarle a Horkheimer el texto dictado ya con anterioridad, T¹, sin ningún cambio. De T¹ sólo se ha conservado un único ejemplar, precisamente el que envió a Nueva York. Se encuentra en el archivo del viejo Instituto para la Investigación Social y le fue facilitado a este editor en 1969 gracias a Friedrich Pollock. Más tarde recibió Benjamin la copia de Ginebra, de la que se han conservado el original (T^{2a}) y dos copias (T^{2b} y T^{2c}). Como la discusión en torno al resumen había tenido lugar sobre la base de T¹, Benjamin no volvió a revisar T². Estos tres ejemplares presentan únicamente correcciones de la copista.

La versión más tardía, por tanto, sería la de M² o, respectivamente, T²; por eso es la que aquí se ha publicado en el cuerpo del texto. (Dado que Benjamin no corrigió T², y ésta presenta una cita errónea, el editor empleó en este lugar M².) A pesar de todo, M² no representa una superación de T¹ en el sentido en que lo suelen ser todas las versiones posteriores de los trabajos benjaminianos: Benjamin escribió T¹ cuando M¹, si bien redactado, aún no se había copiado. Dado este carácter especial, se ofrece íntegro en las notas.

VARIANTES* 37, 18 *novedades* por *novedad* M¹, T¹, T² – 39, 6 *en el que* T¹; *en la que* M², T² – 39, 11 *ha dejado* M¹; *dejado* M², T¹, T² – 40, 1 *expansión* preparación T² – 41, 5 *puede puede*, *pues* T² – 41, 8 *fotografía*, *fotografía* T² – 41, 14 *poned ofrece* T² – 42, 39 *manifestó*, *manifesto*: T² – 46, 2 *uno*, en M² le sigue la frase tachada: *La prostitución adquiere para esta sociedad, tanto como para Baudelaire, una significación especialmente grande.* – 46, 21 *novedad* por *novedad* M¹, T¹, T² – 47, 14 *imperialismo* *(idealismo)* T¹, T²; *espacio* M² – 48, 15 *primeros tiempos* *libertad* T² – 48, 30 *emprenderá* M¹; *emprende* M², T¹, T²

CITAS 37, 6 *Nguyen-Trong-Hiep* Los versos franceses traducidos por Benjamin son éstos: «Les eaux sont bleues, les plantes roses; l'aspect du soir est charmant. / On se promène: / les grandes dames marchent ensemble, suivies de petites dames». – 37, 22 *Saint-Denis*. «Honoré de Balzac, Histoire et physiologie des boulevards de Paris, en: *le diable à Paris*, vol. 2, Paris, 1846, p. 91 – 38, 9 *formas* Karl Boetticher, *Das Prinzip der Hellenischen und Germanischen Bauweise hinsichtlich der Übertragung in die Bauweise unserer Tage*, en: *Zum hundertjährigen Geburtstag Karl Boettichers*, Berlin [1906], p. 46 – 38, 18 *subcons-*

* Aquí y en las variantes de las páginas 1026 y 1100 se han incluido sólo aquellas que resultan significativas en castellano. [Nota editorial]

ciente.] cfr. Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich*, Leipzig, Berlín [1928], p. 3: «La construcción tiene en el siglo XIX el papel del subconsciente.» - 38, 32 «*Architectura de cristal*»] cfr. Paul Scheerbart, *Glasarchitektur*, Berlín, 1914 - 38, 34 siguiente.] Jules Michelet, «Avenir! Avenir!», en *Europe*, t. 19, n.º 73, 15 de enero de 1929, p. 6 - 38, 38 *antiguo* cfr. Karl Marx, *Das Kapital* I, en Karl Marx/Friedrich Engels, *Werke* (MEW), vol. 23, Berlín, 1969, p. 404 (nota 193) - 39, 29 *hombres*] cfr. Marx y Engels, *Die deutsche Ideologie*, MEW, vol. 3, Berlín, 1958, p. 502 - 40, 5 s. *panoramas*] cfr. la fuente en E 1, 8 - 41, 3 *plumas*] cfr. A. J. Wiertz, *Œuvres littéraires*, París, 1870, p. 309 ss. - 41, 29 *nobos*] Benjamin cita por Théodore Muret, *L'histoire par le théâtre 1789-1851*, París, 1865, p. 191 - 41, 38 *emancipación*] Sigmund Engländer, *Geschichte der französischen Arbeiter-Assoziationen*, vol. 4, Hamburgo, 1864, p. 52 - 42, 17 s. *teológicas*] Marx, *Das Kapital* I, loc. cit., p. 85 - 42, 25 *Muerte*] cfr. Giacomo Leopardi, *Opere morali. A cura di Alessandro Donati*, Bari, 1928, p. 23: «Moda. Madame Morte, madame Morte.» («*Dialogo della moda e della morte*») - 45, 25 *Averno*.] Virgilio, *Eneida* VI, 126. Benjamin escribió aquí y en el lema de C. Aterni. - 46, 17 *la utilidad*] cfr. Charles Baudelaire, (*Œuvres complètes. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois*, vol. 2, París, 1976, 27 («Pierre Dupont», prefacio a «Chants et Chansons») - 46, 36 *Confession d'un lion devenu vin*] publicada anónimamente en París en 1888, sin indicación de lugar ni fecha - 47, 20 *hursátil*] probablemente se refiere Benjamin a la cita recogida en O 4, 1 - 47, 30 s. *memorias*] cfr. Georges-Eugène Haussmann, *Mémoires*, vol. 2, París, 1890 - 47, 33 *París*] cfr. Maxime Du Camp, *París. Ses Organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, 6 vols., primera edición: París, 1869-1875 - 47, 34 *Jeremiadas de un haussmannizado*] se refiere al libro *París dévot. Lamentations d'un Jérémie haussmannisé*, París, s. f. [1868] - 47, 39 *lucha de barricadas*] piensa probablemente en la cita recogida en E 1a, 5 - 48, 7 *relampagos*] los versos son de Pierre Dupont; cfr. a 7, 3 - 48, 23 s. *los obreros europeos*] cfr. Frédéric Le Play, *Les ouvriers européens. Études sur les travaux, la vie domestique et la condition morale des populations ouvrières de l'Europe. Précédées d'un exposé de la méthode d'observation*, París, 1855.

50-63 París, capital del siglo XIX

El segundo resumen se escribió en marzo de 1939. Horkheimer se lo había pedido a Benjamin con la esperanza de que Frank Altschul, un banquero neoyorquino, se interesase por el proyecto y lo financiara (cfr. pp. 958-965). Dado que no se sabe que tuviera ningún éxito, los esfuerzos de Horkheimer fueron ciertamente en vano. - La *Introducción* y la *Conclusión* se redactaron de nuevo: estos dos textos contienen sin duda las más densas y quizá también las más lúcidas afirmaciones de Benjamin sobre lo que pretendía, desde el punto de vista teórico, con el *Libro de los Pasajes*. Las demás secciones de *París, capital del siglo XIX*, son en gran parte traducción del resumen alemán de 1935. Sin embargo, las modificaciones respecto a éste son muy significativas del desarrollo que se había producido en las reflexiones teóricas de Benjamin durante los cuatro años que median entre los dos resúmenes. Por un lado, si bien no renunció a fundamentar las imágenes dialécticas en el inconsciente colectivo, procedió con mucha más reserva; por otro lado, intentó aprovechar para el *Libro de los Pasajes* la especulación cosmológica de Blanqui en *la eternidad por los astros*, un libro que descubrió a finales de 1937.

De la *Introducción* y de la *Conclusión* francesas se encuentran en el legado póstumo sendas versiones alemanas.

FUENTES

- M¹ Manuscrito parcial del comienzo de la *Introducción*, en alemán. - Archivo Benjamin, Ms. 1 ss.
T¹ Texto mecanografiado de partes de la *Introducción* y de la *Conclusión*, en alemán. - Archivo Benjamin, Ts. 889-891.
T² *Mientras que la Comuna...* copia a máquina de un texto sobre Auguste Blanqui (publicado en GS, vol. I, pp. 1153 ss.). Se encuentra aquí la traducción benjaminiana de ese *pasaje decisivo de la eternidad por los astros*, que no aparece en T¹. - Archivo Benjamin, Ts. 829 ss.

* Cuyas variantes —escasas y poco relevantes— respecto del texto francés sólo resultan accesibles al lector francoalemán. Por eso, y para no duplicar tampoco la mayor parte de un texto ya traducido, hemos prescindido aquí de ellas [Nota editorial].

T^{2a} *París, capital del siglo XIX. Resumen de Walter Benjamin*. En francés. Texto mecanografiado con correcciones de Benjamin. - Archivo Benjamin, Ts. 894-926.

T^{3a} Copia de T^{2a}, sin correcciones. - Archivo Benjamin, Ts. 927-959.

T^{4a} Otra copia de T^{2a} sin correcciones; falta la hoja con el título y la *Introducción*. - Archivo Benjamin, Ts. 960-991.

T^{5a} Parte de una copia de T^{2a}, sin correcciones; contiene solamente *D. Baudelaire* y la primera página de *E. Hausmann*. - Archivo Benjamin, Ts. 992-997.

Base de la edición: T^{2a}

VARIANTES 50, 23 *la inmediatez* por *lo inmediato* - 50, 32 *transformaciones* por *transformación* - 52, 21 *deud* hipótesis del editor - 52, 38 *donde* por *o* - 53, 19 *según la cual* por *como la que* - 53, 22 *fracasado*,] puntuación del editor - 54, 5 *deseo* por *oto* - 54, 12 *Por eso*,] puntuación del editor - 54, 13 *siglo*,] puntuación del editor - 54, 20 *dejar* por *hacer* - 55, 8 *inorgánico* por *anorgánico* - 55, 24 *supersticial* por *substancial* - 55, 34 *carácter* por *caracteres* - 55, 35 *que ellas tienen para el aficionado* por *de aficionado* - 56, 3 *semidumbred* por *corras* - 56, 9 *particular*,] puntuación del editor - 56, 18 *novela policiaca* por *novela de detectives* - 56, 21 *novelas policiacas* por *novelas de detectives* - 57, 20 *con* por *por* - 58, 16 *incitad* por *suscitad* - 61, 28 *abierto* por *cubierta* - 61, 28 *asumida* por *asumida* - 63, 16 *bande* Benjamin utiliza aquí la palabra francesa *ban* en un sentido algo anticuado, que expresa una idea de pertenencia (como en la fórmula «le ban et l'arrière ban»), mientras que el sentido habitual hoy día tiene vinculada una idea de exclusión (p. e., «mettre au ban de la société»).

CITAS 50, 9 *Presse du Matin*] Benjamin tomó esta expresión de la cita empleada en S 1 a, 2; probablemente no aparezca en Schopenhauer. - 50, 37 *escrito*] cfr. Auguste Blanqui, *L'été ternité par les astres. Hypothèse astronomique*, París, 1872 - 51, 89 *Saint-Denis*] cfr. 57, 22 - 51, 33 *holénico*] cfr. 38, 9 s. - 52, 4 *subconsciente*] sobre esta frase, que es una especie de cita de Giedion, cfr. 38, 18 - 52, 19 *límites*] cfr. Karl Marx/Friedrich Engels, *Werke* (MEW), vol. 2, Berlín, 1957, p. 85: Es «fácil comprender que todo "interés" sólido que se impone históricamente en cuanto "idea" o "concepción", va mucho más allá de sus limitaciones reales cuando aparece por primera vez en el escenario mundial». - 53, 4 *emprindido*] cfr. la referencia a W 13, 4 - 53, 10 *París en el año 2000*] el libro de Tony Moilin apareció en París en 1869 - 53, 13 *hombre*] cfr. referencia a 39, 29 - 53, 38 *nabos*] cfr. también la referencia a 41, 29 - 54, 6 *emancipación*] cfr. la referencia a 41, 38 - 54, 28 «*anteojos teológicos*» cfr. la referencia a 42, 17 s. - 55, 15 *Boccarok*] Guillaume Apollinaire, *Le poète assassiné*, París, Nouv. éd., 1927, pp. 75 ss. - 56, 26 *encontré*] Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, ed. de Karl Schlechta, vol. 2, München, 1955, p. 511 - 63, 8 *funciones*] Blanqui, *loc. cit.*, pp. 73 ss., 76 - 63, 8 *nuevas*] Hippolyte Lucas y Eugène Barré, *Le ciel et l'enfer*, París, 1853, p. 88

65-822 Apuntes y materiales

Fuentes

M 426 hojas dobles cat. 14 x 22 cm sin encuadernar; sin título; escritas con tinta negra y azul por Benjamin; trazos de lápiz a color por Benjamin, notas en los márgenes a lápiz por otra mano. - Archivo Benjamin, Ms. 2.010-2.853. Al manuscrito se le ha añadido: 1. un índice del contenido (Ms. 2.001 ss.); 2. *Índices varios sobre los Pasajes* (Ms. 2.000, 2.003-2.008, 2.188 y 2.620 ss.); 3. al principio de cada legajo, una pequeña hoja con referencias a notas que habían sido *remitidas* y debían ser *transcritas* (cfr. *infra*).

M^{2a} Fotografía parcial de M; sin título; copias del negativo en papel, ligeramente reducidas. - Archivo Benjamin, sin signatura.

Base de la edición: M.

Benjamin utilizó para M hojas de cuadernos de papel para cartas, con formato 22 x 28 cm, que plegaba por la mitad; salen así 2 hojas (= 4 páginas) de 14 x 22 cm. Escribía en las páginas 1 y 3 con un margen de unos 7 cm de ancho. Cuando los legajos llevan algún lema, aparecen escritos en el margen de la primera página del legajo respectivo. En el resto de los márgenes, y en las páginas 2 y 4 de las hojas dobles, no hay nada escrito. Las notas a lápiz en los márgenes proceden de Gretel Adorno, que repetía las palabras que le resultaban difíciles de descifrar, y escribía un pequeño gancho al lado de todas las notas que ella no había copiado. - En el lado superior izquierdo de cada una de las hojas, Benjamin anotó la letra del legajo al que pertenecía, dando a cada una de las hojas dobles del legajo una numeración correlativa. A la tercera página de una hoja doble se le añadía una *a* minúscula. La primera hoja doble (Ms. 2.010 ss.), por ejemplo, tiene el siguiente aspecto: Página 1: columna izquierda trazada; en el margen superior izquierdo: A 1; en la parte superior de la columna derecha figuran los dos lemas de A (p. 69), el resto de la columna está en blanco.

Página 2: en blanco.

Página 3: columna izquierda trazada; en el margen superior izquierdo: A 1a; columna derecha en blanco.

Página 4: borrador (la dedicatoria y dos frases) de una carta con fecha 18. 4. 1928 a Siegfried Kracauer; el resto de la página en blanco.

Para citar los *Apuntes y materiales*, tanto dentro de la obra misma como en otros trabajos, Benjamin numeró las notas que había en cada página. La sigla que se reproduce entre corchetes al final de cada nota (p. ej. [A 1 a, 1]) procede por tanto de Benjamin, si bien él sólo

escribía una sola vez por página la parte que va delante de la coma, y sólo se refería al número que la nota ocupaba en la página en caso de necesidad, y además tácitamente, el procedimiento escogido para esta edición permitirá citar más fácilmente.

En general se emplearon dos tipos de papel:

1. Papel amarillo tenue, de verjurado basto; marca de agua: un doble círculo con la inscripción «M.-K.-Papier».

2. Papel blanco, ligeramente amarillento, de verjurado fino; marca de agua: «Excelsior, J. Guérin & Co, Voiron».

En ocasiones hay hojas dobles que se han rasgado o que han caído. En esos casos las hojas se unen con pegamento transparente; puesto que en algunos casos la escritura de Benjamin está sobre las marcas de pegamento, al menos parte de estos arreglos hay que atribuirlos a él.

Mientras que las mismas hojas del manuscrito sólo llevan la letra o letras del legajo, éstas se explican en un índice suelto (Ms. 2.001 ss.). Únicamente en este índice se encuentran los títulos que en la presente edición aparecen al frente de cada legajo y que también encabezaban el texto de cada página. — La disposición de este índice (pp. 67 ss.) corresponde al mismo Benjamin; en el Ms. 2.002 escribió seguidas las minúsculas de la *a* a la *z*; añadiendo el título a las letras para las que ya tenía un legajo; para las letras que quedaron sin título proyectaba probablemente otros legajos.

Los *Índices varios sobre los Pasajes* que acompañan a los *Apuntes y materiales* contienen una serie de siglas con palabras básicas sobre el contenido. Se ha renunciado a la publicación de estas referencias más bien azarosas.

Cronología

No es posible fechar cada uno de los apuntes. Hay sin embargo una serie de criterios con cuya ayuda se pueden datar, al menos aproximadamente, muchas de las hojas del manuscrito. (La petición que hace Benjamin a primeros de febrero de 1934 a Gretel Adorno para que le consiga un *cuaderno grande de papel de cartus MK* (p. 906), que se cumplió ese mismo mes, no es un criterio válido: no se sabe cuándo acabó Benjamin el nuevo cuaderno, teniendo que recurrir al papel francés. Aparte de esto, utilizó mucho tiempo el papel MK y el francés simultáneamente.)

1. Los apuntes que también están contenidos en las *Primeras anotaciones* y en los *Proyectos iniciales*, se transcribieron en el manuscrito grande de los *Apuntes y materiales*, debiendo datarse entre los años 1927 y 1929.

2. A menudo se deduce por la correspondencia cuándo leyó Benjamin determinados libros que empleó para los *Pasajes*; con menor frecuencia se puede hacer lo mismo con su lista de libros leídos (cfr. GS VD): en estos casos, la fecha de su lectura es el *terminus a quo* para la primera anotación correspondiente del legajo en el que se cita el libro en cuestión, así como para todas las anotaciones subsiguientes del mismo legajo.

3. En cuanto a la literatura moderna que cita Benjamin, la fecha de la primera edición constituye en ocasiones un punto de referencia para determinar la fecha más temprana posible de la cita correspondiente, así como de todas las subsiguientes dentro de un mismo legajo.

4. Finalmente, Mth resulta de mucha ayuda para resolver problemas de datación. Las fotografías se hicieron en dos sesiones de trabajo: la primera tuvo lugar (p. 925) en junio de

1935, la segunda en diciembre de 1937 (p. 954). Los dos tipos de fotografías —bien conservadas— se pueden distinguir claramente por la técnica utilizada. Las páginas que se indican a continuación forman parte de la primera sesión fotográfica, y se escribieron con seguridad antes de junio de 1935:

A 1-A 5a; B 1-B 4a; C 1-C 3a; D 1-D 2 a; E 1-E 6a; F 1-F 4a; G 1-G 8a; H 1-H 2a; I 1-I 4a; K 1-K 3a; L 1-L 2a; M 1-M 5a; N 1-N 3a; O 1-O 6a; P 1-P 2a; Q 1-Q 2a; R 1-R 2a; S 1-S 4a; T 1-T 2a; U 1-U 9a; V 1-V 3a; W 1-W 6a; Y 1-Y 4a; a 1-a 6a; d 1-d 1a; g 1-g 1a; k 1-k 1a.

La segunda parte de las páginas de Mth se escribió con seguridad antes de diciembre de 1937; que surgieran entre junio de 1935 y diciembre de 1937 no es igualmente seguro —algunas de estas páginas podrían existir ya en junio de 1935 sin que Benjamin decidiera fotografiarlas—, pero en la mayor parte de los casos es lo más probable. Se trata de las siguientes páginas:

A 6-A 10a; B 5-B 7a; C 4-C 7a; D 3-D 4a; E 7-E 10a; F 5-F 7a; G 9-G 14a; H 3-H 3a; I 5-I 5a; K 4-K 4a; L 3-L 4a; M 6-M 13a; N 4-N 7a; O 7-O 10a; P 3-P 4a; Q 3-Q 3a; S 5-S 5a; T 3-T 3a; U 10-U 16a; V 4-V 8a; W 7-W 16a; X 1-X 2a; Y 5-Y 8a; a 7-a 19a; b 1-b 1a; d 2-d 14a; g 2-g 3a; k 2-k 3a; l 1-l 1a; p 1-p 3a; r 1-r 3a.

Las páginas siguientes, que ya no fueron fotografiadas, probablemente fueron escritas —con la excepción del legajo J, que ya había sido iniciado a finales de los años veinte— entre diciembre de 1937 y mayo de 1940:

A 11-A 13; B 9-B 10a; C 8-C 9a; D 6-D 10a; E 11-E 14a; F 8-F 8a; G 15-G 16a; H 4-H 5; I 6-I 8; J 1-J 92a; K 5-K 9a; L 5-L 5a; M 14-M 21a; N 8-N 20; O 11-O 14; P 5; Q 4-Q 4a; R 3; S 7-S 11; T 4-T 5; U 17-U 18; V 9-V 10; W 17-W 18; X 3-X 13a; Y 9-Y 11; a 20-a 23; b 2; d 15-d 19; g 4; i 1-i 2; k 4; l 2-l 2a; m 1-m 5; p 4-p 6; r 4-r 4a.

Los signos de transcripción de Benjamin

Probablemente en una fase posterior de trabajo, Benjamin escribió en innumerables notas y citas de M signos cuyo significado está aún por descifrar: se trata de cuadrados, triángulos, círculos, cruces verticales y horizontales de todos los colores, a veces combinando colores y tinta, escritos siempre en el margen derecho, hasta hacer un total de 32 signos diferentes. La mayoría de los legajos con signos parecidos tienen pequeñas hojas añadidas, a manera de indicaciones de lectura, donde Benjamin anotó en primer lugar hasta qué hoja había avanzado la *revisión* del legajo, y luego —dejando un gran espacio— aparece la expresión *transcribir*, para finalmente anotar los signos que había empleado en el legajo (esto último no siempre de manera exhaustiva). Si se pudiera descifrar el misterio del sistema de signos utilizado por Benjamin, se abrirían incomparables perspectivas sobre el modo de trabajo del autor; el esfuerzo sería digno de una tesis. Al parecer, con *transcribir* se alude a la elaboración de un nuevo manuscrito, pero no queda claro si las notas así señaladas ya habían sido transcritas —entonces el manuscrito se habría perdido— o si debían ser transcritas en el futuro. Al editor le parece poco probable que Benjamin planeara una nueva ordenación —más selecta— del conjunto de sus materiales: si se leen de corrido las notas que tienen el mismo signo, no parece obtenerse sentido coherente alguno. Hay que suponer más bien que el sistema de signos fue desarrollado en relación con el trabajo sobre *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*. Antes de redactar este texto, Benjamin podría haber revisado todos los

apuntes que ya tenía por entonces, clasificando en varios grupos aquellos que le parecieran relevantes para su trabajo sobre Baudelaire. Una comparación detallada entre las notas y citas de M que presentan signos, y el texto del trabajo sobre Baudelaire, debería poder verificar o desmentir la hipótesis*. En caso de que se confirmara la hipótesis, se habría conseguido además otro criterio para la cronología de los *Apuntes y materiales*: la revisión se habría, bien efectuado o bien acabado, en el verano de 1938, en Svendborg, y todas las notas que no hubieran sido entonces *revisadas* pertenecerían a una etapa posterior.

Dado que los signos en color de Benjamin no se pueden reproducir aquí, a cada signo se le ha atribuido bien una letra minúscula, bien una letra minúscula con el exponente 1. El significado de estas letras es el siguiente:

a: cuadrado negro con cruz negra; b: cuadrado negro con cruz roja; c: cruz horizontal amarilla; d: cruz vertical amarilla; e: cruz vertical roja; f: triángulo marrón; g: círculo relleno de amarillo con cruz negra; h: triángulo azul; i: círculo relleno de violeta con cruz negra; j: cruz horizontal violeta; k: cuadrado rojo; l: círculo relleno de azul con cruz negra; m: cuadrado azul con cruz negra; n: cuadrado negro con raya violeta; o: elipse rellena de verde con cruz negra; p: cuadrado relleno de amarillo con círculo negro; q: círculo relleno de negro; r: cruz horizontal azul; s: círculo azul con cruz negra; t: cuadrado azul; u: cuadrado relleno de violeta; v: elipse marrón con cruz negra; w: línea ondulada verde; x: cuadrado rojo con cruz negra; y: triángulo relleno de rojo; z: cruz vertical verde; a¹: círculo rojo; b¹: cruz horizontal marrón; c¹: cruz vertical amarilla entre corchetes negros; d¹: cuadrado negro; e¹: círculo verde con cruz negra; f¹: medio semicírculo rojo.

Se reproducen seguidamente en forma de tabla todas las anotaciones que llevan un signo en M; la o las letras después de los dos puntos remiten al signo o a los signos que se adjuntan en el manuscrito al apunte correspondiente.

LEGAJO A

[Ms. 2.009:] A 1-11 *revisado-transcrito* [siguen los signos para a, b, c, d, e, f, g]
primer lema: h

A 1, 4 : b	9 : a	A 6 a, 3 : c	A 11, 3 : b
5 : e	A 3 a, 3 : b	5 : a	A 11 a, 2 : d
A 1 a, 1 : a	7 : a, c	A 7 a, 3 : b, c	4 : f
A 2, 4 : b	A 4, 1 : b	4 : b	6 : f
6 : g	2 : b	A 8, 3 : b	7 : b
A 3, 4 : b	A 5 a, 2 : a	A 9, 1 : b	
A 3, 5 : b	A 6, 2 : b	A 9, 2 : b	

* El manuscrito de *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, que se encuentra en la Academia de las Artes de la República Democrática Alemana, presenta «en todas las hojas [...] diversos signos», de los que la editora del manuscrito observa que «compensaban los capítulos para más amplios desarrollos» (cfr. GS I, 1192): dado que este editor nunca ha podido acceder al citado manuscrito, no puede saber si los signos del manuscrito de los *Pasejes* tienen relación con el manuscrito berlinés sobre Baudelaire.

LEGAJO B

[Ms. 2.035:] B 1-8 *revisado-transcrito* [siguen los signos para e, h, i, j, k, l, a]

B 1, 4 : e	7 : k	3 : a	B 8, 1 : k
5 : e	B 3 a, 1 : e	B 6, 1 : e	2 : e
B 2, 1 : a	4 : e	B 6 a, 2 : e	B 8, 4 : l
5 : e, h	B 4, 1 : h	B 7, 2 : m	B 9, 1 : e
B 2 a, 2 : i	2 : e	5 : k	B 9, 2 : e
5 : k	B 4 a, 1 : e	B 7, 7 : e	3 : n
6 : k, l	B 5 a, 2 : e		

LEGAJO C

[Ms. 2.056:] C 1-8 *revisado-transcrito* [siguen los signos para a, o, k, pl]

C 2 a, 2 : a	C 5, 2 : k	C 7 a, 1 : k	C 9, 1 : p
C 4 : k	C 6 a, 1* : o	4 : k	C 9 a, 1 : k
C 5, 1 : k	C 7, 1 : k	C 8, 2 : k	

* El signo figura junto al verso *Me parece estar viendo reír a un tejado gótico*.

LEGAJO D

[Ms. 2.073:] D 1-8 *revisado-transcrito* [siguen los signos para p, q, g, a, r, k, s, e, h]

D 1, 2 : p	D 4 a, 3 : q	D 6, 1 : h	D 8, 8 : h
D 1 a, 3 : g	4 : a	2 : h	D 8 a, 1 : h
5 : p	D 5, 1 : t	D 6 a, 1 : h	2 : h
D 2, 2 : q	2 : k	2 : h	3 : h
3 : q	3 : a	3 : h	4 : h
8 : q	4 : q	D 7 : h	D 9, 2 : h
D 2 a, 1 : a	6 : h	D 7 a : h	3 : h
6 : q	7 : s	D 8, 1 : h	4 : h
D 3, 5 : q	D 5 a, 1 : h	2 : h	5 : h
D 3 a, 6 : q	2 : h	3 : h	6 : h
D 4, 1 : t	3 : h	4 : h	D 10, 1 : h
3 : a	4 : u	5 : h	
5 : q	5 : e	6 : h	
D 4 a, 2 : k	6 : h	7 : h	

LEGAJO E

[Ms. 2.092:] *E 1-11 revisado-transcrito* [siguen los signos para q, k, d, p, b, v, u, a, h]

E 1, 6 : q	E 2, 9 : q	E 6 a, 4 : d	E 10, 3 : q
E 1 a, 1 : q	E 2 a, 3 : q	E 7, 4 : q	E 11, a 1 : q
2 : k	4 : q	E 8, 9 : u	2 : h
3 : t	E 3 a, 6 : q	E 8 a, 2 : v	E 12, 1 : q
6 : u	E 4, 2 : k	E 9 a, 7 : u	
7 : u	E 4 a, 4 : b	8 : u	
E 2, 7 : u	E 5, 3 : a	9 : u	

LEGAJO F

[Ms. 2.117:] *F 1-7 revisado-transcrito* [siguen los signos para g, b, q]

F 2, 8 : g	F 3 a, 4 : g	F 5, 1 : g	F 7 a, 6 : b
F 3, 1 : g	5 : g	F 5 a, 1 : q	
4 : g	F 4, 3 : g	F 6 a, 1 : q	
F 3 a, 1 : g	F 4 a, 5 : g	3 : g	

LEGAJO G

[Ms. 2.132:] *G 1-15 revisado-transcrito* [siguen los signos para v, g, s, d, b, q]

G 1, 1 : v	G 4, 6 : d	G 7 a, 5 : v	G 15, 6 : q
4 : a	G 5, 1 : b	G 8, 2 : b	G 16, 3 : e, h
7 : g	G 6 : v	G 13 a, 3 : s	4 : h
G 4, 5 : s	G 7, 4 : g	G 15, 2 : q	

LEGAJO H

[Ms. 2.163:] *H 1-3 revisado-transcrito* [siguen los signos para o, c]

H 2, 1 : o	H 3, 1 : c
H 2 a, 4 : o	2 : c

LEGAJO I

[Ms. 2.172:] *I 1-6 revisado-transcrito* [siguen los signos para c, a, v, g, b, q]

I 2, 6 : c	I 4 a, 3 : o	I 5 a, 4 : a	I 7, 5 : g
I 2 a, 7 : v	I 5, 2 : a	I 6, 4 : a	6 : a
I 3, 4 : b	I 5 a, 1 : f	I 6 a, 4 : a	I 7 a, 1 : g
I 4, 4 : g, a	2 : a	I 7, 3 : a	

LEGAJO J

[Ms. 2.189:] *J 1-15 revisado-transcrito* [siguen los signos para b, t, k, u, i, f, w, e, x, d, l, h, n, c, y, z, a, q, g, o, v, a', t, k]

J 1, 1 : b	J 5, 1 : t	5 : c	5 : x
2 : x	4 : t	J 9, 3 : b	J 13, 1 : k
6 : o	5 : i, z	4 : b	3 : b
J 1 a, 1 : u	J 5 a, 1 : a, u	9 : b	5 : n
2 : d	2 : u	J 9 a, 1 : b, f, x	6 : v
3 : t	4 : t	3 : d	8 : x
J 1 a, 5 : c	5 : t	J 10, 1 : t	J 13 a, 2 : i
J 2, 1 : q	6 : o	6 : q	3 : k
2 : q	J 6, 1 : k, q	7 : l	5 : t
3 : q	2 : q	8 : m	J 14, 1 : a
J 2 a, 1 : q	3 : a	9 : i	2 : i
2 : q	4 : f	J 10 a, 1 : a, b, a, x	4 : c
J 2 a, 3 : q	J 6 a, 1 : t	J 10 a, 3 : c	5 : a'
5 : q	2 : t, o	5 : t	6 : f
6 : q	3 : k	J 11, 1 : g	7 : i
J 3, 1 : x, i	4 : o, t	3 : a'	9 : a'
J 3 a, 1 : a'	J 7, 1 : e	4 : w	J 14 a, 2 : i
2 : y	2 : q	7 : x	3 : u
J 3 a, 3 : t	J 7, 3 : o	8 : x	4 : i
4 : c	4 : t	J 11 a, 1 : v	6 : x
5 : a	8 : t	2 : t	J 15, 1 : n
J 4, 1 : a	J 7 a, 1 : i, f	3 : c	2 : u
2 : t	3 : b	4 : i, b	5 : q
6 : l	4 : b	J 12, 3 : a'	6 : h
J 4, 8 : t	5 : x	4 : o, a'	J 15 a, 1 : x, u, a, b
J 4 a, 1 : t	J 8 : x	5 : a'	2 : b
2 : i	J 8 a, 1 : l	6 : n	4 : q
3 : o	2 : n	J 12 a, 1 : a'	5 : o
5 : a	3 : l	3 : a	

[Ms. 2.220:] *J 16-25 revisado* [Ms. 2.221:] *transcrito* [siguen los signos para i, v, g, a', p, n, f, y, e, o, c, b', t, z; la hoja está dañada, posiblemente falten algunos signos]

J 16, 1 : a	J 17, 2 : t	4 : t	9 : o
2 : b	4 : l	5 : c	10 : t
3 : o	7 : i	6 : t	J 19, 2 : i
J 16 a, 3 : o	J 17 a, 1 : i	J 18 a, 1 : b	4 : n
5 : a'	2 : x	3 : y	J 19 a, 2 : d
7 : c	J 18, 1 : o	4 : a	3 : i
9 : t	2 : a'	5 : o	J 19 a, 5 : l
11 : f, g	J 18, 3 : y	7 : o	7 : a

8: n	5: t	3: a	3: a ¹
9: c	6: a ¹ , m	J 23, 1: i	4: a ¹
10: x	J 21 a, 1: v	2: c	5: b
J 20, 1: a	2: n	4: t	6: t
3: x	3: v	5: a	J 25, 1: o
4: o	4: x	J 23, 6: b	2: b ¹
6: b	5: o	7: b	3: q
7: d	6: c	J 23 a, 1: c, a ¹	J 25, 5: u
8: n	7: v	2: a ¹	6: t
J 20 a, 1: c	J 22, 1: a	3: u	7: y, g
3: m	2: v	5: u	J 25 a, 2: x
4: d	4: o	6: d	3: x
5: a	J 22, 5: o	J 24, 1: c	4: x
J 20 a, 6: g	6: a	6: x	
J 21, 2: b ¹	J 22 a, 1: v	J 24 a, 1: f, o	
4: u	2: p, v	2: q	

[Ms. 2.242] *J 26-40 revisado-transcrito* [siguen los signos para o, a¹, d, a, i, p, b, h, b¹, z, x, u, v, k, q, t, w, y, l, f, n, s, e]

J 26, 1: a ¹	J 28 a, 3: u	12: i	8: i
2: o	4: u	13: u	J 33, 1: d
3: b ¹	J 28 a, 5: d	J 30 a, 1: x	2: b
J 26 a, 1: g	6: t	4: c	3: x
2: o	8: i	J 30 a, 5: x	4: x
6: d	J 29, 1: l	6: n	6: x
J 27, 1: a ¹	3: q	J 31, 1: u	J 33, 7: a ¹
4: b ¹	4: u	2: o	8: o
5: l	5: a	3: o	J 33 a, 1: a ¹
6: t	6: b ¹	4: l	2: a ¹
7: x	7: f	5: o	3: x
8: a ¹	8: d	J 31 a, 1: o	4: t
9: d	9: u	2: o	6: q
J 27 a, 1: d	11: a	3: k	8: o
2: a ¹	12: l	4: a	9: o
3: b ¹	J 29 a, 1: l	5: x	10: a ¹
4: u	2: y	6: o	11: o
5: y	3: x	J 32, 1: a	J 34, 1: a
6: x	4: o	2: b ¹	2: a
7: u	5: t	3: o	3: o
J 28, 1: a ¹	J 30, 1: b ¹	4: n	4: k
2: a ¹	2: u	5: o	J 34 a, 1: e
3: a ¹	5: c	J 32 a, 1: u	2: a
4: a ¹	6: t	2: a ¹	3: a
5: k	7: x	4: o	5: l
6: a ¹	8: i	5: o	6: i
7: l	10: a ¹	6: e	7: j
8: b ¹	11: u	7: b	J 35, 1: u

3: x	2: v	J 38, 2: i	2: s
4: q	3: g	3: u	J 39 a, 4: u
5: j	5: b ¹	5: n	J 40, 1: u
6: v	6: k	J 38 a, 1: k	2: e
7: a	7: b	2: u	3: l
J 35 a, 1: a	J 37, 1: h	3: r	4: i
2: a	2: o	4: x	5: a
J 35 a, 4: x	3: a ¹	5: x	6: u
7: b ¹	4: i	6: e	7: x
8: n	5: t	7: e, o	8: n
J 36, 2: a ¹	7: t	8: e	J 40 a, 1: k
4: k	J 37 a, 2: h	J 39, 1: o	3: a
5: h	3: t	2: k	
7: x	4: b	3: k	
J 36 a, 1: y	5: l	J 39 a, 1: k, t	

[Ms. 2.273] *J 41-50 revisado-transcrito* [siguen los signos para v, u, p, l, t, b¹, w, e, g, q, a, d, h, o, k, y, s, z, c, x, n, b]

J 41, 1: a	8: o	5: u	3: p
2: a ¹	J 45 a, 1: o	6: u	4: h
3: t	3: k	9: e	5: c
6: a ¹	4: k	J 46 a, 2: i	J 49, 1: b
J 41 a, 1: a ¹	6: a	3: t	2: b
3: x	7: e	4: a	3: w, b
5: t	8: b	5: q	4: v
6: x	J 44, 1: o	7: d	5: c
7: b ¹	2: o	9: x	6: b
8: y	3: k	10: c	J 49 a, 1: t
9: c ¹	4: v	J 47, 1: o, i	2: b ¹
J 42, 1: h, a ¹	5: c	2: x	3: b
2: i	J 44 a, 1: g	3: i	J 50, 1: i
3: a ¹	3: t	4: v	2: c
4: p	J 45, 1: i	5: c	3: o, n
5: t	3: a ¹	6: v	4: t
6: t	4: a ¹	J 47 a, 1: v	J 50, 5: o
7: a ¹	5: a ¹	2: h, c	6: v
J 42 a, 1: k	6: n	3: c	7: v
3: b ¹ , u	7: n	J 48, 1: d	J 50, 8: v
4: k	J 45 a, 1: a ¹	2: n	9: v
6: x	2: x	4: o	J 50 a, 1: c
8: u	J 45 a, 5: o	5: l	J 50 a, 2: i
10: d	6: v	6: e	3: o
J 43, 2: a	9: u	7: v	4: c
J 43, 4: t	J 46, 1: g	8: v	J 50 a, 5: a ¹
5: a ¹	2: b ¹	9: b	6: x
6: b	3: i	J 48 a, 1: o	
7: a ¹	4: a	2: g	

[Ms. 2.294:] *J 51-65 revisado-transcrito* [siguen los signos para b, t, k, h, o, b^l, c, a^l, p, x, d, l, s, i, v, j, w, e, a, q, u, g, d^l, f, e^l, y]

J 51, 1: g	7: v	J 57, 1: i	J 60 a, 1: a ^l
2: b	J 55, 1: v	2: v	2: v
3: b	2: x	3: v, o	3: n
J 51 a, 1: x	3: g	4: x, f	4: v
2: x	4: o	5: c	5: n, i
4: g	5: u	6: i	J 60 a, 6: a
5: e ^l	6: o	7: n	7: q
6: b	7: o	8: a	J 61, 1: u
7: k, t	8: o	9: i	2: u
J 52, 1: k	9: t	J 57 a, 1: t	3: o
2: t	10: b	2: i	4: u
3: b	11: o	3: k	5: a
4: o	12: o	4: t	6: g
5: q	15: v	5: x	7: u
6: v	16: n	J 58, 1: c	8: a
J 52 a, 1: o	17: o	J 58, 2: q	9: a
3: b ^l	J 55 a, 1: n	3: b	10: b
4: a	2: n	4: b	J 61 a, 1: a
6: a ^l	3: o	5: a	J 61 a, 2: h
7: a	4: h	6: h, s	3: h
8: b	5: o	J 58 a, 1: i	J 62, 1: v
J 53, 1: n	6: n	2: i	2: i
2: o	7: o	3: v	3: i
3: o, n	8: o	4: y, o	4: i
4: t, w	J 56, 1: o	5: a	5: v, b
5: o	J 56, 2: i, n	6: a	6: t
6: o	3: o	J 59, 1: a	J 62 a, 1: b
7: o	4: o	2: a	2: b, h
J 53 a, 1: o	5: y	3: a	3: n
2: f	6: a, b ^l	4: o	4: n, o
3: o	7: n	5: x, i	J 63, 1: i
4: o	8: o	7: l, v	J 63, 2: h
J 54, 1: o	9: x	8: q, k	3: n
2: e	J 56 a, 1: k	9: i	4: i
3: o	2: p	J 59 a, 1: b	5: c
J 54, 4: o	3: b ^l	2: b	6: c
5: o	4: o	3: b	J 63 a, 1: i
6: e	5: u, b ^l	4: c	2: o
7: n	6: x, o	5: c	J 64, 1: i
8: o	7: a	J 60, 1: i	2: e
J 54 a, 1: c	8: g	2: a	4: v
2: o	9: i	4: a	5: v, c
3: o	10: e, h	5: b	J 64 a, 1: v
5: x, v	11: h	6: b	2: v
6: j	12: v	7: e, h	J 64 a, 3: c

4: a ^l	2: u	3: g	6: b
5: o	J 65 a, 1: u	4: o	
J 65, 1: e	2: o	5: t	

[Ms. 2.325:] *J 66-82 [f] revisado-transcrito* [siguen los signos para o, k, a, v, g, e, F, c, u, b, h, i, j, x, t, q, p, d, s]

J 66, 1: e	2: a	J 72, 2: o	5: h
2: b	3: k	3: a	6: q
3: n	4: b	4: q	J 76 a, 1: f
4: b	5: n	5: h, c, k	2: f
5: x	6: o	6: p	J 76 a, 4: f
6: x	7: q	J 72 a, 1: p	5: a ^l
7: q, k	J 69 a, 1: c	2: v	6: a ^l
8: b	2: u	3: i	J 77, 1: f
J 66 a, 1: q, e	3: v	4: h	2: x, a ^l
2: k, a	4: o	5: x	3: t
3: a	5: h	J 73, 1: c	4: u
4: c	J 70, 1: n	2: h	J 77 a, 1: h
5: q	2: h	3: n	2: n
6: a	J 70, 3: h	4: a	3: t
9: i	4: n	5: a	4: g
J 67, 2: b	5: o	6: b ^l	5: c
3: h	6: g	J 73 a, 1: u	6: i
5: b	J 70 a, 1: u	2: u	7: f
6: g	2: i	3: u	8: v
J 67 a, 1: b	3: h	4: b ^l , u	J 78, 1: v
2: b	4: n	5: t	2: n
3: x	5: g	6: c	J 78, 3: o
4: c	6: b	J 74, 1: t	4: b
5: n	7: h	2: u	J 78 a, 1: e, t
7: o	8: d	3: u	2: o
8: x	9: v	4: u	J 79, 1: o
J 68, 1: c	10: b	J 74 a, 1: u	2: b
2: o	J 71, 1: o	2: k	3: e, t
3: u	2: c, e	3: k	4: a
4: u	3: x	4: h	5: b
J 68 a, 1: u	4: u	5: c, g	6: n
2: u	6: q	J 75, 1: b	J 79 a, 1: n
3: u	7: q	2: b	2: e
4: u	J 71 a, 1: k	3: e	3: u
5: k	2: b	J 75, a: b	4: b
6: c	3: n	J 76, 1: v	5: t
7: x	4: i	2: h	J 80, 1: o
8: t	5: i	3: h	2: b
J 69, 1: x	J 72, 1: x	4: q	J 80 a, 1: b

2 : x	J 81, 1 : t	5 : t	J 82, 1 : t
3 : b	2 : n	6 : o	2 : u
4 : v	3 : v	J 81 a, 1 : a	
5 : v	4 : a	2 : t	

LEGajo K

[Ms. 2.380:] *K 1-5 revisado-transcrito* [siguen los signos para g, o, k, e', h, q, t, z]

K 1 a, 9 : g	K 2, 3 : e'	K 4, 4 : h	K 4 a, 3 : t
K 2, 1 : t	K 3, 2 : o	K 4 a, 2 : k	K 5 a, 2 : q

LEGajo L

[Ms. 2.395:] *L 1-4 revisado-transcrito* [siguen los signos para p, b']

L 2 a, 4 : b'	L 4 a, 4 : p
L 3, 5 : b'	L 5, 3 : p

LEGajo M

M 1, 4 : a	7 : a	3 : a	M 14, 1 : a
6 : a	8 : a	M 11 a, 1 : a	2 : a
M 2, 8 : a	M 7 a, 6 : a	3 : q	3 : a
M 2 a, 2 : a	M 8, 1 : a	4 : a	5 : a
M 3, 5 : q	2 : a	5 : a	6 : a
6 : q	3 : a	6 : a	M 14 a, 1 : a
8 : a	M 8 a, 1 : v, a	M 12, 1 : q	3 : q
M 3 a, 4 : a	2 : a	2 : q	4 : q
M 4 a, 2 : a	3 : a	3 : a	M 15, 4 : a
3 : a	5 : v	4 : a	5 : a
M 4 a, 4 : a	M 9, 2 : q	5 : a	M 15 a, 1 : f
M 5, 5 : q	M 9 a, 1 : a	6 : a	2 : a
6 : a	3 : a	M 12 a, 1 : a	4 : q, k
8 : a	4 : a	2 : a	M 16, 1 : a
M 5 a, 1 : a	5 : a	3 : a	2 : a
2 : u	M 10, 1 : a	4 : a	3 : a
M 6, 5 : a	M 10, 2 : f	5 : a	4 : b', a
6 : a	3 : a	M 13, 1 : a	M 16 a, 1 : b', a
M 6 a, 1 : q	4 : a	2 : a	2 : a
2 : a	M 10 a, 1 : e	3 : a	3 : a
M 6 a, 4 : a	2 : t	M 13, 4 : a	4 : v
M 7, 1 : v	4 : k	M 13 a, 1 : a	M 17, 1 : a
3 : a	M 11, 1 : v	2 : a	M 18 : a
5 : a	2 : a	4 : a	

LEGajo N

N 1 a, 1 : k	N 6, 5 : e'	N 8 a, 4 : h	N 9 a, 6 : a'
N 2, 6 : a'	N 7, 5 : e	N 9, 4 : p	7 : g
7 : o, b	6 : a', p	5 : h	8 : h
N 2 a, 3 : a'	7 : p	6 : e'	N 10, 2 : e
N 3, 1 : a'	N 7 a, 1 : a'	8 : e'	4 : e
N 3 a, 4 : a'	N 8 a, 2 : p	N 9 a, 1 : e	N 10 a, 2 : e'
N 5, 2 : b	3 : e	5 : p	N 11, 3 : p

LEGajo O

[Ms. 2.484:] *O 1-10 revisado-transcrito* [siguen los signos para j, f, e, a, d]

O 1 a, 2 : j	O 5 a, 1 : a, j	O 7 a, 4 : b	O 11, 1 : i
O 2 a, 5 : c	O 6, 2 : a	O 8 a, 2 : f	O 11 a, 2 : j
O 3 a, 3 : j	O 6 a, 2 : a	O 9, 4 : e	
O 4 a : c	O 7, 1 : b	O 10 a, 7 : b	

LEGajo P

[Ms. 2.512:] *P 1-4 revisado-transcrito* [siguen los signos para a, q, b']

P 1, 4 : a	P 2, 8 : a	P 3 a, 3 : b'
P 1 a, 3 : q	P 2 a, 5 : q	

LEGajo Q

[Ms. 2.521:] *Q 1-3 revisado-transcrito* [sigue el signo para v]

Q 4 a, 4 : v

LEGajo R

[Ms. 2.528:] *R 1-2 revisado-transcrito* [sigue el signo para q]

R 2, 1 : q

LEGajo S

[Ms. 2.533:] *S 1-8 revisado-transcrito* [siguen los signos para g, e, a, b, v, k, h, x]

tercer lema : e	S 3 a, 3 : g	S 6 a, 1 : a	S 8, 7 : g
S 1, 2 : e	S 4, 1 : g	3 : x	8 : g
5 : e	2 : g	4 : b	S 8 a, 1 : g
S 1 a, 2 : e	4 : g	S 7 a, 1 : a	2 : g
S 2, 4 : e	5 : g	3 : g	3 : g
5 : g	6 : g	4 : g	4 : h, c
S 2 a, 1 : g	S 4 a, 1 : g	5 : g	5 : g
2 : e	2 : g	6 : g	6 : g
4 : g	3 : g	S 8, 1 : g	7 : g
5 : g	S 5, 4 : g	2 : g	S 9, 1 : g
6 : g	S 5 a, 1 : g	3 : h	2 : g
S 3, 2 : g	3 : g	4 : g	
S 3 a, 1 : g	4 : k	5 : g	
2 : g, v	S 6, 4 : a	6 : g	

LEGajo T

[Ms. 2.554:] *T 1-3 revisado-transcrito* [siguen los signos para a, b^l]T 3, 1 : b^l, a

LEGajo U

[Ms. 2.563:] *U 1-17 revisado-transcrito* [siguen los signos para x, b^l, u, b, q, d]

U 3, 3 : b ^l	U 7 a, 1 : u	U 9, 3 : b ^l	U 16, 4 : u
U 4, 1 : b	3 : u	U 10, 3 : q	U 16 a, 5 : d
U 4 a, 5 : d	U 8, 3 : b ^l	U 13 a, 1 : u	
7 : b ^l	U 8 a, 3 : b ^l	2 : u	
U 5 a, 4 : u	5 : u	5 : x	
U 7, 3 : u	U 9, 1 : b ^l	U 14 a, 3 : b ^l	

LEGajo V

[Ms. 2.599:] *V 1-9 revisado-transcrito* [siguen los signos para v, x, u, l]

V 1, 6 : v	V 5, 8 : u	V 8 a : u	V 10, 1 : u
V 2 : u	V 5 a, 4 : u	V 9, 1 : u	
V 2 a : u	V 6, 3 : u	V 9 a, 2 : u	
V 4, 4 : v	V 8, 3 : x	5 : u	

LEGajo W

[Ms. 2.619:] *W 1-16 revisado-transcrito* [siguen los signos para x, n]

W 8 a, 4 : x W 11 a, 4 : x W 11 a, 6 : n

LEGajo X

[Ms. 2.657:] *X 1-4 revisado-transcrito* [siguen los signos para a, j, t, h, b]

X 1, 4 : a	X 2 a, 2 : h	X 3, 5 : u	X 4, 3 : b
X 2, 1 : b	X 3, 3 : b	6 : b	X 5, 1 : t
X 2 a, 1 : h	4 : b	X 3 a, 3 : b	

LEGajo Y

[Ms. 2.684:] *Y 1-9 revisado-transcrito* [siguen los signos para p, b^l, l, v, a, cl]

Y 1, 2 : b ^l	Y 2 a, 4 : v	Y 5 a, 7 : c	Y 10 a, 1 : v
Y 1 a, 4 : v*	Y 4 a, 1 : v	Y 6, 3 : v	2 : v
Y 2, 2 : p	2 : v	7 : v	Y 11, 1 : v
3 : v	4 : v	Y 7 a : v	
Y 2 a, 1 : v	Y 5, 6 : v	Y 8 a, 1 : v	
2 : s	8 : b ^l	Y 9 a, 1 : v	

* En todo el legajo Y, para el signo correspondiente a «v», Benjamín puso originalmente el signo correspondiente a «u».

LEGajo Z

[Ms. 2.706:] *Z 1 revisado-transcrito* [sigue el signo para j]

Z 1, 2 : j

LEGajo a

[Ms. 2.712:] *a 1-20 revisado-transcrito* [siguen los signos para u, a, x, k, d, h]

a 1 a, 2 : u	a 5 a, 4 : u	a 7 a, 4 : u	a 11, 2 : u
a 3, 2 : u	a 6, 1 : u	a 8 a, 3 : u	a 11 a, 1 : u
a 3 a, 2 : u	a 6 a, 2 : u	a 9 a, 1 : u	a 12 a, 7 : k
4 : u	a 7, 3 : u	2 : k	a 13, 4 : u
a 4, 1 : u	4 : u	a 10, 1 : h, a	a 13 a, 6 : u
a 5, 3 : u	a 7 a, 3 : u	a 10 a, 5 : u	a 14, 2 : k

a 14 a, 3 : h	a 18 a, 3 : s	7 : x	5 : h
a 16 a, 4 : u	a 19, 5 : a	a 20, 2 : u	a 21, 4 : h
a 17, 3 : u	a 19 a, 2 : d	a 20, 6 : u	
a 17 a, 4 : u	4 : d	a 20 a, 1 : x	

Legajo b

[Ms. 2.758:] *b 1* revisado-transcrito [sigue el signo para u]

b 1, 9 : u	b 1 a, 6 : u	b 2, 3 : o
b 1 a, 2 : u	b 2, 1 : o	4 : u

Legajo d

[Ms. 2.762:] *d 1-17* revisado-transcrito [siguen los signos para b^l, u, b, v, a, x, l, e, s, e']

d 1, 4 : b ^l	d 5 a, 1 : u	d 9 a, 4 : b ^l	d 15, 4 : u
d 1 a, 2 : u	d 6, 2 : s	d 10, 1 : u	5 : x
d 2, 1 : u	4 : b ^l	d 10 a, 1 : b ^l , u	d 15 a, 1 : x, u
d 2 a, 1 : u	d 6 a, 1 : b ^l	d 11, 2 : u	2 : u
d 3, a 2 : a	2 : b ^l	d 11 a, 1 : u	d 16, 1 : b ^l
5 : e	4 : x	d 12, 2 : u	3 : e ^l
6 : b ^l	6 : b ^l	d 12 a, 5 : b	4 : l
7 : b ^l	7 : b ^l	d 13 a, 1 : a	5 : u
8 : b ^l	d 7, 2 : b	d 14, 2 : b ^l	d 16 a, 2 : x
d 4, 1 : v	d 7 a, 1 : a	3 : b ^l	d 17, 4 : a
4 : x	3 : b ^l	5 : b ^l	d 17 a, 1 : a
5 : x	d 8, 3 : u	6 : b ^l	3 : a
d 4 a, 2 : u	d 9, 2 : v	d 14 a, 4 : a	4 : u
d 5, 3 : a	4 : v	6 : a	5 : a
7 : u	d 9 a, 1 : b ^l	d 15, 1 : b ^l	d 18, 1 : u

Legajo g

[Ms. 2.800:] *g 1-3* revisado-transcrito [siguen los signos para q, h]

g 1 a, 3 : q	g 3, 2 : h
g 2 a, 4 : h	3 : h

Legajo k

[Ms. 2.811:] *k 1-3* revisado-transcrito [siguen los signos para a, u, h]

k 1, 2 : a	k 3 a, 1 : h	K 4, 5 : u
k 2, 1 : h	k 4, 2 : u	

Legajo l

[Ms. 2.819:] *l 1* revisado-transcrito [no hay signos]

Legajo p

[Ms. 2.833:] *p 1-5* revisado-transcrito [siguen los signos para a, v, l, z]

p 1 a, 1 : a	p 2, 5 : i	p 3 a, 1 : t	P 5 a, 2 : v
p 2, 3 : a	p 2 a, 1 : t	3 : t	
4 : i	p 3, 1 : t	p 5 a, 1 : t	

Legajo r

[Ms. 2.845:] *r 1-3* revisado-transcrito [siguen los signos para d, a]

r 1, 2 : d	r 1 a, 4 : a
------------	--------------

Lista de las fuentes citadas

La siguiente bibliografía comprende los libros, artículos y panfletos que se extrajeron o simplemente se citan como fuente en los *Apuntes y materiales*. Sólo se recogen aquellos escritos que Benjamin consultó sin duda de primera mano; no se incluyen las fuentes que cita de segunda mano, o los escritos que sólo se limita a mencionar, como tampoco las obras que forman parte de la cultura general y que cita sin indicación concreta de edición. En los *Apuntes y materiales*, Benjamin cita a menudo las fuentes con errores, de modo incompleto y con insuficiente precisión bibliográfica. Como ya dijimos, en esta edición se han rectificado tácitamente esos errores y se han uniformado las referencias bibliográficas en la medida de lo posible. En la bibliografía que sigue, el lector encontrará la referencia bibliográfica completa de esas fuentes, incluyendo su título original. — La lista procede en orden alfabético por apellido del autor y título, dejando fuera los artículos y nombres propios. Las letras con diéresis —ä, ö y ü— se dan como ae, oe y ue. Un asterisco* tras el título indica que los datos bibliográficos de la obra correspondiente no se han podido revisar personalmente. Cuando el título difiere del que ofrece Benjamin, se trata de una edición identificada sin error, cuyos datos bibliográficos pudieron completarse recurriendo a fuentes secundarias.

1. ACOT, *Tage in Paris*, París, julio de 1855*.
2. ADORNO, Theodor Wiesengrund-, «Arabesken zur Operette», en *Die Rampe. Blätter des Deutschen Schauspielhauses Hamburg*, cuaderno 9, 1931-1932, pp. 3-5.
3. ADORNO, Theodor Wiesengrund-, «Fragmente über Wagner», *Zeitschrift für Sozialforschung* 8 (1939-1940, cuaderno 1/2), pp. 1-49.
4. ADORNO, Theodor Wiesengrund-, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Tübingen, 1933. (*Beiträge zur Philosophie und ihrer Geschichte*, 2.)
5. ADORNO, Theodor Wiesengrund-, «Konzertarie "Der Wein"», en Willi Reich, *Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund-Adorno und Ernst Křenek*, Viena/Leipzig/Zürich, 1937, pp. 101-106.

- 6 ADORNO, Theodor Wiesengrund, «Rede über den "Raritätenladen" von Charles Dickens», *Frankfurter Zeitung*, año 75, n.º 285 (18. 4. 1931), pp. 1 ss.
- 7 ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Versuch über Wagner* [manuscrito].
- 8 ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Carta del 5. 6. 1935 a Walter Benjamin* [inédito, extractos].
- 9 ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Carta del 5. 8. 1935 a Walter Benjamin* [inédito, extractos].
- 10 ALAIN, [Émile Auguste Chartier], *Avec Balzac*, París, 1937.
- 11 ALAIN, [Émile Auguste Chartier], *Les idées et les âges*, vol. 1, París, 1927.
- 12 ALLARD, Roger, *Baudelaire et L'esprit nouveau* (De quelques préfaces, théories, prophéties), París, 1918.
- 13 ALMANACH *indicateur parisien*, París, 1866*.
- 14 ALMIRAS, Henri d', *La vie parisienne sous le règne de Louis-Philippe*, París [1925].
- 15 [ANGELMONT], Édouard [d'], *Le cachemire*. Comédie en un acte et en vers. Représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre Royal de l'Odéon, le 16 décembre 1826, París, 1827.
- 16 ANGELMONT, Édouard d', *L'internationale*, París, 1871.
- 17 ANON., «Faits divers», *Les boulets rouges. Feuille du club pacifique des droits de l'homme*, redactor: Le C^o Polin, primer año, n.º 1, del 22 al 25 junio, [1848], p. 1.
- 18 ANON., *Galante Unterhaltungen zweier Mädchen des 19. Jahrhunderts am häuslichen Herd*, Roma, París, Verlag von Grangazzo, Vache & Cie., s. a.
- 19 ANON., «Heine an Marx», *Die Neue Zeit* 14 (1895-1896, n.º 1), vol. 1, pp. 14-19.
- 20 ANON., «Klassenkämpfe», *Die Neue Zeit* 12 (1893-1894, n.º 35), vol. 2, pp. 257-260.
- 21 ANON., «Questions difficiles à résoudre», *Le panorama. Revue critique et littéraire*, primer año, n.º 3, 25 febrero 1840, p. 3.
- 22 ANON., *Tagebuch einer Verlorenen. Von einer Toten*, ed. y revisión de Margarete Böhme, Berlín, 1905.
- 23 ANON., «Zeitschriftenchau», *Die Neue Zeit* 29 (1910-1911, n.º 11), vol. 1, pp. 382-384.
- 24 ANTHROPOLOGIE de l'Académie française. *Un siècle de discours académiques. 1820-1920*, par Paul Gautier, vol. 2, París, 1921.
- 25 APOLLINAIRE, Guillaume, *Le poète assassiné*, Nouvelle édition, París, 1927.
- 26 ARAGO, [François], «Lettre de M. Arago sur l'embastillement de Paris» (Extracto del *National* 21 julio 1833.) [Ed.:] *Associations nationales en faveur de la presse patriote. Comité central et comité parisien* (París, Impr. Aufray, 1833.)
- 27 ARAGO, [François], *Sur l'ancienne école polytechnique*, París, 1853.
- 28 ARAGO, [François], *Sur les fortifications de Paris*, París, 1841.
- 29 ARAGO, [Jacques], *Aux juges des insurgés*, (París, Impr. Wittersheim,) 1848. [Octavilla.]
- 30 ARAGON, [Louis], «D'Alfred de Vigny à Avdeenko. Les écrivains dans les Soviets», *Commune. Revue de l'association des écrivains et des artistes révolutionnaires* 20, 2^e année, avril 1935, pp. 801-815.
- 31 ARAGON, Louis, *Le prisonnier de Paris*, [París], 1926.
- 32 ARÇAY, Joseph d' y [MALHERBE, Paul de], *La salle à manger du Docteur Véron*, París, 1868.
- 33 ARISTU, Paul d', *La vie et le monde du boulevard. (1830-1870.)* ((Un dandy: Nestor Roqueplan.)), prefacio de Jacques Boulenger, París, 1930.
- 34 ARMAND, [Félix] y MALIBLANC, [Réné], *Foetier*, 2 vols. París, 1937 (*Socialisme et culture*, II.).

- 35 (ALDEBRAND, Philibert), *Michel Chevalier*, (París, impr. Vallée,) 1861.
- 36 ALBIAC, Eugène d', *Histoire anecdotique de l'industrie française*, París, 1861.
- 37 AVINER, George d', «Le mécanisme de la vie moderne. I: Les grands magasins», *Revue des deux mondes*, año 64, 4.º periodo, tomo 124, 15 julio 1894, pp. 329-369.
- 38 BABOU, Hippolyte, *Les payens innocents. Nouvelles*, París, 1858.
- 39 BABOU, Hippolyte, *La vérité sur le cas de M. Champfleury*, París, 1857.
- 40 BALDENSPIERGER, Fernand, «Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840», *Revue de littérature comparée* 15 (1935), pp. 77-96.
- 41 BALZAC, Honoré de, *Œuvres complètes*. [vol. 18:] *La comédie humaine*. Texte révisé et annoté par Marcel Bouteron et Henri Longnon. *Études de mœurs: Scènes de la vie parisienne*, VI. *Les parents pauvres: II. Le cousin Pons. Un prince de la bohème. Un homme d'affaires*, París, 1914.
- 42 BALZAC, [Honoré] de, «Ce qui disparaît de Paris», *Le diable à Paris. Paris et les parisiens. Mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle, etc., etc.* Texto por MM. de Balzac, Eugène Sue, George Sand [et al.]. Precedido de una geografía de París por Théophile Lavallée, vol. 2, París, 1846, pp. 11-19.
- 43 BALZAC, Honoré de, *Critique littéraire*, introducción de Louis Lumet, París, (Bibliothèque des critiques), 1912.
- 44 BALZAC, Honoré de, *Le cure de village*, Ed. Siècle*.
- 45 BALZAC, [Honoré] de, «Histoire et physiologie des boulevards de Paris. De la Madeleine à la Bastille», *Le diable à Paris. Paris et les parisiens. Mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle, etc., etc.* Texto por MM. de Balzac, Eugène Sue, George Sand [et al.]. Precedido de una geografía de París por Théophile Lavallée, vol. 2, París, 1846, pp. 89-104.
- 46 BALZAC, Honoré de, *L'illustre Gaudissart*, París, ed. Calmann-Lévy*.
- 47 BALZAC, Honoré de, *La peau de chagrin*, París, ed. Ernest Flammarion, Impr. Comte-Jacquet, s. a.
- 48 BALZAC, [Honoré] de, *Pensées, sujets, fragments*, ed. original con prefacio y notas de Jacques Crépét, París, 1910.
- 49 BANDY, W. T., *Baudelaire judged by his Contemporaries (1845-1867)*, Nueva York, 1933.
- 50 BANVILLE, Théodore de, *Mes souvenirs. Victor Hugo, Henri Heine, [...] Charles Baudelaire, etc. (Petites études)*, París, 1882.
- 51 BARBAHA, Charles, *L'assassinat du Pont-Rouge*, París, 1859.
- 52 BARRIEY d'ALBREVILLE, Jules-Amédée, *Joseph de Maistre, Blanc de Saint-Bonnet, Lacordaire, Gratry, Caro*, París, 1910 (Chefs-d'œuvres de la littérature religieuse. 543.)
- 53 BARRIEY d'ALBREVILLE, Jules-Amédée, *Les œuvres et les hommes. (XIX^e siècle)*, 3.ª parte: *Les poètes*, París, 1862.
- 54 BARRIER, Auguste, *Jambes et poèmes*, París, 1841*.
- 55 BARRIER, Auguste, *Jambes et poèmes*, 5.ª ed. revisada y aumentada, París, 1845.
- 56 BARRIER, Auguste, *Poésies. Jambes et poèmes*, París, 1898.
- 57 [BARRAULT, Émile], *Aux artistes. Du passé et de l'avenir des beaux arts, (Doctrine de Saint-Simon)*, París, 1830.
- 58 (BARRAULT, Émile), «Lamartine. Poésie et politique» (Extracto del *National*, 27 marzo 1869), París, 1869.

- 59 BARRÉ, [Albert], RADÉTY, [Jean-Baptiste] y DESFONTAINES, [J.-G.], *M. Durelief, ou petite revue des embellissements de Paris; en prose et en vaudevilles, représentée, pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre du Vaudeville, le 9 juin 1810*, Paris, 1810.
- 60 BARRÉS, Maurice, *La folie de Charles Baudelaire*, Paris, 1926.
- 61 BARRIÈRE, Théodore, *Les parisiens. Pièce en trois actes. Représentée pour la première fois, à Paris, sur le théâtre du Vaudeville, le 28 décembre 1854*, Paris, 1855.
- 62 BARRIÈRE, Théodore y TIBBOUST, Lambert, *Les filles de marbre. Drame en cinq actes, mêlé de chant. Musique nouvelle de M. Montaubry. Représenté, pour la première fois, à Paris, sur le théâtre du Vaudeville, le 17 mai 1853*, Paris, 1853.
- 63 BARTHÉLEMY, [Auguste-Marseille], *Nouvelle Némésis. Satires*, tomo I, Paris, 1845.
- 64 BARTHÉLEMY, [Auguste-Marseille], «Paris», *Revue satirique*, M. M. G. Delessert, Prefecto de Policía, Paris, 1838.
- 65 BARTHÉLEMY, [Auguste-Marseille], *Le vieux Paris et le nouveau. Dialogue en vers*, Paris, 1861.
- 66 BARTHÉLEMY, [Auguste-Marseille] y MARY, [Joseph], *L'insurrection. Poème dédié aux parisiens*, Paris, 1830.
- 67 BARTHOU, Louis, *Autour de Baudelaire. Le procès des Fleurs du mal*, Victor Hugo et Baudelaire, Paris, 1917.
- 68 BASTIAT, Frédéric, «Un économiste à M. de Lamartine à l'occasion de son écrit intitulé: *Du droit au travail*, *Journal des économistes. Revue mensuelle d'économie politique, et des questions agricoles, manufacturières et commerciales*, tomo 10, 4.º año, n.º 39 (febrero 1845), pp. 209-223.
- 69 BATAILLE, Henry, «Baudelaire», *Comœdia*, decimotercer año, n.º 2.944 (7 enero 1921), p. 1.
- 70 BATAULT, Georges, *Le pontife de la démagogie. Victor Hugo*, Paris, 1934.
- 71 BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*.
Vol. 1: *Les fleurs du mal. Les Epaves*. Comentarios, notas y aclaraciones de Jacques Crépét, Paris, 1930.
Vol. 7: *Traductions. Nouvelles histoires extraordinaires par Edgar Poe*. Comentarios, notas y aclaraciones de Jacques Crépét, Paris, 1933.
Vol. 10: *Traductions. Histoires grotesques et sérieuses par Edgar Poe*. Comentarios, notas, aclaraciones e índices de Jacques Crépét, Paris, 1937.
- 72 BAUDELAIRE, (Charles), *Œuvres*. Texto fijado y anotado por Yves-Glérard Le Dantec, 2 vols., Paris, 1931 y 1932. (Bibliothèque de la Pléiade 1 y 7.)
- 73 BAUDELAIRE, Charles, *L'art romantique*, Paris, (ed. Hachette, tomo 3.º)
- 74 BAUDELAIRE, Charles, *Dernières lettres inédites à sa mère avec un avertissement et des notes de Jacques Crépét*, Paris, 1926.
- 75 BAUDELAIRE, Charles, *Les dessins de Daumier*, Paris, 1924. (Ars graphica 2).
- 76 BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, [ed. Payot], 1919 (Bibliothèque miniature, n.º 39.º)
- 77 BAUDELAIRE, Charles, *Lettres 1841-1866*, Paris, 1915.
- 78 BAUDELAIRE, Charles, *Lettres à sa mère*, Paris, 1932.
- 79 BAUDELAIRE, (Charles), «Notes nouvelles sur Edgar Poe», en Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 6, *Traductions II: Nouvelles histoires extraordinaires par Edgar Poe*, Paris, ed. Calmann Lévy, 1886, pp. 1-24.
- 80 BAUDELAIRE, Charles, *Les paradis artificiels. Opium et haschisch*, Paris, 1917.

- 81 BAUDELAIRE, Charles, *Le spleen de Paris*, Paris*, ed. Hilzium.
- 82 BAUDELAIRE, Charles, *Le spleen de Paris*, Paris*, ed. R. Simon.
- 83 BAUDELAIRE, Charles, *Vers latins. Suits de compositions latines de Sainte-Beuve et Alfred de Musset. Introduction et notes par Jules Mouquet*, Paris, 1933.
- 84 BAUDELAIRE, Charles, *Vers retrouvés (Juvenilia-sonnets)*. *Manoël. Introduction et notes par Jules Mouquet*, Paris, 1929.
- 85 BEAUPRE, Edmond, *La chronique des rues*, 1.ª serie, Paris, 1900. («Paris d'hier et d'aujourd'hui».)
- 86 BÉGIN, Albert, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, [vol.] II, Marsella, 1937.
- 87 BEYNE, Adolf, *Neues Wohnen-nenes Bauen*, Leipzig, 1927. («Prometheus-Bücher».)
- 88 BENDA, Julien, *Un régulier dans le siècle*, Paris, 1938.
- 89 BENDA, Julien, *La trahison des clercs*, Paris, 1927. («Les cahiers verts» 6.)
- 90 BENJAMIN, Walter, «Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows», en *Orient und Occident*, NF, cuaderno 3 (octubre 1936), pp. 16-33.
- 91 BENJAMIN, Walter, «Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker», *Zeitschrift für Sozialforschung* 6 (1937, cuaderno 2), pp. 346-381.
- 92 BENJAMIN, Walter, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* [manuscrito].
- 93 BENJAMIN, Walter, «Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. [3.]», *Die literarische Welt*, año 5, n.º 27 (15 febrero 1929), p. 7.
- 94 BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin, 1928.
- 95 BENJAMIN, Walter, *Carta del 6. 1. 1938 a Max Horkheimer*, (véase ahora, vol. 1, pp. 1071 ss.)
- 96 BENOIST, Charles, «La crise de l'état moderne. De l'apologie du travail à l'apothéose de l'ouvrier (1750-1848). II. Jusqu'à 1848. [III.] Le «mythe» de «la classe ouvrière», *Revue des deux mondes*, año 83, 6.º periodo, tomo 13 (15 enero), pp. 367-397 y año 84, 6.º periodo (1 marzo 1914), pp. 84-116.
- 97 BENOIST, Charles, «L'homme de 1848. I: Comment il s'est formé. L'initiation révolutionnaire (1830-1848). II: Comment il s'est développé. Le communisme, l'organisation du travail, la réforme (1840-1848)», *Revue des deux mondes*, año 83, 6.º periodo, tomo 16 (1 julio 1913), pp. 134-161 y año 84, 6.º periodo, tomo 19 (1 febrero 1914), pp. 638-670.
- 98 BENOIST-LÉVY, Edmond, *Les Misérables de Victor Hugo*, Paris, 1929. («Les grands événements littéraires».)
- 99 BENZING, [Johann] [Friedrich], *Briefe geschrieben auf einer Reisenach Paris (im Jahr 1804)*. Primera parte. Dortmund, 1805.
- 100 BERAUD, F.-F.-A., *Les filles publiques de Paris, et la police qui les régit. Précédées d'une notice historique sur la prostitution chez les divers peuples de la terre*, par M.A.M., 2 vols., Paris, Leipzig, 1839.
- 101 BERGLER, Edmund, «Zur Psychologie des Hasardspielers», *Imago* 22 (1936, cuaderno 4), pp. 409-441.
- 102 BÉRI, Emmanuel, «Premier pamphlet: Les littérateurs et la révolution», *Europe* 19, n.º 75 (15 marzo 1929), pp. 397-414.
- 103 BRUGZ, Hector, *Gesammelte Schriften*, vol. 1: *A travers chants. Musikalische Studien, Huldigungen, Einfälle und Kritiken*. Edición alemana autorizada de Richard Pohl, Leipzig, 1864.
- 104 BRUGZ, Ernst, *Mittelalterliche Zeitanfassungen in ihrem Einfluß auf Politik und Geschichtsschreibung*. Parte 1: *Die Zeitanfassungen: Die Augustinischen Ideen - Antichrist und Friedensfürst - Regnum und Sacerdotium*, Tübingen, 1918.

- 105 BERRYER, [Pierre-Antoine], *Œuvres*, 2.^a serie: *Plaidoyers*. Tomo II: 1836-1856, París, 1876.
- 106 BERTAUT, Jules, «Le "Mapah"», *Le Temps*, año 75, n.º 27.046 (21 septiembre 1935), p. 3.
- 107 BERTAUT, Jules, *Le père Goriot de Balzac*, Amiens, 1928. (Les grands événements littéraires. [4.])
- 108 BERTHET, Elie, «Rue et passage du Caire», *Paris chez soi. Histoire, mœurs, rues, monuments, palais, musées, théâtres, chemins de fer, fortifications et environs de Paris ancien et moderne. Par l'élite de la littérature contemporaine*, París, [1854], pp. 353-362.
- 109 BERTHIAUD, Louis, «L'inauguration à Genève du monument de Chateaubriand. Discours», *Le Temps*, año 75, n.º 27.043 (18 septiembre 1935), p. 3.
- 110 BESANCONNET, Albert de, *Les pamphlets contre Victor Hugo*, París.
- 111 BISSON, George, *La photographie française*, París, 1936. (Col. «Arts et Métiers».)
- 112 BLUX, André, *Les écrivains de combat*, París, 1931. («Le XIX^e siècle».)
- 113 *BIOGRAPHIE universelle* (Michaud) ancienne et moderne, ou *Histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*. Nouvelle édition, publiée sous la direction de M. Michaud, revue, corrigée et considérablement augmentée d'articles omis ou nouveaux; ouvrage rédigé par une société de gens de lettres et de savants, vol. 14, París, 1856. —Artículo: Fontaine, Pierre-François-Léonard, de F. H.-y.
- 114 BISSON, E., *Souvenir de la visite de LL. MM. l'empereur & l'impératrice aux magistrats de M. M. Bisson frères, le 29 décembre 1856*, París, [1857].
- 115 BLANC, Charles, *Le cabinet de M. Thiers*, París, 1871.
- 116 BLANC, Charles, «Considérations sur le vêtement des femmes», *Fragments d'un ouvrage sur les arts décoratifs. Institut de France. Publié dans la Gazette des beaux-arts. Lu dans la séance publique annuelle des cinq académies le 25 octobre 1872*, París, Impr. de l'Institut, s. a. [1872].
- 117 BLANC, Charles, *Le trésor de la curiosité. Tiré des catalogues de vente de tableaux, dessins, estampes... et autres Objets d'art. Avec diverses notes & notices historiques & biographiques et précédé d'une lettre à l'auteur sur la curiosité et les curieux*, París, 1858.
- 118 BLANCHE, Jacques-Émile, *Mes modèles. Souvenirs littéraires. Barris. —Hardy. —Proust. —James. —Gide. —Moore*, París, 1929.
- 119 BLANQUI, Adolphe, *Histoire de l'exposition des produits de l'industrie française en 1827*, París, 1827.
- 120 BLANQUI, Auguste, *Critique sociale*. Primer tomo: *Capital et travail*. Segundo tomo: *Fragments et notes*, París, 1885.
- 121 *Défense du citoyen Louis Auguste Blanqui devant la cour d'assises*, 1832, París, Impr. Auguste Mie, 1832.
- 122 BLANQUI, [Auguste], *L'éternité par les astres. Hypothèse astronomique*, París, 1872.
- 123 BLOCH, Ernst, *Erbschaft dieser Zeit*, Zürich, 1935.
- 124 BLOCH, Ernst, «Leib und Wachstüm», *Frankfurter Zeitung* (19 diciembre 1929)*.
- 125 BLOCH, Jean-Richard, «Langage d'utilité, langage poétique», *Encyclopédie française*, vol. 16: *Arts et littératures dans la société contemporaine I*, París, 1935. Fasc. 16.50-8 bis 16.
- 126 BÖHLE, Franz, *Theater-Catechismus oder humoristische Erklärung verschiedener vorzüglich im Bühnenleben üblicher Fremdwörter*, München.
- 127 [BOHN, Max von], *Die Mode. Menschen und Moden im neunzehnten Jahrhundert nach Bildern und Kupfern der Zeit*. Ausgewählt von Oskar Fischel. Texto de Max von Bohn, Vol. 2: 1818-1842, München, 1907.

- 128 BONSE, Ludwig, *Gesammelte Schriften. Neue vollständige Ausgabe*, vols. 3 y 10. Hamburgo, Frankfurt a. M., 1862.
- 129 BÖTTCHER, Karl, «Das Prinzip der Hellenischen und Germanischen Bauweise hinsichtlich der Übertragung in die Bauweise unserer Tage. Festrede am 13. März 1846, an Zum hundertjährigen Geburtstag Karl Böttchers. (Als Manuskript gedruckt.) Berlin, [1906], pp. 15-65.
- 130 BONSIERE, Charles, *Eloge de l'enfant*. Dedicé à l'Académie française, París, 1860.
- 131 BONJEAN, Louis-Bjerrard, *Socialisme et sens commun*, París, 1849.
- 132 BONNIARD, Abel, *Le drame du présent*, vol. 1: *Les modèles*, París, 1936.
- 133 BOMSTER, Charles, «Das Fourier'sche Prinzip der Anziehung», *Die Neue Zeit* 10 (1891-1892, n.º 47), vol. 2, pp. 641-650.
- 134 BONNIERS, Robert de, *Mémoires d'aujourd'hui*, 3.^a serie, París, 1888.
- 135 BOSCHART, Rudolf, *Schriften. Epilogomena zu Dante*. I. *Einkleitung in die Vita Nova*, Berlin, 1923.
- 136 BOUCHOT, Henri, *La lithographie*, París, (1895). (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.)
- 137 BOUQUÉ, C[élestin], *Chez les prophètes socialistes*, París, 1918.
- 138 BOULANGER, Jacques, «La magie de Michelet», *Le Temps*, año 76, n.º 27.282 (15 mayo 1936), p. 3.
- 139 BOUNOIRE, Gabriel, «Abîmes de Victor Hugo», *Mesures*, 2 año, n.º 3 (15 julio 1936), pp. 33-51.
- 140 BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, tomo I, edición definitiva aumentada con apéndices, París, 1901.
—, véase *ANTHOLOGIE de l'Académie française*.
—, véase *CERPIERE*, Anatole.
- 141 BOUQUIER, Louis, *Épître aux détracteurs du jeu*, París, 1831.
- 142 BOUQUIER, Louis, *Pétition à MM. les députés, avec un exposé lumineux*, París, 1839.
- 143 BOUQUIER, Louis, *Stances à l'occasion de la loi qui supprime la forme des jeux, adressées à la chambre qui a voté cette suppression, et qui, à son tour, a été supprimée elle-même*, París, 1837.
- 144 [BRANDENBURG, F. von], *Victoria! Eine neue Welt! Freudevoller Ausruf in Bezug darauf, daß auf unserm Planeten, besonders auf der von uns bewohnten nördlichen Halbkugel eine totale Temperaturveränderung hinsichtlich der Vermehrung der atmosphärischen Wärme eingetreten ist*. Segunda edición aumentada. Edición y texto de F. v. Brandenburg, autor de la obra: «Der Sturz der Cholera morbus u.s.w.», Berlin, 1835.
- 145 BRAZIER, [Nicolas], GABRIEL Y DUMESNIL, *Les passages et les rues, ou La guerre déclarée. Vaudeville en un acte. Représenté pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre des Variétés, le 7 mars 1827*, París, 1827.
- 146 BRECHT, Bertolt, «Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit», *Unsere Zeit* VIII, París, Basilea (2-3 abril 1935), pp. 23-34.
- 147 BRECHT, Bertolt, *Übersetzung von Percy Bysshe Shelley; Peter Bell the Third* [inedito, extracto].
- 148 BRECHT, [Bertolt], *Versuche* 4-7, [cuaderno] 2, Berlin, 1930.
- 149 BRECHT, [Bertolt], *Versuche* 8-10, [cuaderno] 3, *Die Dreigraschenoper, Der Dreigraschenfilm, Der Dreigraschenprozeß*, (Berlin, 1931.)
- 150 BRETON, André, «La grande actualité poétique», *Minotaure. Revue artistique et littéraire*, 2.^a año, n.º 6 (invierno 1935), pp. 61 ss.

- 151 BUREAU, André, *Nadja*, París, 1928.
- 152 BUREAU, André, *Point du jour*, París, 1934.
- 153 BUREAU, André, *Position politique du surréalisme*, París, 1935. («Les documentaires».)
- 154 BRÖD, Max, *Über die Schönheit hässlicher Bilder. Ein Vademecum für Romantiker unserer Zeit*, Leipzig, 1913.
- 155 BROS, Charles, *Le roman social en France au XIX^e siècle*, París, 1910.
- 156 BROWER, Jean-Baptiste, *Paris, sa constitution générale. 1^{re} partie. (Le messianisme, organisation générale)*, París, 1858.
- 157 BRUNET, R., «La cuisine régionale», *Le Temps* (4 abril 1940)*.
- 158 BRUNET, Ferdinand, *L'évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle*, leçons professées à la Sorbonne, vol. 2, París, 1894.
- 159 BRUNET, Ferdinand, *Essais sur la littérature contemporaine*, París, 1892.
- 160 BRUNET, Ferdinand, *Nouveaux essais sur la littérature contemporaine*, París, 1895.
- 161 BRUNET, Ferdinand, *Questions de critique*, junio 1887*.
- 162 BRUNET, Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à 1900*. Tomo 9: *La révolution et l'empire*. 2.^a parte: «Les événements, les institutions et la langue», París, 1937.
- 163 BUDZILOWSKI, Hermann, «Krösus baut» en *Die neue Weltbühne* 34 (1938), pp. 125-130 (n.º 5; 3.2. 38).
- 164 BURIT, Eugène, *De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France, de la nature de la misère, de son existence, de ses effets, de ses causes, et de l'insuffisance des remèdes qu'on lui a opposés jusqu'ici: avec l'indication des moyens propres à en affaiblir les sociétés*, 2 vols., París, 1840.
- 165 [BERG, Jules], *Présent et avenir des ouvriers. Par un typographe*, París, 1847.
- 166 CABANIS, [Augustin], «Le sadisme chez Baudelaire», *La chronique médicale*, año 9, n.º 22 (15 noviembre 1902), pp. 725-735.
- 167 CARLOS, Roger, «La mante religieuse» (Recherches sur la nature et la signification du mythe), *Mesures*, 3.^a año, n.º 2 (15 abril 1937), pp. 85-119.
- 168 CARLOS, Roger, «Paris, mythe moderne», *La nouvelle revue française* 284, año 25 (1 mayo 1937), pp. 682-699.
- 169 CALPPE, Charles, *Balzac. Ses idées sociales*, Reims, París, [1906] (Publications de l'action populaire).
- 170 CARNE, L. de, «Publications démocratiques et communistes», *Revue des deux mondes* XXVII (1841), p. 1746*.
- 171 CASSOU, Jean, *Quarante-huit. (Anatomie des révolutions)*, París, (1939).
- 172 CASSOU, Jean, «La semaine sanglante», *Vendredi. Hebdomadaire littéraire et politique* 29 (22 mayo 1936), p. 7*.
- 173 CAUBERT, Louis-Antoine-Justin, *La névrose de Baudelaire. Essai de critique médico-psychologique*. Tesis doctoral en medicina, Burdeos, Universidad de Burdeos, 1930.
- 174 CAUME, Pierre, «Causeries sur Baudelaire. Décadence et modernité», *La nouvelle revue*, año 21, tomo 119, 4.^a entrega (15 agosto 1899), pp. 659-672.
- 175 CHARRIER, Anatole y CHRISTOPHE, Jules, *Répertoire de la Comédie humaine de Honoré de Balzac, avec une introduction de Paul Bourget*, París, 1887.
- 176 CHAMPELIER, [Jules Hissou], *Souvenirs et portraits de jeunesse*, París, 1872.
- 177 CHARTA, [Jean-Antoine y Claudel], *De l'industrie française*, vol. 2, París, 1819.
- 178 *Rapport fait à la Chambre, par M. le comte Jean-Antoine-Claude Charta, au nom d'une commission spéciale chargée de l'examen du projet de loi relatif aux altérations*

- et suppositions de noms sur les produits fabriqués*, (París, 1824) (Chambre des pairs de France. Impressions diverses. Sesión de 1824. Tomo 5, n.º 152: sesión de 17 julio 1824).
- 179 CHAPUIS, Alfred y GELIS, Édouard, *Le monde des automates. Étude historique et technique*. Prefacio de Edmond Haraucourt, primer tomo, París, 1928.
- 180 CHARAVY, Etienne, *A. de Vigny et Charles Baudelaire, candidats à l'Académie française. Étude*, París, 1879.
- 181 CHAMPELIER, John, «La poésie britannique et Baudelaire III», *Mercurio de France* 549, año 32, tomo 147 (1 mayo 1921), pp. 635-675.
- 182 CHASSIN, Charles-Louis, *La légende du Petit-Manteau-Bleu*, París, s. a., [ca. 1860]. («Les veillées populaires».)
- 183 CHATELAIN, U.-V., *Baudelaire. L'homme et le poète*, París, s. a.
- 184 CHAUDES-AIGLES, [Jacques-Germain], *Les écrivains modernes de la France*, París, 1841.
- 185 CHENOU, [Joseph-Charles] y H. D., *Notice sur l'exposition des produits de l'industrie et des arts qui a eu lieu à Douai en 1827*, Douai, 1827.
- 186 CHIRONNET, Louis, «Avant l'exposition de 1937. Les trois gran'mères, 1878, 1889, 1900», *Vendredi. Hebdomadaire littéraire et politique*, año 3, n.º 78 (30 abril 1937), p. 8.
- 187 CHIRONNET, Louis, «Le coin des vieux», *Vendredi* (9 octubre 1936)*.
- 188 CHRISTERTON, [Gilbert] Kleith, *Charles Dickens*, traducido por Achille Laurent L. Martin-Dupont [1927].
- 189 CHEVALER, Michel, «Chemins de fer», en *Dictionnaire de l'économie politique*, París, 1852.
- 190 CHEVALER, Michel, *Discours sur une pétition réclamant contre la destruction du palais de l'exposition universelle de 1867*, Senado. – Sesión del 31 enero 1868., París, 1868.
- 191 CHEVALER, Michel, *Du progrès. Discours prononcé à l'ouverture de son cours au Collège de France, le 8 janvier 1852*, París, 1852.
- 192 (CHEVALER, Michel), *Religion Saint-Simonienne. Le bourgeois. – Le révélateur*, [París.] Impr. Everat, [1832].
- 193 (CHEVALER, Michel), *Religion Saint-Simonienne. Fin du choléra par un coup d'état*, [París.] Impr. Everat, [1832].
- 194 (CHEVALER, Michel), «Religion Saint-Simonienne. La Marseillaise» (extracto de *L'Organisateur* del 11 septiembre 1830), [París.] Impr. Everat, [1830].
- 195 CHODUR-DUCLOS, *Mémoires*, recogidas y publicadas por J. Arago y Édouard Gouin, 2 vols., París, 1843.
- 196 *Le cinquantenaire de Charles Baudelaire*, París, 1917.
- 197 CLAIRVILLE, [Louis-François Nicolie, llamado] y CORDIER, Jules, *Le palais de Cristal ou les parisiens à Londres. Grande revue de l'exposition universelle en cinq actes, et huit tableaux, représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 26 mai 1851*, París, 1851.
- 198 CLAIRVILLE, [Louis-François Nicolie, llamado] mayor y DELATOUR [DE LAJONCHÈRE], [Auguste Gay], *1837 aux enfers. Revue fantastique mêlée de couplets. (Représentée, pour la première fois, sur le Théâtre du Luxembourg, le 30 décembre 1837)*, París, 1838.
- 199 CLARETTE, Jules, *La vie à Paris 1881*, 2.^a año, París, [1882].
- 200 CLARETTE, Jules, *La vie à Paris 1882*, 3.^a año, París, [1883].
- 201 CLARETTE, Jules, *La vie à Paris 1895*, París, 1896*.
- 202 CLARETTE, Jules, *La vie à Paris 1896*, París, 1897.
- 203 CLARETTE, Jules, *La vie à Paris 1900*, París, 1901.

- 204 CLARETIE, Jules, [brieff], en *Le tombeau de Charles Baudelaire. Ouvrage publié avec la collaboration de Stéphane Mallarmé [et al.]; précédé d'une étude [...] par Alexandre Ouroussof et suivi d'œuvres posthumes [...] de Charles Baudelaire [...]]*, Paris, 1896, p. 91.
- 205 CLARETIE, Léo, *Paris depuis ses origines jusqu'en l'an 3000*, avec une préface de Jules Claretie, Paris, s. a., [1886].
- 206 GLOZOT, H. y VALZIO, R.-H., *Le Paris de la comédie humaine*, («Balzac et ses fournisseurs»), Paris, 1926.
- 207 COCHUT, André, «Opérations et tendances financières du second empire», extraído de la *Revue des deux mondes*, entrega del 1 de junio de 1868, Paris, 1868.
- 208 COUSSON, Achille de [?], *Histoire des expositions des produits de l'industrie française*, Paris, 1855.
- 209 CONRAD, Joseph, *Die Schattenlinie. Eine Beichte. Mit einem Vorwort von Jakob Wassermann*, (trad. de [Elsie] McCalman), Berlin, 1926.
- 210 CONSIDÉRANT, Victor, *Déraison et dangers. De l'engouement pour les chemins en fer. Avis à l'opinion et aux capitaux*, Paris, 1838.
- 211 COVET, François, «Réponse au discours de M. de Heredia», *Institut de France, Académie française. Discours prononcés dans la séance publique tenue par l'Académie française pour la réception de M. José María de Heredia. Le jeudi 30 mai 1895*, Paris, 1895, pp. 29-51.
- 212 CANNON, Anthime, *Le secret du peuple de Paris*, Paris, 1863.
- 213 LE COMTESSIER, [Charles Édouard Jeanneret-Gris], *Urbanisme*, Paris, [1925] (Col. «L'esprit nouveau»).
- 214 CORDIER, Henri, «Notules sur Charles Baudelaire», (extracto del *Bulletin du bibliophile*), Paris, 1900.
- 215 CORTI, Egon Caesar, *Der Zauberer von Homburg und Monte Carlo*, Leipzig, s. a., [1932].
- 216 COUTURIER DE VIENNE, F. A., *Paris moderne. Plan d'une ville modèle que l'auteur a appelée Novotopie*, Paris, 1860.
- 217 CRANE, Walter, «Nachahmung und Ausdruck in der Kunst» (trad. de Otto Wärich), *Die Neue Zeit* 14 (1895-1896, n.º 14), vol. 1, pp. 423-431.
- 218 CÉPÉ, Eugène, *Charles Baudelaire. Étude biographique. Revue et mise à jour par Jacques Crépet. Suivi des Baudelaireana d'Asselineau, recueil d'anecdotes publié pour la première fois in-extenso et de nombreuses lettres adressées à Ch. Baudelaire*, Paris, 1906, (recte 1907).
- 219 CÉPÉ, Jacques, «Miettes baudelairiennes», *Mercure de France* 894, año 46, tomo 262 (15 septembre 1935), pp. 514-538.
- 220 CROZAT, Émile, *La maladie du siècle ou les suites funestes du déclassement social*, Bordeaux, 1856.
- 221 CROZE, J.-L., «Quelques spectacles de Paris pendant l'été de 1835», *Le Temps*, año 75, n.º 27.016 (22 agosto 1935), p. 4.
- 222 CURIN, P., *La galanterie sous la sauvegarde des lois*, Paris, 1815.
- 223 CURTIS, Ernst Robert, *Balzac*, Bonn, 1923.
- 224 CUVILLIER, Armand, «Marx et Proudhon», *A la lumière du marxisme. Essais*. Tomo 2: *Karl Marx et la pensée moderne*. 1.ª parte: «Auguste Comte, Les utopistes français, Proudhon. Auguste Cornu [et al.]», *Conférences faites à la Commission scientifique du*

- Cercle de la Russie Neuve en 1935-1936*. Introducción de Henri Wallon, Paris, 1937, pp. 153-238.
- 225 DAZI, Salvador, «Une pour», *Le surréalisme au service de la révolution*, André Breton (dir.), n.º 1, Paris, 1930, pp. 9-12.
- 226 D'AUMAGNE, Henry-René, *Les Saint-Simoniens 1827-1837*. Prefacio de Sébastien Charlèty, Paris, 1930.
- 227 DANCHE, Jean-François, *De l'influence des voyages sur l'homme et sur ses maladies. Ouvrage spécialement destiné aux gens du monde*, Paris, 1846.
- 228 DATZ, P., *Histoire de la publicité depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, vol. 1, Paris, 1894.
- 229 DAUDET, Alphonse, *Trente ans de Paris*, Paris.
- 230 DAUDET, Léon, *Les pèlerins d'Emmaüs*, Paris, 1928. (Courtier de Pays-Bas 4.)
- 231 DAUDET, Léon, *Flambeaux. Rabelais, Montaigne, Victor Hugo, Baudelaire*, Paris, 1929.
- 232 DAUDET, Léon, *Les œuvres dans les hommes. Victor Hugo ou la légende d'un siècle [et al.]*, Paris, 1922.
- 233 DAUDET, Léon, *Paris vécu*, 1.ª serie: Rive droite, Paris, (1930).
- 234 DAUDET, Léon, *Le stupide XIX^e siècle. Exposé des insanités meurtrières qui se sont abattues sur la France depuis 130 ans. 1789-1919*, Paris, 1922.
- 235 DAUDET, Léon, *La magique existence de Victor Hugo*, [Paris], (1937).
- 236 [DELMAS, Gaëtan], *Curiosités révolutionnaires. Les journaux rouges. Histoire critique de tous les journaux ultra-républicains, publiés à Paris depuis le 24 février jusqu'au 1^{er} octobre 1848. Avec des extraits spécimens et une préface par un Girondin*, Paris, 1848. DELORE, Taxile, véase *Les Petits-Paris*.
- 237 DELVAL, Alfred, *Les dessous de Paris*, Paris, 1860.
- 238 DELVAL, Alfred, *Dictionnaire de la langue verte. Argots parisiens comparés*, Paris, 1866.
- 239 DELVAL, Alfred, *Les heures parisiennes*, Paris, 1866.
- 240 DELVAL, Alfred, *Les lions du jour. Physiologies parisiennes*, Paris, 1867.
- 241 DEMAR, Claire, *Ma loi d'avenir. Ouvrage posthume, publié par Suzanne*, Paris, 1834.
- 242 DEBY, Adolphe, *Essai historique sur les expositions universelles de Paris*, Paris, 1907.
- 243 DESMAREZ, Paul, «Charles Baudelaire», *Revue bleue. Revue politique et littéraire*, 3.ª serie, tomo 14, año 24, 2.ª semestre, n.º 1 (2 julio 1887), pp. 16-24.
- 244 DESTIET, Jules, «Der Zug nach der Stadt. Ein modernes soziales Phänomen in der Beleuchtung eines Dichters (Ernst Verhaeren) und eines Nationalökonomens (Emil Vandervelde)», *Die Neue Zeit* 21 (1902-1903, n.º 44), vol. 2, pp. 567-575.
- 245 DELIBL, Léon, *Œuvres*. Prefacio de Georges Duhamel, Paris, 1929.
- 246 *Deutscher Denkerladen*. Besorgt von Rudolf Borchardt, (München, 1925).
- 247 DÉSIGNÉ, Roger, «Gustave Doré, illustrateur de journaux à deux sous et reporter du crayon», *Arts et métiers graphiques*, n.º 50 (15 diciembre 1935), pp. 33-41.
- 248 DÉSIGNÉ, Roger, «Des "Miliciennes" de 1937 aux "Vésuviennes" de 1848», *Vendredi. Hebdomadaire littéraire et politique*, año 3, n.º 81 (21 mayo 1937), p. 4.
- 249 DUBREY, Edouard, *Briefs aus Paris*, Berlin, 1840.
- 250 DICKENS, Charles, *Der Raritätenladen*. (Nueva trad. de Leo Feld, utilizando otras más antiguas.) 11.-14. Tausend, Leipzig, s. a., (Charles Dickens, *Ausgewählte Romane und Novellen* 2).
- 251 DIEDERICH, Franz, «Victor Hugo», *Die Neue Zeit* 20 (1901-1902, n.º 21), vol. 1, pp. 644-652.
- 252 DIEDERICH, Franz, «Zola als Utopist», *Die Neue Zeit* 20 (1901-1902, n.º 11), vol. 1, pp. 324-332.

- 253 DILTHEY, Wilhelm, *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, Leipzig, Berlin, 1929.
- 254 DOMMANGRE, Maurice, *Auguste Blanqui à Belle-Île (1850-1857)*, [Paris], 1935 (*Faits et documents* 15).
- 255 DOWAT, Emil, «Formen und Wirkungsgesetze des Stils in der Zeitungs», *Deutsche Presse*, Berlin, 22. 7. 1939, p. [285]*.
- 256 DONCORNET, A. S. de, [DROBOWSKA, Antoinette Joséphine Anne Symon de Latreille], *Les expositions universelles*, Lille, Paris, (1889).
- 256a Antoinette Joséphine Anne Symon de Latreille [DROBOWSKA], *Les grandes industries de la France. L'éclairage*, Paris, 1881*.
- 257 DRUMONT, Édouard, *Les tréteaux du succès. Figures de bronze ou statues de neige*, Paris, 1900.
- 258 DRUMONT, Édouard, *Les tréteaux du succès. Les héros et les pères*, Paris, 1900.
- 259 DURICHI, Lucien [y] ESPEZEL, Pierre D', *Histoire de Paris*, Paris, 1926. (Bibliothèque historique.)
- 260 DU CAMP, Maxime *Les chants modernes*, Paris, 1855.
- 261 DU CAMP, Maxime *Paris. Ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, 6 vols., (Primera edición: Paris, 1869-1875.)
- 262 DU CAMP, Maxime *Souvenirs littéraires*, vol. 2: 1850-1880, Paris, 1906.
- 263 DUCOS (DE GOSWILLON), J., *Comment on se ruine à la bourse*, Paris, 1858.
- 264 DUCLOSSE, Jacques-Émile, *Histoire physique, civile et morale de Paris, depuis 1821 jusqu'à nos jours*, vol. 2, Paris, 1835.
- 265 DUMANOR, [Philippe-F.] y BARRISSE, Théodore, *Les toilettes tapageuses. Comédie en un acte, mêlée de couplets*, Paris, 1856.
- 266 DUMAS, Alexandre, *Les mabicans de Paris*, vol. 1, Paris, 1859; vol. 3, Paris, 1863.
- 267 DUMESNIL, Alexis, *Le siècle maudit*, Paris, 1843.
- 268 DUNCKER, Hermann, *carta del 18. 7. 1938 a Margarete Steffin*, [inédita; extracto.]
- 269 DUPASSAGE, Adrien, «Peintures foraines», *Arts et métiers graphiques*, 1939*.
- 270 DUPONT, Pierre, *Le chant des étudiants. Paris: chez l'auteur*, Impr. Bauruche, 1849. [Octavilla.]
- 271 DUPONT, Pierre, *Le chant des ouvriers. Paris: chez l'auteur*, Impr. Bauruche, 1848. [Octavilla.]
- 272 DUPONT, Pierre, *Le chant du vote*, Paris, Cassanet, 1850. [Octavilla.]
- 273 *Le chauffeur de locomotive. Paroles et musique de Pierre DUPONT*, Paris: Impr. Boisseau y Comp., s. a. [Octavilla.]
- 274 DURAND, A., «Châles-Cachemires indiens et français», *Paris chez soi. Histoire, mœurs, rues, monuments, palais, musées, théâtres, chemins de fer, fortifications et environs de Paris ancien et moderne. Par l'élite de la littérature contemporaine*, Paris, [1854], pp. 139 ss.
- 275 DURY, Marie-Jeanne, «Audiences. De Monnier à Balzac», *Vendredi. Littéraire, politique et satirique*, n.º 20 (20 marzo 1936), 1936, p. 5.
- 276 DUSOIER, Alcide, *Nouveau genre de lettres. Leur caractère et leurs œuvres*, Paris, 1864.
- 277 EISELING, Adolf, *Lebende Bilder aus dem modernen Paris*, segundo tomo, Colonia, 1863.
- 278 ECKARDT, Julius, *Die baltischen Provinzen Rußlands. Politische und culturgeschichtliche Aufsätze*, edición aumentada, Leipzig, 1869.
- 279 ÉMAILLY, Louis, «Le palais de l'industrie», *Paris et les parisiens au XIX^e siècle. Mœurs, arts et monuments*. Texto por Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Arsène Houssaye [et al.], Paris, 1856, pp. 310-316.

- 280 *Encyclopédie de l'architecture et de la construction*. P. Planat (dir.), vols. 1-6, Paris, 1888 ss*.
- 281 ENOSTIN, [Barthélemy-Joseph], *De l'Allemagne*, [Publication, par Duguet, d'une réponse de Enfantin à Heinrich Heine.] Paris, Impr. E. Duverger, [1835].
- 282 ENGELS, Friedrich, *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*, Hottingen-Zürich, 1882.
- 283 ENGELS, Friedrich, «Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie», *Die Neue Zeit* 4 (1886), pp. 145-157 (n.º 4) y pp. 193-209 (n.º 5).
- 284 ENGELS, Friedrich, *Herrn Eugen Dührings Unwissenschaft der Wissenschaft* («Anti-Dühring»). Trad. francesa*.
- 285 ENGELS, Friedrich, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen*, Leipzig, 1848.
- 286 ENGELS, Friedrich, «Von Paris nach Bern. Ein Reisefragment» (Preliminar de Eduard Bernstein.), *Die Neue Zeit* 17 (1898-1899), vol. 1, pp. 8-18 (n.º 1) y pp. 36-40 (n.º 2).
- 287 ENGLÄNDER, Sigmund, *Geschichte der französischen Arbeiter-Assoziationen*. 1.ª-4.ª parte, Hamburgo, 1864.
- 288 ENRIERY Y GRANGE, Adolphe [Philippe] D', *Les bohémiens de Paris. Drama en cinq actes et huit tableaux. Représenté, pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de l'Ambigu-Comique, le 27 septembre 1843*, Paris, s. a., [1843] (*Magasin théâtral*).
- 289 ERDAN, Alexandre, *La France mystique. Tableau des excentricités religieuses de ce temps*, vol. 2, Paris, 1855.
- 290 ESCHOLIER, Raymond, «L'artiste», *Arts et métiers graphiques* 47 (1 junio 1935), pp. 5-14.
- 291 ESCHOLIER, Raymond, *Victor Hugo raconté par ceux qui l'ont vu. Souvenirs, lettres, documents réunis, annotés et accompagnés de resumes biographiques*, Paris, 1931.
- 292 *EWIGSCHE Dokumente. Historische Photos aus den Jahren 1840-1900*, Wolfgang Schade (ed.), Stuttgart, Berlin, Leipzig*.
- 293 *Exposition universelle de 1867, à Paris. Album des installations les plus remarquables de l'exposition de 1867, à Londres, publiée par la commission impériale pour servir de renseignement aux exposants des divers nations*, Paris, 1866.
- 294 FABRE, Jacques, *Paris en songe. Essai sur les logements à bon marché - le bien-être des masses - la protection due aux femmes [...]*, Paris, 1863.
- 295 FAGUET, Émile, «Baudelaire», *La revue* (antigua «Revue des Revues»), 6.ª serie, año 21, vol. 87, n.º 17 (1 septiembre 1910), pp. 615-624.
- 296 FAKE, Jacob, *Geschichte des Modernen Geschmacks*, Leipzig, 1866.
- 297 FARGUE, Léon-Paul, «Cafés de Paris. 2. Les cafés des Champs-Élysées», *Vu* 416 (marzo 1936), pp. 270 ss.
- 298 FERRARI, «Des idées et de l'école de Fourier depuis 1830», *Revue des deux mondes*, tomo 11, año 14 - nueva serie (1845), pp. 387-434.
- 299 FERREY, Jules, *Comptes fantastiques d'Hausmann. Lettre, adressée à MM. les membres de la commission du corps législatif chargés d'examiner le nouveau projet d'emprunt de la ville de Paris*, Paris, 1868.
- 300 FIGUET, Louis-Guillaume, *La photographie au salon de 1859*, Paris, 1860.
- 301 FINEUR, A. de la y DISCAUX, Georges, *Charles Baudelaire*, Paris, 1868. (*Essais de bibliographie contemporaine* D)*.
- 302 FISCHER, Hugo, *Karl Marx und sein Verhältnis zu Staat und Wirtschaft*, Jena, 1932.
- 303 FOCILLON, Henri, *Wie des formes*, Paris, 1934. (*Forme et style. Essais et mémoires d'art et d'archéologie*.)

- 304 *For nouvelle. Chants et chansons de Barrault, Vinçard, Briou, J. Mercier, Lagache, Correard, Rousseau, F. Maynard. 1831 à 1834, 1.^{er} cuaderno, Paris, 1835.*
- 305 FOUCAUD, Édouard, *Paris inventeur. Physiologie de l'industrie française*, Paris, 1844.
- 306 FOUËRE, Henry, *Les délégations ouvrières aux expositions universelles sous le Second Empire*. Tesis doctoral, Montluçon, Universidad de París, Facultad de Derecho, 1905.
- 307 FOURIER, Charles, *Œuvres complètes*.
Vol. 1: *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales. Prospectus et annonce de la découverte*, Paris, 1841.
Vol. 3: *Théorie de l'unité universelle*, 2.^e vol., Paris, 1841.
- 308 FOURIER, Charles, *Antibologie* por E. Poisson, Paris, 1932. (Réformateurs sociaux. Collection de textes.)
- 309 FOURIER, Charles, «Cités ouvrières. Des modifications à introduire dans l'architecture des villes», (extracto de la *Phalange*), Paris, 1849.
- 310 FOURIER, Charles, *La fausse industrie, morcelée, répugnante, mensongère, et l'antidote, l'industrie naturelle, combinée, attrayante, véridique, donnant quadruple produit et perfection extrême en toutes qualités*, [vol. 2], Paris, 1836.
- 311 FOURIER, Charles, *Le nouveau monde industriel et sociétaire, ou l'invention du procédé d'industrie attrayante et naturelle distribuée en séries passionnées*, Paris, 1829-1830*.
- 312 FOURIER, Charles, *Théorie de l'unité universelle*, vol. 1, Paris, 1834*.
- 313 FOURIER, Charles, *Tratado de la asociación doméstica-agrícola*, vol. 2, Paris, Londres, 1822.
- 314 *Publication des manuscrits de Charles Fourier. Année 1851*, Paris, 1851. — *Années 1857-1858*, Paris, 1858.
- 315 FOURIER, Victor, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, 1858.
- 316 FOURIER, Victor, *Paris nouveau et Paris futur*, Paris, 2.^e ed. notablemente aumentada, 1868.
- 317 FOUCHER, Édouard, *Chroniques et légendes des rues de Paris*, Paris, 1864.
- 318 FOUCHER, Édouard, *Enigmes des rues de Paris*, Paris, 1860.
- 319 FOUCHER, Édouard, *Les lanternes. Histoire de l'ancien éclairage de Paris. Suivi de la réimpression de quelques poèmes rares*, Paris, 1854.
- 320 FOUCHER, Édouard, *Paris démolí*, 2.^e ed. revisada y aumentada, con un prefacio de Théophile Gautier, Paris, 1855.
- 321 FOUCHER, Marc, «Les spécialités parisiennes», *La grande ville. Nouveau tableau de Paris. Comique, critique et philosophique*, par Paul de Kock, Balzac, Dumas [et al.], vol. 2., Paris, 1844, pp. 57-72.
- 322 FRANCE, Anatole, *Le jardin d'Épicure*, Paris*.
- 323 FRANCE, Anatole, *La vie littéraire*, 3.^e serie, Paris, 1891.
- 324 FRANGESCO, Grete de, *Die Macht des Charlatans*, Basilea, 1937.
- 325 FRANKLIN, [Benjamin], *Conseils pour faire fortune. Avis d'un vieil ouvrier à un jeune ouvrier, et la science du bonhomme Richard. Caisies d'épargne. Organisation du travail. Introduction à la science populaire de Claudius*, Paris, 1848.
- 326 FRANZ, Rudolf, [reseña] «E. Silberling, Dictionnaire de Sociologie Phalanstérienne. Guide des œuvres complètes de Charles Fourier, Paris, 1911», *Die Neue Zeit* 30 (1911-1912, n.º 9), vol. 1, pp. 332 ss.
- 327 FRIEDER, H.-A., *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes, et des moyens de les rendre meilleures*. Obra escrita en 1838, 2 vols., Paris, 1840.

- 328 FREUND, Cajetan, *Der Vers Baudelaire. Diss.*, München, 1927.
- 329 FREUND, Gisèle, *La photographie en France au dix-neuvième siècle. Étude de sociologie et d'esthétique*. Tesis para el doctorado de universidad. Presentada a la facultad de letras de la universidad de París, París, 1936.
- 330 FREUND, Gisèle, *La photographie au point de vue sociologique*. Msript. [Manuscrito n.º 329].
- 331 FREUND, Gisèle, *Entwicklung der Photographie in Frankreich* [manuscrito en versión alemana n.º 329].
- 332 FRIEDRICH, Egon, *Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Weltkrieg*. Vol. 3: *Romantik und Liberalismus / Imperialismus und Impressionismus*. München, 1932 (Copyright 1931).
- 333 FRIEDMANN, Georges, *La crise du progrès. Esquisse d'histoire des idées 1895-1935*, Paris, 1936.
- 334 FUCHS, Eduard, *Honoré Daumier. Holzschnitte und Lithographien*, Eduard Fuchs (ed.), vol. 1: *Holzschnitte 1833-1870*, München, 1918*.
- 335 FUCHS, Eduard, *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. [Vol. 3:] *Das bürgerliche Zeitalter. Ergänzungsband*. Impresión particular. München, s. a., [1926].
- 336 FUCHS, Eduard, *Die Karikatur der europäischen Völker*. Parte 1: *Vom Altertum bis zum Jahre 1848*, edición aumentada, München, s. a., [1921].
- 337 FUCHS, Eduard, *Die Karikatur der europäischen Völker*. Parte 2: *Vom Jahre 1848 bis zum Vorabend des Weltkrieges*, edición aumentada, München, s. a., [1921].
- 338 FUMET, Stanislaus, *Notre Baudelaire*, Paris, 1926. (Le roseau d'or. Œuvres et Chroniques. 8.)
- 339 GANNEAU, llamado Le Mapah, *Baptême, mariage*. (Paris, Impr. Pollet, Soupe y Guillois.) s. a. [Octavilla.]
- 340 GANNEAU, llamado Le Mapah, *Cette page prophétique, saisie le 14 juillet 1840, a été trouvée par le citoyen Sobrier... dans le dossier du citoyen Ganneau...* (Paris, Impr. Lactance y Feriaux.) s. a., [1848]. [Octavilla.]
- 341 GANNEAU, dit Le Mapah, *Waterloo. A vous beaux fils de France morts pour l'honneur, salut et glorification!*, Paris, Bureau des publications évadées, 1843.
- 342 GALLMARD, Auguste, *Examen du Salon de 1849*, Paris, s. a., [1850].
- 343 GALL, Ferdinand von, *Paris und seine Salons*. Primer tomo, Oldenburg, 1844. — Segundo tomo, Oldenburg, 1845.
- 344 GASTINEAU, Benjamin, *Paris en rose*, (Paris:) Librairie internationale, [1866].
- 345 GASTINEAU, Benjamin, *Les romans du voyage. La vie en chemin de fer*, Paris, 1851.
- 346 GALBERT, Ernest, «Une anecdote controuvée sur Baudelaire», *Mercur de France* 550, año 32, tomo 148 (15 mayo 1921), pp. 281 ss.
- 347 GAUTIER, Féil, *Charles Baudelaire. Orné de 26 portraits différents du poète et de 28 gravures et reproductions. Dessins de Baudelaire, Facsimilés d'autographes, etc.*, Bruselas, 1904.
- 348 GAUTIER, Théophile, «Études philosophiques», *Paris et les parisiens au XIX^e siècle. Mœurs, arts et monuments. Texte par Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Arsène Houssaye [et al.]*, Paris, 1856, pp. 24-28.
- 349 GAUTIER, Théophile, *Histoire du romantisme. Suivi de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française 1830-1858*, Paris, 1874.
- 350 GAUTIER, Théophile, *Introduction [a] Paris et les parisiens au XIX^e siècle. Mœurs, arts et monuments. Texte par Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Arsène Houssaye [et al.]*, Paris, 1856, pp. I-IV.

- 351 GAUTIER, Théophile, «Mosaïque de ruines», *Paris et les parisiens au XIX^e siècle. Mœurs, arts et monuments. Texte par Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Arsène Houssaye [et al.]*, Paris, 1856, pp. 38-43.
- 352 (GAUTIER, Théophile,) «Photosculture», (extracto del *Moniteur universel*, del 4 enero 1864.) Paris, 1864.
- 353 GAUTIER, Théophile, *Portraits contemporains. Littérateurs; peintres; sculpteurs; artistes dramatiques*, Paris, 1874.
- 354 GAUTIER, Théophile, «Revue des Théâtres», *Moniteur* (17 septembre 1867).
- 355 GAY, Sophie, «Der Salon der Fräulein Contes», en *Europa. Chronik der gebildeten Welt*, vol. 1, Leipzig, Stuttgart, August Lewald (ed.), p. [358]^o.
- 356 GIFFROY, Gustave, *L'enfermé*, Paris, 1897.
- 357 GIFFROY, Gustave, *L'enfermé*, ed. revisada y aumentada por el autor, vol. 1, Paris, 1926 (Bibliothèque de l'Académie Goncourt 11.)
- 358 GIFFROY, Gustave, *Charles Meryon*, Paris, 1926.
- 359 GIESMAR, Eduard, *Sören Kierkegaard. Seine Lebensentwicklung und seine Wirksamkeit als Schriftsteller* (trad. de E. Krüger [et al.]), Gotinga, 1929.
- 360 GEORGE, Stefan, *Hymnen, Pilgerfahrten, Algalab*, Berlin, 1922.
- 361 GERTSCHER, Friedrich, *Die versunkene Stadt*, Berlin, 1921 [Neufekl und Henius]^o.
- 362 GIDE, André, «Charles Baudelaire», *Charles Baudelaire: Les fleurs du mal*. Introducción de André Gide, Paris, 1917, pp. XI ss.
- 363 GIDE, André, «Baudelaire et M. Faguet», *La nouvelle revue française*, 2.^a año, n.^o 23 (1 noviembre 1910), pp. 499-518.
- 364 GIDE, André, «En relisant "Les plaisirs et les jours"», *Hommage à Marcel Proust, Nouvelle Revue Française*, año 10, n.^o 112, tomo 20 (1 enero 1923), pp. 123-126.
- 365 GIDE, Charles, *Fourier, précurseur de la coopération*, Paris, [1924].
- 366 GIEDION, Sigfried, *Bauen in Frankreich. Eisen, Eisenbeton*, Leipzig, Berlin, s. a., [1928].
- 367 GIBARDIN, Madame Émile de (Gay, Delphine), *Poésies complètes*, Paris, 1856.
- 368 GIBARDIN, Mme. de, *Le Vicomte de Launay. Lettres parisiennes*, ed. 1857, t. IV^o.
- 369 *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, 2.^a série, 3.^o vol. Vol. 6: 1878-1884, Paris, 1892.
- 370 GIBCE, Pierre de la, *La restauration II. Charles X*, Paris^o.
- 371 GOTTSCHE, Rudolf, «Das Theater und Drama des second empire», *Unsere Zeit. Deutsche Revue. Monatsschrift zum Conversationslexikon*, Leipzig, 1867, p. [933]^o.
- 372 GOURDON, Édouard, *Les faucheurs de nuit. Joueurs et joueuses*, Paris, 1860.
- 373 GOURDON DE GENOUILLAC, [Nicolas-Jules-Henri], *Paris à travers les siècles. Histoire nationale de Paris et des Parisiens depuis la fondation de Lutèce jusqu'à nos jours. Ouvrage rédigé sur un plan nouveau avec une lettre de Henri Martin*, vol. 5, Paris, 1882.
- 374 GOURDON DE GENOUILLAC, [Nicolas-Jules-Henri], *Les refrains de à la rue de 1830 à 1870. Recueillis et annotés*, Paris, 1879.
- 375 GOURMONT, Rémy de, *Le II^e livre des masques. Les masques au nombre de XXIII, dessinés par F. Vallotton*, Paris, 1924.
- 376 GOURMONT, Rémy de, *Judith Gautier. Biographie illustrée de portraits, et d'autographes, suivis d'opinions, de documents et d'une bibliographie*, Paris, 1904. (Les célébrités d'aujourd'hui.)
- 377 GOURMONT, Rémy de, *Promenades littéraires*, [1.^a série], Paris, 1904. - 2.^a série, Paris, 1906.
- 378 [GOZLAN, Léon], *Le triomphe des omnibus. Poème héroï-comique*, Paris, 1828.

- 379 GRAND-CARTERET, John, *Le décolleté et le retourné. Un siècle de gauloiserie*, vol. 2: 1800, Paris, s. a., [1910].
- 380 GRAND-CARTERET, John, *Les élégances de la toilette*, Paris^o.
- 381 *La grande ville. Nouveau tableau de Paris. Comique, critique et philosophique. Par Paul de Kock, Balzac, Dumas [et al.]*, vol. 1, Paris, 1844.
- 382 GRANVILLE, [Jean-Ignace-Isidore Gérard, llamado], *Un autre monde. Transformations, visions, incarnations [...] et autres choses*, Paris, 1844.
- 383 GRANIER DE CASSAGNAC, Adolphe, *Histoire des classes ouvrières et des classes bourgeoises*, (Introduction à l'histoire universelle. 1.^a parte.) Paris, 1838.
- 384 GRANVEAU, Alntoinel, *L'ouvrier devant la société*, Paris, 1868.
- 385 GRAPPE, Henri, «Le mysticisme poétique et l'imagination de Gustave Flaubert», *La revue de Paris*, año 19, tomo 16, n.^o 23 (1 diciembre 1912), pp. 609-629 y n.^o 24 (15 diciembre 1912), pp. 849-870.
- 386 GREGOROVIC, Ferdinand, *Briefe an den Staatssekretär Hermann von Thile*, Berlin, Hermann von Petersdorff (ed.), 1894.
- 387 GRILLET, Claudius, *Le diable dans la littérature au XIX^e siècle*, Lyon, Paris, 1935.
- 388 GRILLET, Claudius, *Victor Hugo spirité*, Lyon, Paris, 1929.
- 389 GRÖBER, Karl, *Kinderspielzeug aus aller Zeit. Eine Geschichte des Spielzeugs*, Berlin, 1927.
- 390 GROWER, Captain, *Aus der Großen Welt. Pariser und Londoner Sittenbilder 1810-1860*. Bearbeitet von Heinrich Conrad, Stuttgart, 1908. (Memoirenbibliothek, 111. Serie, vol. 2.)
- 391 GROSSMANN, Henryk, «[Artikel] Sozialistische Ideen und Lehren. 1: Sozialismus und Kommunismus; II. Geschichtliche Entwicklung; 7: Die Fortentwicklung des Marxismus bis zur Gegenwart», *Wörterbuch der Volkswirtschaft in drei Bänden*, Ludwig Elster (ed.), vol. 3, Jena, 1933, pp. 313-341.
- 392 GRUND, Helen, *Vom Wesen der Mode*, (München, Sonderdruck, 1935.)
- 393 GUÉBIN, Alexandre, «Les mairies», *Le bobème. Journal non politique*, año 1, n.^o 7 (13 mayo 1855), p. 2.
- 394 GUILLOT, Gabriel, *Le bobème. Physionomies parisiennes*, Paris, 1869.
- 395 GUILLOT, *Dir des Rues de Paris*. Con prefacio, notas y glosario de Edgar Marcuse, Paris, 1875^o.
- 396 GUTERMAN, Norbert y LAMBERT, H., *La conscience mystifiée*, [Paris], 1936. (Les essais 14.)
- 397 GUTZKOW, Karl, *Briefe aus Paris*. Primera parte, Leipzig, 1842. - Segunda parte, Leipzig, 1842.
- 398 GUTZKOW, Karl, *Öffentliche Charaktere*. Primera parte, Hamburgo, 1835.
- 399 G., Veronika von, «Die Mode», *Der Bazar. Berliner illustrierte Damen-Zeitung*, año 3, 1857^o.
- 400 HACKLANDER, Friedrich Wilhelm, *Märchen*, Stuttgart, 1843^o.
- 401 HALÉVY, Daniel, *Décadence de la liberté*, Paris, (1931). (Les «Ecrits».)
- 402 HALÉVY, Daniel, *Pays parisiens*, Paris, (1932).
- 403 HALAYS-DABOT, Victor, *La censure dramatique et le théâtre. Histoire des vingt dernières années (1850-1870)*, Paris, 1871.
- 404 HAMP, Pierre, «La littérature, image de la société», *Encyclopédie française*, vol. 16: *Arts et littératures dans la société contemporaine I*, Paris, 1935. Fasc. 16.64-1 bis 4.
- 405 HAMEL, Maurice, «Charles Fourier», *Portraits d'hier*, año 2.^o, n.^o 36 (1 septembre 1910).
- 406 HASE, Carl Benedict, *Briefe von der Wanderung und aus Paris*, Leipzig, O. Heine (ed.), 1894.

- 407 HAUSER, Henri, *Les débats du capitalisme*, Paris, Nouvelle éd., 1931.
- 408 HAINSMANN, Georges-Eugène, *Confession d'un lion devenu vieux*, s. l., s. f. [Paris, 1888].
- 409 HAINSMANN, [Georges-Eugène], *Mémoires*, vol. 2: *Préfecture de la Seine. Exposé de la situation en 1853; transformation de Paris; plan et le système financier des grands travaux; résultats généraux en 1870*, Paris, 1890.
- 410 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Werke. Vollständige Ausg. durch einen Verein von Freunden des Verewigten*. Vol. 19: *Briefe von und an Hegel*, Leipzig, Karl Hegel (ed.), 1887. Parte 2.
- 411 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Sämtliche Werke*, Georg Lasson (ed.), vol. 5: *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*. Nueva ed. de Georg Lasson, Leipzig, 1920. (Philosophische Bibliothek 33.)
- 412 HENE, Heinrich, *Sämtliche Werke*. Edición en 12 vols., vol. 5: *Französische Zustände I*, Hamburgo, 1876.
- 413 HENE, Heinrich, *Sämtliche Werke*, vol. 5, Leipzig, ed. Wilhelm Bölsche.
- 414 HENE, Heinrich, *Gespräche. Briefe, Tagebücher, Berichte seiner Zeitgenossen*, Recopilación y ed. de Hugo Bieher, Berlín, 1926.
- 415 HENE, Th., *Die Strafe von Paris*, véase *Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild*.
- 416 HELMERSEN, Joachim von, «Pariser Kamine», *Frankfurter Zeitung*, año 77, n.º 109 / 110 (10 febrero 1933), pp. 2 ss.
HERAULT DE SÉCHELLES, véase SÉCHELLES.
- 417 HERTER, Louis, «Die Arbeitsbörsen», *Die Neue Zeit* 14 (1895-1896), vol. 1, pp. 645-650 (n.º 21) y pp. 687-692 (n.º 22).
- 418 HERWICH, Georg, *Gedichte eines Lebendigen*, vol. 2, Zürich, Winterthur, 1844*.
- 419 HESSE, Franz, [manuscrito; sin mención de título].
- 420 HEYM, Georg, *Dichtungen*, München, 1922.
- 421 *Histoire des Cafés de Paris. Extraite des mémoires d'un viveur. Cafés du Palais-Royal, des boulevards, de ville, etc.* Revisado y aumentado por M. Constantin, París, 1857.
- 422 *Histoire de Jules César I*, París, 1865*.
- 423 HOFFMANN, Ernst Theodor Almadeus, *Ausgewählte Schriften*, vol. 14 y 15: *E. T. A. Hoffmann's Erzählungen aus seinen letzten Lebensjahren, sein Leben und Nachlaß*, 5 vols., Micheline Hoffmann (ed.).
Vol. 4 [= 14]: *E. T. A. Hoffmann's Leben und Nachlaß. Von Julius Eduard Hitzig*, vol. 2, edición aumentada y mejorada, Stuttgart, 1839.
Vol. 5 [= 15]: *Dass*, vol. 3, edición aumentada y mejorada, Stuttgart, 1839.
- 424 HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Buch der Freunde. Tagebuch-Aufzeichnungen*, Leipzig, 1929.
- 425 HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Versuch über Victor Hugo*, (München, 1925).
- 426 HOLTSCHER, Arthur, «Charles Baudelaire», en *Die Literatur*, vol. 12, pp. 114 ss.*.
- 427 HONEGGER, J. J., *Grundsteine einer Allgemeinen Culturgeschichte der Neuesten Zeit*, vol. 5: *Dialektik des Culturgangs und seine Endresultate*, Leipzig, 1874.
- 428 HORKHEIMER, Max, «Bemerkungen zur philosophischen Anthropologie», *Zeitschrift für Sozialforschung* 4 (1935, cuaderno 1), pp. 1-25.
- 429 HORKHEIMER, Max, «Materialismus und Moral», *Zeitschrift für Sozialforschung* 2 (1933, cuaderno 2), pp. 162-195.
- 430 HORKHEIMER, Max, «Traditionelle und kritische Theorie», *Zeitschrift für Sozialforschung* 6 (1937, cuaderno 2), pp. 245-292.

- 431 HORKHEIMER, Max, *Carta del 16. 3. 1937 a Walter Benjamin* (véase ahora vol. 1, pp. 1332 ss.)
- 432 HOUSAYE, Arsène, «Le Paris futur», *Paris et les parisiens au XIX^e siècle. Mœurs, arts et monuments. Texte par Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Arsène Houssaye [et al.]*, Paris, 1856, pp. 458-461.
- 433 HUGO, C., «Der Sozialismus in Frankreich während der großen Revolution», *Die Neue Zeit* 11 (1892-1893, n.º 26), vol. 1, pp. 812-819.
- 434 HUGO, Victor, *Œuvres complètes*. Edición definitiva según los manuscritos originales. [1.ª sec.:] Poesía.
Vol. 2: *Les orientales. Les feuilles d'automne*, Paris, s. a., [1880].
Vol. 3: *Les chants du crépuscule. Les voix intérieures. Les rayons et les ombres*, Paris, s. a., [1880].
Vol. 4: *Les châtiments*, Paris, s. a., [1882].
Vol. 6: *Les contemplations II. Aujourd'hui 1843-1855*, Paris, 1882.
Vol. 9: *La légende des siècles III*, Paris, 1883.
- 435 HUGO, Victor, *Œuvres complètes*. Edición definitiva según los manuscritos originales [6.ª sec.:] Novela.
Vol. 3: *Notre-Dame de Paris I*, Paris, s. a., [1880].
Vols. 7-9: *Les misérables III-V*, Paris, 1881.
- 436 HUGO, Victor, *Œuvres choisies*. Ilustradas por Léopold - Lacour, Prefacio de Gustave Simon. *Poésies et drames en vers*, Paris, s. a., [1912].
- 437 HUGO, Victor, *Les châtiments*, Paris, ed. Charpentier*.
- 438 HUGO, Victor, *Discours. Anniversaire de la révolution de 1848*, 24 febrero 1855. - A Jersey, (Jersey, Impr. Universelle,) s. a.
- 439 HUGO, Victor, *La fin de Satan*, Paris, 1886.
- 440 HUGO, Victor, *La fin de Satan. Dieu*, Paris, 1911*.
- 441 *Victor Hugo devant l'opinion. Presse française; Presse étrangère. Avec une lettre de Gustave Rivet*, Paris, 1885.
- 442 HUIZINGA, [Johan], *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebensund Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*. (Versión alemana de Tjilil Wolff-Mönckeberg.) München, 1928.
- 443 HUNT, H. J., *Le socialisme et le romantisme en France. Étude de la presse socialiste de 1830 à 1848*, Oxford, 1935. (Oxford Studies in Modern Languages and Literature.)
- 444 HUXLEY, Aldous, *Croisière d'hiver. Voyage en Amérique Centrale (1933)*. Traducción de Jules Castier, Paris, (1935).
- 445 HUYSMANS, Joris-Karl, *Croquis parisiens*. Nueva edición. Aumentada con un conjunto de documentos, Paris, 1886.
- 446 ISEN, Henrik, *Briefe*, ed. con prólogo y notas de Julius Elias y Halvdan Koht. (Henrik Ibsen, *Sämtliche Werke in deutscher Sprache*. Vol. 10 (tomo suplementario). Berlín, 1905.
- 447 INGRES, [Jean-Auguste-Dominique], *Réponse au rapport sur l'École impériale des beaux-arts, adressé au Maréchal Vaillant*, Paris, 1863.
- 448 ISARD, Eric, «Les faux bohèmes», *Le bohème. Journal non politique*, año 1, n.º 6 (6 mayo 1855), p. 1.
- 449 JACQUIN, Robert, *Notions sur le langage d'après les travaux du P. Marcel Jousse. Programme à option du Baccalauréat de Philosophie*, Paris, 1929.
- 450 JALOUX, Edmond, «Le centenaire de Baudelaire», *La revue hebdomadaire*, año 3, n.º 27 (2 julio 1921), pp. 66-78.

- 451 JALOUX, Edmond, «Le dernier flâneur», *Le Temps*, año 76, n.º 27.289 (22 mayo 1936), p. 3.
- 452 JALOUX, Edmond, «L'homme du XIX^e siècle», *Le Temps*, año 75, n.º 27.003 (9 agosto 1935), p. 3.
- 453 JALOUX, Edmond, «Journaux intimes», *Le Temps*, año 77, n.º 27.651 (23 mayo 1937), p. 3.
- 454 JALOUX, Edmond, «Les romanciers et le temps», *Le Temps*, año 75, n.º 27.143 (27 diciembre 1935), p. 3.
- 455 JALOUX, Edmond, [Rec.] Jean Vaudal, *Le tableau noir* [y] Madeleine Bourdouxhe, *La femme de Gilles. Les nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, n.º 788 (20 noviembre 1937), p. 4.
- 456 JHERING, Rudolph von, *Der Zweck im Recht*, vol. 2, Leipzig, 1883.
- 457 Carl Gustav JOCHIMANN's von Pernau Reliquien. Aus seinen nachgelassenen Papieren. Gesammelt de Heinrich Zscholde, 3 vols., Hechingen, 1836, 1837 y 1838.
- 458 JOCHIMANN, Carl Gustav, *Ueber die Sprache*, Heidelberg, 1828.
- 459 JOUBERT, Joseph, *Correspondance. Précédée d'une notice sur sa vie, son caractère et ses travaux par M. Paul de Raynal et des jugements littéraires de Sainte-Beuve* [et al.], Paris, 1924*.
- 460 JOUBERT, Joseph, *Pensées. Précédées de sa correspondance, d'une notice sur sa vie, son caractère et ses travaux par Paul de Raynal et des jugements littéraires de Sainte-Beuve* [et al.] II, Paris, 1883. (Joseph Joubert, *Œuvres*, vol. 2.)
- 461 JOCHANDREAU, Marcel, *Images de Paris*, Paris, 1934.
- 462 JOCHANDREAU, Marcel, *Prudence Hautechaume*, Paris, 1927.
- 463 JOURNET, Jean, *L'ère de la femme ou le règne de l'harmonie universelle*, [Paris,] (Vaugliard), 1857.
- 464 JOURNET, Jean, *Poésies et chants harmonieux*, Paris, 1857.
- 465 JUNG, Carl Gustav, *Seelenprobleme der Gegenwart*, Zürich, Leipzig, Stuttgart, 1932. (Vorträge und Aufsätze. Psychologische Abhandlungen, 3.)
- 466 KAFKA, Franz, *Der Prozess. Roman*. (Epilogo de Max Brod.) Berlin, 1925. (Die Romane des XX. Jahrhunderts.)
- 467 KAHN, Gustave, *Preface (à) Ch(arles) Baudelaire: Mon cœur mis à nu et Fusées. Journaux intimes*. Edición según manuscrito. Prefacio de Gustave Kahn, Paris, 1909.
- 468 L'esprit d'Alphonse KARR. *Pensées extraites de ses œuvres complètes*, Paris, 1877.
- 469 KARR, Alphonse, 300 pages. *Mélanges philosophiques*, Paris, nueva ed., 1861.
- 470 KARR, J., «Moderne Kunstströmungen und Sozialismus», *Die Neue Zeit* 20 (1901-1902, n.º 5), vol. 1, pp. 46-47.
- 471 KAUFMANN, Emil, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomien Architektur*, Viena, Leipzig, 1933.
- 472 KAUTSKY, Karl, *Die materialistische Geschichtsauffassung*, vol. 1: *Natur und Gesellschaft*, Berlin, 1927.
- 473 KERMEL, Amédée, «Les passages de Paris», *Paris, ou Le livre des cent-et-un*, vol. 10, Paris, 1833, pp. 49-72.
- 474 KIERKEGAARD, Søren, *Gesammelte Werke*, vol. 1: *Entweder/Oder*. Primera parte. (Con epilogo de Christoph Schrempf. Traducción de Wolfgang Pfeleiderer y Christoph Schrempf.) Jena, 1911.
- 475 KIERKEGAARD, Søren, *Gesammelte Werke*, vol. 2: *Entweder/Oder*. Segunda parte. (Con epilogo de Christoph Schrempf. Traducción de Wolfgang Pfeleiderer y Christoph Schrempf.) Jena, 1913.
- 476 KIERKEGAARD, Søren, *Gesammelte Werke*, vol. 3: *Furcht und Zittern/Wiederholung*. (Con epilogo y traducción de Hermann Gottsched.) Jena, 1909.

- 477 KIERKEGAARD, Søren, *Gesammelte Werke*, vol. 4: *Stadien auf dem Lebensweg*. (Con epilogo de Christoph Schrempf. Traducción de Christoph Schrempf y Wolfgang Pfeleiderer.) Jena, 1914.
- 478 KLASSEN, Peter, *Baudelaire. Welt und Gegenwart*, Weimar, 1931.
- 479 KOCH, Richard, *Der Zauber der Heilquellen. Eine Studie über Goethe als Badegast*, Stuttgart, 1933.
- 480 KORSCH, Karl, *Karl Marx*, ms [manuscrito en 3 partes].
- 481 KRACAUER, Siegfried, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Amsterdam, 1937.
- 482 KRAUS, Karl, *Nachts. 3. v. 4. Tausend*, Viena, Leipzig, 1924.
- 483 KREYER, Friedrich, *Studien zur französischen Cultur- und Literaturgeschichte*, Berlin, 1865.
- 484 KROCHOW, Eduard, *Schilderungen aus Paris*, vol. 2, Hamburgo, 1839*.
- 485 LABÉOLLE, Émile (Gigault) de, *Histoire de nouveau Paris*, Paris*.
- 486 LACHAMBREAU, Pierre, *Fables et poésies diverses*, Paris, 1851*.
- 487 LACRETTE, Jacques de, «Le rêveur parisien», *La nouvelle revue française*, n.º 166, año 14, tomo 29 (1 julio 1927), pp. 23-39.
- 488 LAFARGE, Paul, «Die christliche Liebestätigkeit. 4. Der Wohltätigkeitsbetrieb der Bourgeois», *Die Neue Zeit* 23 (1904-1905, n.º 5), vol. 1, pp. 145-153.
- 489 LAFARGE, Paul, «Der Klassenkampf in Frankreich», *Die Neue Zeit* 12 (1893-1894), vol. 2, pp. 613-621 (n.º 46), pp. 641-647 (n.º 47), pp. 676-682 (n.º 48) y pp. 705-721 (n.º 49).
- 490 LAFARGE, Paul, «Marx' historischer Materialismus. 3. Vicos Gesetzer der Geschichte», *Die Neue Zeit* 22 (1903-1904, n.º 26), vol. 1, pp. 824-833.
- 491 LAFARGE, Paul, «Persönliche Erinnerungen an Friedrich Engels», *Die Neue Zeit* 23 (1904-1905, n.º 44), vol. 2, pp. 556-561.
- 492 LAFARGE, Paul, «Die Ursachen des Gottesglaubens. 3: Die ökonomischen Wurzeln des Gottesglaubens beim Bourgeois», *Die Neue Zeit* 24 (1905-1906, n.º 16), vol. 2, pp. 508-518.
- 493 LAFARGE, Jules, *Œuvres complètes*, [vol. 3*] *Mélanges posthumes. Pensées et paradoxes* [et al.], Paris, 1903.
- 494 LAFARGE, René, *L'échec de Baudelaire. Étude psychoanalytique sur la névrose de Charles Baudelaire*, Paris, 1931.
- 495 LAURE, S. F. D., «Briefe aus Paris», en *Europa. Chronik der gebildeten Welt*, vol. 2, Leipzig, Stuttgart, August Lewald (ed.), 1837, pp. 206-209*.
- 496 LAMARTINE, Alphonse de, *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, 1850*.
- 497 LAMARTINE, Alphonse de, *Méditations poétiques*. Nueva edición publicada según los manuscritos y las ediciones originales, con variantes, una introducción, comentarios y notas por Gustave Lanson.) Vol. 2, Paris, 1922. (Les grands écrivains de la France.)
- 498 LANFRANCHI, Louis Rainier [y La Mothe-Langon, Étienne-Léon de], *Voyage à Paris, ou esquisses des hommes et des choses dans cette capitale*, Paris, 1830.
- 499 LAPORTE, Savinien, *Une voix d'en bas. Précédée d'une préface par M. Eugène Sue, et suivi des lettres adressées à l'auteur par M. M. Bonanger, Victor Hugo, Léon Gozlan, etc.*, Paris, s. a., 1844.
- 500 LAPPARENT, Alibert Cochon de, «Le centenaire de l'École polytechnique» (extracto de la *Correspondant*), Paris, 1894.
- 501 LAPPARENT, Albert [Cochon] de, *Le siècle du fer*, Paris, 1890.

- 502 LABBAUD, Valéry, «Rues et visages de Paris», *Commerce, Cahiers trimestriels publiés par les soins de Paul Valéry, Léon-Paul Fargue, Valéry Larbaud*, cuaderno VIII, verano 1926, pp. 29-60.
- 503 LARCHÉ, Lorédan, *Fragments de souvenirs. Le box de Baudelaire; l'impeccable Bami-llé*, París, 1901.
- 504 LARONZA, Georges, *Le baron Haussmann*, París, 1932.
- 505 LARONZA, Georges, *Histoire de la Commune de 1871 d'après des documents et des souvenirs inédits. La justice. Lettre-préface de Louis Barthou*, París, 1928. (Bibliothèque historique. II.)
- 506 LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du xix^e siècle*, vols. 3, 6 y 8, París, 1867, 1870 y 1872.
- 507 LAURENCE, James de [y Lawrence, Sir James], *Les enfants de dieu ou la religion de Jésus réconciliée avec la philosophie*, París, 1831.
- 508 LAURINEN [Chapelle, Paul-Aimé] y [Nicolais, Louis-François, [antado] GARVILLE, *Le roi Dagobert à l'exposition de 1844. Revue-Vaucluse en deux actes et trois époques. Représentée pour la première fois, à Paris, sur le théâtre du Vaudeville, le 19 avril 1844*, París, 1844.
- 509 Institut de France. Académie française. *Discours prononcés dans la séance publique tenue par l'Académie française pour la réception de Henri Lantier. Le jeudi, 29 décembre 1899*, París, 1899.
- 510 LAVERDANT, [Gabriel-Désiré], «De la mission de l'art et du rôle des artistes. Salon de 1845», (extracto de la 2.^a y 3.^a entregas de *La Phalange*), París, 1845.
- 511 Lm. [LAVERDANT, Gabriel-Désiré], «Revue critique de feuilleton», *La Phalange*, 3.^a serie, tomo 3, n.^o 34, año 10 (18 julio 1841), p. 540.
- 512 LEAULT, Paul, «Gazette d'hier et d'aujourd'hui. (Vieux Paris)», *Mercurio de France* 704, año 38, tomo 199 (15 octubre 1927), pp. 501-505.
- LEBON: *Bilder aus dem modernen Paris*, véase EBERG, Adolf.
- 513 LE BRETON, André, *Balzac. L'homme et l'œuvre*, París, 1905.
- 514 LECOMTE, Jules, *Les lettres de Van Engelman. Introduction et notes de Henri d'Almeraz*, París, 1925. (Collection des chefs-d'œuvre méconnus.)
- 515 LEFELVE, [Charles], *Histoire de Paris, rue par rue, maison par maison. (Les anciennes maisons de Paris)*, vols. 1, 2 y 4, París, 1875.
- 516 LÉGER, Fernand, «Londres», *Lu V* 23 (209) (7 junio 1935), p. [18].
- 517 LEMAITRE, Jules, *Les contemporains. Études et portraits littéraires*, 4.^a serie, París, 11895. (Nouvelle bibliothèque littéraire.)
- 518 LEMER, Julien, *Paris au gaz*, París, 1861.
- 519 LEMERCIER, Népomucène L., *Suite de la Panhypocrisie ou le spectacle infernal du dix-neuvième siècle*, París, 1832.
- 520 LEMERCIER, [Népomucène], «Sur la découverte de l'ingénieux peintre du diorama», *Institut royal de France. Séance publique annuelle des cinq académies*, del 2 de mayo de 1839, París, 1839, pp. 21-37.
- 521 LEMONNIER, Léon, *Edgar Poe et la critique française de 1845 à 1875*, Tesis doctoral presentada en la Facultad de Letras de la Universidad de París, París, 1928.
- 522 LEPELLE, Auguste, *Les cafés politiques et littéraires de Paris*, París, 1874.
- 523 LEPLAT, Frédéric, *Les ouvriers européens. Études sur les travaux, la vie domestique et la condition morale des populations ouvrières de l'Europe. Précédées d'un exposé de la méthode d'observation*, París, 1855.

- 524 LIMBERT, «De la littérature des ouvriers», *Revue des deux mondes* 28 (1841), pp. 955 ss.
- 525 LIMON, Maxime, *Les premiers amis français de Wagner*, París, (1925). (Bibliothèque musicale.)
- 526 LIMON, Maxime, *Les spéculations foncières de Saint-Simon et ses querelles d'affaires avec son associé, le comte de Redern*, París, s. a., [1925].
- 527 LIMON, Maxime, *La vie véritable du comte Henri de Saint-Simon (1760-1825)*, París, 1925, («Les cahiers verts» 54.)
- 528 LESSING, Julius, *Das halbe Jahrhundert der Weltausstellungen. Vortrag gehalten in der Volkswirtschaftlichen Gesellschaft zu Berlin März 1900*, Berlin, 1900.
- 529 LEVALLOIS, Jules, *Milieu de siècle. Mémoires d'un critique*, París, s. a., [1895].
- 530 LEVASSEUR, Émile, *Histoire des classes ouvrières et de l'industrie en France de 1789 à 1870*, 2.^a edición (completamente revisada), 2 vols., París, 1903, 1904.
- 531 LEVASSEUR, Émile, *Histoire du commerce de la France*, 2.^a parte: *De 1789 à nos jours*. (Con una introducción de Auguste) Deschamps), París, 1912.
- 532 LEVY-TOUCA, Paris-Nocur, *Outrage orné de portraits d'après nature et de compositions inédites de Léon Roze*, París, 1910.
- 533 LEWALD, August, *Album der Boudoirs*, Leipzig, Stuttgart, 1836.
- 534 LEY-DEUTSCH, Maria, *Le guenon chez Victor Hugo*, París, 1936. (Bibliothèque de la Fondation Victor Hugo 4.)
- 535 LIBERT, Alphonse, *Les ruines de Paris. 100 photographies*, vol. 1, París, 1871.
- 536 LITTE, Carel Lodewijk de, *Le Saint-Simonisme dans la poésie française entre 1825 et 1865*. Diss. Amsterdam, (Haarlem, 1927).
- 537 LIGNÈRE, Jean de, «Le centenaire de la Presse», *Vendredi* (junio 1936).
- 538 LIMAYAC, Paulin, «Du roman actuel et de nos romanciers», *Revue des deux mondes*, tomo 11, año 14, nueva serie, (1845), pp. 937-957.
- 539 LIMONIER, Charles-Mathieu, *Le fouriérisme. Bref exposé. La prétendue folie de Fourier. Réponse à un article de Edmond Villé intitulé: «Fourier et son œuvre»*, París, 1898.
- 540 LINDAU, Paul, *Der Abend. Schauspiel in vier Aufzügen*, Berlin, 1896. (Nota-Manuscrito.)
- 541 LINTZ, Carl, «Vom Ursprung großer Baugedanken», *Frankfurter Zeitung*, año 80, n.^o 15/16 (9 enero 1936), p. 11.
- 542 LION, Ferdinand, *Geschichte biologisch gesehen. Essays*, Zürich, Leipzig, 1935.
- 543 LIPS, Theodor, «Über die Symbolik unserer Kleidung», *Nord und Süd*, Breslau, Berlin, 33 (1885).
- 544 LÖWTH, Karl, «L'achèvement de la philosophie classique par Hegel et sa dissolution chez Max et Kierkegaard», *Recherches philosophiques* 4 (1934-1935), pp. 232-267.
- 545 LÖWTH, Karl, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen*, Berlin, 1935.
- 546 LOHMEYER, Daniel Caspers von, *Agrippina*. Leipzig. Trauer-Spiel, 1724.
- 547 LOUË, Jean, «Émile Zola, photographie», *Arts et métiers graphiques* 45 (15 febrero 1935), pp. 31-35.
- 548 LOTZE, Hermann, *Mikrokosmos. Ideen zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit. Versuch einer Anthropologie*, vols. 2 y 3, Leipzig, 1858 y 1864.
- 549 LOUANDRE, Charles, *Les idées subversives de notre temps. Étude sur la société française de 1830 à 1871*, París, 1872.
- 550 LOUANDRE, Charles, «Statistique littéraire. La poésie depuis 1830», *Revue des deux mondes*, 4.^a serie, tomo 3 (15 junio 1842), pp. 971-1002.

- 551 LOUANDRE, Charles, «Statistique littéraire. De la production intellectuelle en France depuis quinze ans», *Revue des deux mondes*, tomo 20, año 17, nueva serie, (1847), pp. 253-286, pp. 416-446 y pp. 671-703.
- 552 LOUR, Paul, *Histoire de la classe ouvrière en France de la révolution à nos jours. La condition matérielle des travailleurs. Les salaires et le coût de la vie*, Paris, 1927.
- 553 LUCAS, Hippolyte y BARRÉ, Eugène, *Le ciel et l'enfer. Féerie mêlée de chants et de danses, en 5 actes et 20 tableaux. Représentée pour la première fois, à Paris, sur le théâtre de l'Ambigu-comique, le 23 mai 1853*, Paris, 1853.
- 554 LUCAS-DUBRETON, J., *L'affaire Alibaud ou Louis-Philippe traqué (1836)*, Paris, 1927.
- 555 LUCAS-DUBRETON, J., *Le comte d'Artois, Charles X. Le prince, l'émigré, le roi. 6^e mille*, Paris, 1927. (Figures du passé.)
- 556 LUCAS-DUBRETON, J., *La vie d'Alexandre Dumas père*, Paris, 1928. (Vie des hommes illustres 14.)
- 557 LURINE, Louis, «A travers les rues», *Paris chez soi. Histoire, mœurs, rues, monuments, palais, musées, théâtres, chemins de fer, fortifications et environs de Paris ancien et moderne. Par l'équipe de la littérature contemporaine*, Paris, [1854], pp. 3-12.
- 558 LURINE, Louis, «Les boulevards», *Paris chez soi. Histoire, mœurs, rues, monuments, palais, musées, théâtres, chemins de fer, fortifications et environs de Paris ancien et moderne. Par l'équipe de la littérature contemporaine*, Paris, [1854], pp. 49-62.
- 559 LURINE, Louis, *Le treizième arrondissement de Paris*, Paris, 1850.
- 560 LUX, Joseph August, «Maschinenästhetik», *Die Neue Zeit* 27 (1908-1909), vol. 2, pp. 436-439 (n.º 39; *Feuilleton der Neuen Zeit*, n.º 16 ss., 25 junio 1909).
- 561 L., F., «Über eine Plakatausstellung in Mannheim», *Frankfurter Zeitung* (1927).
- 562 MABILLE, Pierre, «Préface à l'éloge des préjugés populaires», *Minotaure. Revue artistique et littéraire*, 2.º año, n.º 6 (invierno 1935), pp. 1-3.
- 563 MAC ORLAN, Pierre, «Grandville le précurseur», *Arts et métiers graphiques* 44 (15 diciembre 1934), pp. 19-24.
- 564 MAILLARD, Firmin, *La cité des intellectuels. Scènes cruelles et plaisantes de la vie littéraire des gens de lettres au XIX^e siècle*, Paris, s. a., [1905].
- 565 MAILLARD, Firmin, *La légende de la femme émancipée. Histoire de femmes, pour servir à l'histoire contemporaine*, Paris, s. a.*.
- 566 MAILLARD, Firmin, *Recherches historiques et critiques sur la Morgue*, Paris, 1860.
- 567 MAIR, Gilbert, «La personnalité de Baudelaire et la critique biologique des "Fleurs du mal"», *Mercure de France* 302, tomo 83 (16 enero 1910), pp. 231-248 y n.º 303, tomo 83 (1 febrero 1910), pp. 400-417.
- 568 MANTRE, Joseph de, *Les soirées de Saint-Petersbourg (extraits)*. Comentario y notas por Ch.-M. Des Granges, Paris, (1922). (Les classiques pour tous, n.º 78.)
- 569 MALET, Albert y GRILLET, P., *XIX^e siècle (1815-1914)*, Paris, 1919.
- 570 «La dernière mode de Stéphane MALLARMÉ» [extracto, aclaraciones de Henry Charpentier.] *Minotaure. Revue artistique et littéraire*, 2.º año, n.º 6 (invierno, 1935), pp. 25-29.
- 571 MALLARMÉ, Stéphane, *Divagations*, Paris, 1897.
- 572 MALLARMÉ, Stéphane, *Poésies*, Paris, 1917*.
- 573 MANN, Heinrich, *Geist und Tat. Franzosen 1780-1930*, Berlin, 1931.
- 574 MARQUINET, Alfred-L., *Jeux et joueurs d'autrefois (1789-1837)*, Paris, 1917*.
- 575 MARSAN, Eugène, *Les carnets de M. Paul Bourget et le bon coiffeur de Philinie. Petit manuel de l'homme élégant suivi de portraits en référence Barrès, Moréas, Bourget [et al.]. Avec une lettre de Paul Bourget à l'auteur*, Paris, 1923.

- 576 MARTES, Alexis, «Sur l'asphalte. 1: Physiologie de l'asphalte», *Le bobème. Journal non politique*, año 1, n.º 3 (15 abril 1855), p. 3.
- 577 MARTINO, Pierre, *Le roman réaliste sous le second empire*, Paris, 1913.
- 578 MARX, Karl y ENGELS, Friedrich, *Historisch-kritische Gesamtausgabe. Werke/Schriften/Briefe*. A cargo del Marx-Engels-Institut de Moscú. Dávid Rjazanov (ed.). 1.ª sec., vol. 1, 1. Karl Marx, *Werke und Schriften bis Anfang 1844 nebst Briefen und Dokumenten*, Frankfurt a. M., 1927.
- 579 MARX, Karl y ENGELS, Friedrich, *Gesammelte Schriften 1841 bis 1850*. Vol. 3: *Von Mai 1848 bis Oktober 1850*, Stuttgart, 1902. (De los póstumos de Karl Marx, Friedrich Engels y Ferdinand Lassalle. Franz Mehring (ed.). 3.)
- 580 MARX, Karl, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. Neue ergänzte Ausgabe mit einem Vorwort von Friedrich Engels*, ed. y aclaraciones de Dávid Rjazanov, Viena, Berlin, (1927).
- 581 MARX, Karl, «Der französische Materialismus des 18. Jahrhunderts», *Die Neue Zeit* 3 (1885, n.º 9), pp. 385-395.
- 582 «Karl Marx über Karl Grün als Geschichtsschreiber des Sozialismus. Aus dem Marx-Engelschen Nachlaß» (preliminar de Eduard Bernstein), *Die Neue Zeit* 18 (1899-1900), vol. 1, pp. 4-11 (n.º 1), pp. 37-46 (n.º 2), pp. 132-141 (n.º 5) y pp. 164-172 (n.º 6).
- 583 MARX, Karl, *Der historische Materialismus. Die Frühchriften*, ed. de Siegfried Landshut y J. P. Mayer con la colaboración de F. Salomon, vol. 1, Leipzig, (1932). (Kröners Taschenausgabe 91.)
- 584 MARX, Karl, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Primer tomo, libro I: *Der Produktionsprozeß des Kapitals*, Friedrich Engels (ed.), Hamburgo, [1922].
- 585 MARX, Karl, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* [Primer tomo, libro I.] Ungekürzte Ausgabe nach der zweiten Auflage von 1872. [Ed. y Geleitwort de Karl Korsch.] Berlin, 1932.
- 586 MARX, Karl, «Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850», repr. de *Neuen Rheinischen Zeitung. Politisch-ökonomische Revue*, Hamburgo, 1850. Con introducción de Friedrich Engels. Berlin, 1895.
- 587 MARX, Karl, *Randglossen zum Programm der Deutschen Arbeiterpartei*. Con una detallada introducción y seis apéndices, ed. de Karl Korsch. Berlin, Leipzig, 1922.
- 588 *Karl Marx als Denker, Mensch und Revolutionär. Ein Sammelbuch*, Dávid Rjazanov (ed.), Wien, Berlin, (1928). (Marxistische Bibliothek. Werke des Marxismus-Leninismus. 4.)
- 589 MARX, [Karl] y ENGELS, [Friedrich], «Über Feuerbach. Der erste Teil der "Deutschen Ideologie"», *Marx-Engels-Archiv. Zeitschrift des Marx-Engels-Instituts in Moskau*, vol. 1, Frankfurt a. M., Dávid Rjazanov (ed.), 1928, pp. 205-306.
- 590 MARX, Karl y ENGELS, Friedrich, «Verschwörer und Polizeispieler in Frankreich. [Rec.] Chenu, Les conspirateurs und Lucien de la Hodde, La naissance de la république en février 1848», *Die Neue Zeit* 4 (1886), pp. 549-561.
- 591 MARX, Karl, [y] ENGELS, Friedrich, *Ausgewählte Briefe*, Moscú, Leningrado, ed. del Marx-Engels-Lenin-Institut Moskau bajo la redacción de V[ladimir] Adoratskij, 1934. (Bibliothek des Marxismus-Leninismus. [2.])
- 592 MARX, Karl, y ENGELS, Friedrich, *Briefwechsel*, Moscú, Zürich, ed. del Marx-Engels-Lenin-Institut, (1935), vol. 1: 1844-1853.
- 593 MAUCLAIR, Camille, *Préface [a] Charles Baudelaire: Vingt-sept poèmes des Fleurs du mal. Illustrés par [Auguste] Rodin*, Paris, 1918, pp. 1-8.

- 594 MAUPASSANT, Guy de, *Clair de lune. L'enfant - En voyage - Le bucher*, París, 1909. (*Oeuvres complètes* [24].)
- 595 MAYER, GUSTAV, *Friedrich Engels. Eine Biographie in zwei Bänden*, vol. 1: *Friedrich Engels in seiner Frühzeit*, Berlín, (1933).
- 596 MAYER, GUSTAV, *Friedrich Engels. Eine Biographie in zwei Bänden*, vol. 2: *Engels und der Aufstieg der Arbeiterbewegung in Europa*, Berlín, (1933).
- 597 MEHNING, FRANZ, «Ein Gedenktag des Kommunismus», *Die Neue Zeit* 16 (1897-1898, n.º 12), vol. 1, pp. 353-356.
- 598 MEHNING, FRANZ, «Lose Blätter. Charles Dickens», *Die Neue Zeit* 30 (1911-1912), vol. 1, pp. 621-624 (n.º 17); Feuilleton der Neuen Zeit, n.º 47, 26 enero 1912.
- 599 MEHNING, FRANZ, «Ein methodologisches Problem», *Die Neue Zeit* 20 (1901-1902, n.º 15), vol. 1, pp. 449-453.
- 600 MEHNING, FRANZ, «Zum Gedächtnis der Pariser Kommune», *Die Neue Zeit* 14 (1895-1896, n.º 24), vol. 1, pp. 737-740.
- 601 MEISTER, KARL, *Die Hausschuelle in Sprache und Religion der Römer*, Heidelberg, 1925. (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, vol. 15, años 1924-1925, 3. Disertación. Pronunciada el 7 de octubre de 1924.)
- 602 MÉRIMÉ, *Le nouveau Paris*, vols. 4 y 5, París, 1800*.
- 603 MÉRIMÉ, [Victor], «Le climat de Paris», *Le diable à Paris. Paris et les parisiens. Mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle, etc., etc.* Texto por M. M. George Sand, P.-J. Stahl, Léon Gozlan [et al.]. Precedido de una historia de París por Théophile Lavallée. [vol. 1], París, 1845, pp. 238-248.
- 604 MÉRIMÉ, Charles, *Eaux-fortes sur Paris*. Introducción: R. Castinelli*.
- 605 MESSAC, R(égis), *Le «Detective Novel» et l'influence de la pensée scientifique*. Tesis doctoral presentada en Letras de la Universidad de París, París, 1929.
- 606 MEYER, Alfred Gotthold, *Eisenbauten. Ihre Geschichte und Ästhetik. Nach des Verfassers Tode zu Ende geführt von Wilhelm Frb. von Tettau*. Con un prefacio de Julius Lesing. Esslingen u. N., 1907.
- 607 MEYER, E., *Victor Hugo à la tribune. Les grands débats parlementaires de l'assemblée législative*. Prefacio del presidente Édouard Herriot, Chambéry, 1927.
- 608 MEYER, Friedrich Johann Lorenz, *Fragmente aus Paris im IVten Jahr der französischen Republik* [Primera y segunda parte, Hamburgo, 1797].
- 609 MEYER, Julius, *Geschichte der modernen Französischen Malerei seit 1789 zugleich in ihrem Verhältniß zum politischen Leben, zur Gesittung und Literatur*, Leipzig, 1867.
- 610 MEYER, Julius E., «Die Pariser Kunstausstellung von 1861 und die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts», *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik und Literatur*, Leipzig, 1861, II. semestre, 3 vols., pp. [143 ss.]
- 611 MICHELET, Jules, «Avenir! Avenir!», *Europe*, tomo 19, n.º 73 (15 enero 1929), pp. 6-10.
- 612 MICHELET, Jules, *Bible de l'humanité*, París, 1864*.
- 613 MICHELET, Jules, *Nos fils*, París, 1870.
- 614 MICHELET, Jules, *Le peuple*, París, 1846.
- 615 MICHELET, Victor-Émile, *Figures d'évocateurs*, París, 1913.
- 616 MICHELS, Robert, «Psychologie der antikapitalistischen Massenbewegungen», *Grundriss der Sozialökonomik* IX. sec.: Das soziale System des Kapitalismus. Parte 1: *Die gesell-*

- schaftliche Schichtung im Kapitalismus*. Con la contribución de G. Albrecht [et al.], Tübinga, 1926, pp. 241-359.
- 617 MICHELS, Alfred, *Histoire des idées littéraires en France au XIX^e siècle et de leurs origines dans les siècles antérieurs*, cuarta edición ampliada y aumentada desde 1861, vol. 2, París, 1863.
- 618 MIRECOURT, Eugène de [Jacquot], *Fabrique de romans. Maison Alexandre Dumas et Compagnie*, París, 1845.
- 619 MIRECOURT, Eugène de [Jacquot], *Les vrais Misérables*, 2 vols., París, 1862.
- 620 MOILES, Tony, *Paris en l'an 2000*, París, 1869.
- 621 MONGLON, André, *Le préromantisme français*, vol. 1: *Le héros préromantique*, vol. 2: *Le maître des âmes sensibles*, Grenoble, 1930.
- 622 MORISSE, Adrienne, «La gazette des amis des livres», *La gazette des amis des livres*, año 1, n.º 1 (enero 1938), pp. 1-20.
- 623 MONTAIGU J., [Prólogo al] *Le flâneur. Journal populaire*, n.º 1, 3 mayo [1848], p. 1.
- 624 MONTORGUE, Georges, *Paris au hasard*, París, 1895.
- 625 MONTEU, Eugène, *Le XIX^e siècle vécu par deux français*, París*.
- 626 MORAND, Paul, 1900, París, (1931). (Colección «Marianne» [I.I.])
- 627 MORAND, Paul, «L'avarice», *Les sept péchés capitaux. Jean Giraudoux: L'orgueil; Paul Morand: L'avarice; Pierre Mac Orlan: La luxure [et al.]*, París, 1926, pp. 21-39.
- 628 MOHÉAS, Jean, «Un manifeste», *Le Figaro* Supplément littéraire (18 septembre 1886)*.
- 629 MOHRENAU, Jean [THÉVENIN, Henri], *Les créateurs de la grande presse en France. Émile de Girardin, H. de Villemessant, Moïse Millaud*, París, [1934].
- 630 MORAND, Félix, *La vie des eaux*, París, 1862*.
- 631 MOTTE, Ch., *Révolutions de Paris, 1830. Plan figuratif des barricades ainsi que des positions et mouvements des citoyens armés et des troupes pendant les journées des 27, 28 et 29 juillet*, París, (1830).
- 632 *Les murailles révolutionnaires. Collection complète des professions de foi, affiches, décrets, bulletins de république, fac-simile de signatures*. (París et les départements.) Selección y ordenación de Alfred Delvaux. París, 1852.
- 633 MURET, Théodore, *L'histoire par le théâtre 1789-1851*, 3 vols.: 1.ª serie: *La révolution, le consulat, l'empire*; 2.ª serie: *La restauration*; 3.ª serie: *Le gouvernement de 1830, Le seconde république*, París, 1865.
- 634 MUSSET, Alfred de, *Namouna*, París*.
- 635 NADAR, [Gustave-Félix], *Quand j'étais photographe*. Prefacio de Léon Daudet, París, 1900.
- 636 NAVILLE, François Marc Louis, *De la charité légale, de ses effets, de ses causes, et spécialement des maisons de travail, et de la proscription de la mendicité*, 2 vols., París, 1836.
- 637 NEVAL, Gérard de, *Les Œuvres complètes*. [Vol. 3:] *Le cabaret de la Mère Saguet. Suites de divers inédits*, París, (1927).
- 638 NESCO, J.-J., [Pseud. colectivo de Jules David y Jules d'Auriac], *La littérature sous les deux empires. -1804- 1852*, París, 1874.
- 639 NETTEMONT, Alfred, *Études critiques sur le feuilleton-roman*, [vol. 1], París, 1845; vol. 2, París, 1846.
- 640 NETTEMONT, Alfred, *Histoire de la littérature française sous le gouvernement de juillet*, 2 vols., París, 1859.
- 641 NETTEMONT, Alfred, *Le roman contemporain. Ses vicissitudes, ses divers aspects, son influence*, París, 1864.

- 642 NETTEMET, Alfred, *Les rubus monales et intellectuelles. Méditations sur la philosophie et l'histoire*, Paris, 1836.
- 643 NERONÉ, Gaétan, *Études physiologiques sur les grandes métropoles de l'Europe occidentale*, Paris, [Paris], 1840.
- 644 NIETZSCHE, Friedrich, *Gesammelte Werke. Musarionausgabe*.
Vol. 14: *Aus dem Nachlaß (der Zarathustra- und Umerwerthungszeit 1882-1888)*, München, (1925).
Vol. 18: *Der Wille zur Macht. Erstes und zweites Buch*, München, (1926).
Vol. 19: *Der Wille zur Macht. Drittes und viertes Buch*, München, (1926).
- 645 NIETZSCHE, Friedrich, *Also sprach Zarathustra*, Leipzig, ed. Kröner*.
- 646 NISARD, Charles, *Des chansons populaires chez les anciens et chez les français. Essai historique suivi d'une étude sur la chanson des rues contemporaine*, vol. 2, Paris, 1867.
- 647 NISARD, Désiré, *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence, suivie de jugements sur les quatre grands historiens latins*, vol. 1, Paris, 1849.
- 648 NOACK, Ferdinand, «Triumph und Triumphbogen», en *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Fritz Saxl (ed.), Vorträge 1925-1926, Leipzig, Berlin, 1928, pp. 149 ss.
- 649 NORDAU, Max, *Aus dem wahren Milliardenlande. Pariser Studien und Bilder*, 1 vol., Leipzig, 1878.
- 650 NOUVEAUX tableaux de Paris. [Litografía de Marlet, Texto de Pierre-Joseph-Spiridion Dufey,] [Paris,] (impr. E. Pochard,) s. a. [1821-1822].
- 651 NOUVEAUX tableaux de Paris, ou observations sur les mœurs et usages des parisiens au commencement du xix^e siècle. Faisant suite à la collection des mœurs françaises, anglaises, italiennes, espagnoles. [Von Marie-Joseph Pain,] vol. 1, Paris, 1828.
- 652 OURDOUSOFF, Alexandre, «Étude sur les Textes de *Les fleurs du mal*. Commentaire et variantes», *Le tombeau de Charles Baudelaire. Ouvrage publié avec la collaboration de Stéphane Mallarmé [et al.], précédé d'une étude [...] par Alexandre Ourdousoff et suivi d'œuvres posthumes [...] de Charles Baudelaire [...]*, Paris, 1896, pp. 7-37.
- 653 OZZEWANT, Amédée, «Les besoins collectifs et la peinture. B. La peinture murale», *Encyclopédie française*, vol. 16: *Arts et littératures dans la société contemporaine I*, Paris, 1935, fasc. 16.70-2 bis 6.
- 654 PAILLON, Édouard, *Théâtre complet*. Vol. 3: *L'âge ingrat, Le chevalier Trumeau, L'étincelle [et al.]*, Paris, s. a., [1911].
- 655 PALAIS de l'industrie. *Se vend chez H. Plon**.
- 656 PARIS de 1800 à 1900 d'après les estampes et les mémoires du temps. Publicado bajo la dirección de Charles Simond. Vol. 2: *1830-1870. La monarchie de juillet, la seconde république, le second empire*, Paris, 1900.
- 657 PARIS déshé. *Lamentations d'un Jérémie bismarckisé* (Paris, impr. G. Towne,) s. a., [1866].
- 658 PARIS nouveau. *Jugé par un flâneur*, Paris, 1868.
- 659 PARIS sous la république de 1848. *Exposition de la Bibliothèque et des Travaux historiques de la ville de Paris, organisée avec le concours de la Société d'histoire de la révolution de 1848 et de plusieurs collectionneurs*. (Von Marcel Poète, Edmond Beaurepaire, Étienne Clouzot und Gabriel Henriot.) (Paris, 1909.)
- 660 DIE PARISER Weltausstellung in Wort und Bild. Con la colaboración de Paul Apostol [et al.], redactado por Georg Malkowsky. Berlin, 1900.
- 661 PATEY, Henry, «L'épilogue du procès des *Fleurs du mal*. Une lettre inédite de Baudelaire à l'impératrice (1857)», *Revue d'histoire littéraire de la France* 29 (1922), pp. 67-75.

- 662 PÉCARD, Maurice, *Les expositions internationales au point de vue économique et social particulièrement en France*. Tesis doctoral, Universidad de París, Facultad de Derecho, París, 1901.
- 663 PÉGU, Charles, *Œuvres complètes [I.] Œuvres de prose*, [Vol. 4:] *Notre jeunesse. Victor-Marie, comte Hugo*. Introducción por André Suarès. París, 1916.
- 664 PÉLADAN, [Josephin], «Théorie plastique de l'androgynie», *Mercur de France* 308, tomo 84 (16 abril 1910), pp. 654-651.
- 665 PÉLIN, Gabriel, *Les laideurs du beau Paris. Histoire morale, critique et philosophique des industries, des habitants et des monuments de la capitale*, Paris, 1861.
- 666 PELLARIN, Charles, *Vie de Fourier*, 5.^a edición aumentada con dos capítulos y un nuevo prefacio, París, 1871.
- 667 PÉNE, Henry de, *Paris intime*, París, 1859.
- 668 PERDIGIER, Agricol, *Le livre du compagnonnage. Contenant des chansons de compagnons, un dialogue sur l'architecture, un raisonnement sur le trait [et al.]*, París, 1840.
- 669 PERRÉ, Auguste, «Les besoins collectifs et l'architecture», *Encyclopédie française*, vol. 16: *Arts et littératures dans la société contemporaine I*, París, 1935, fasc. 16.68-6 bis 12.
- 670 LES PETITS-PARIS. Par les auteurs des *Mémoires de Balzac* [Taxile Delord et al.], París, 1854.
Vol. 1: *Paris-bourgeois*.
Vol. 6: *Paris-bobème*.
Vol. 10: *Paris-cœur*.
- 671 PIERRE-QUINT, Léon, «Signification du cinéma», *L'art cinématographique II*, París, 1927, pp. 1-28.
- 672 PINET, G., *Histoire de l'école polytechnique*, París, 1887.
- 673 POKERTON, Mercier y GAMBEL, C. F., *Ansichten der Hauptstadt des französischen Kaiserreichs vom Jahre 1806 an*, primer tomo, Amsterdam, 1807.
- 674 POLOCH, A., *Fourier et le socialisme*, París, 1933.
- 675 PLANHOL, René de, *Les utopistes de l'amour*, París, 1921.
- 676 PLECHANOW, Georg, «Über die Anfänge der Lehre vom Klassenkampf», *Die Neue Zeit* 21 (1902-1903), vol. 1, pp. 275-286 (n.º 9) y pp. 292-305 (n.º 10).
- 677 PLECHANOW, Georgi Walentinowitsch, «Wie die Bourgeoisie ihrer Revolution gedenkt» (Deutsch von Boris Naumowitsch) Kritschewsky, *Die Neue Zeit* 9 (1890-1891), vol. 1, pp. 97-102 (n.º 4) y pp. 135-140 (n.º 5).
- 678 PLECHANOW, Georgi Walentinowitsch, «Zu Hegel's sechzigstem Todestag», *Die Neue Zeit* 10 (1891-1892), vol. 1, pp. 198-203 (n.º 7), pp. 236-243 (n.º 8) y pp. 273-282 (n.º 9).
- 679 POE, Edgar, *Nouvelles histoires extraordinaires*. Traducción de Charles Baudelaire. (= Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*. Vol. 6: *Traductions II*. Ed. Calmann Lévy.) París, 1887.
- 680 POÉSIES sociales des ouvriers. Réunies et publiées par Olinde Rodrigues, París, 1841.
- 681 POITE, Marcel, *Une vie de cité. Paris de sa naissance à nos jours*. Album, París, 1925.
- POISSON, E., véase FOURIER, Charles.
- 682 POKROWSKI, Michael [Nikolaevič], *Historische Aufsätze. Ein Sammelband*. (Traducción del ruso de Axel F.) Viena, Berlín, (1928). (Marxistische Bibliothek. Werke des Marxismus-Leninismus 17.)
- 683 POLIS, Henri, «L'art du commerce», *Vendredi. Hebdomadaire littéraire et politique*, año 3, n.º 67 (12 febrero 1937), p. 12.

- 684 PORCHÉ, François, *La vie douloureuse de Charles Baudelaire*, Paris, 1926. (Le roman des grandes existences 6.)
- 685 POULOT, Denis, *Question sociale. Le sublime*. Nouv. [3^e] ed., Paris, s. a., [1887]. (Bibliothèque socialiste.)
- 686 PRADIER, Charles, «Pères et fils», *Le bobème. Journal non politique*, año 1, n.º 5 (29 abril 1855), pp. 1 s.
- 687 PRADIER, Ch(ariés), «Réponse à la Revue de Paris», *Le bobème*, año 1, n.º 8 (10 junio 1855), p. 2.
- 688 PRÉVOST, Jean, [Bespr.] «Journaux intimes de Charles Baudelaire, avertissement et notes de Jacques Crépét», «Les mystères galans des théâtres de Paris», *La nouvelle revue française*, n.º 308, año 27, tomo 52 (1 mayo 1939), pp. 887 ss.
- 689 PRIVAT D'ANGLADE, Alexandre, *Paris inconnu*, Précédé d'une étude sur sa vie par Alfred Delvau, Paris, 1861.
- 690 PROLIS, Charles, *Raoul Rigault. La préfecture de police sous la Commune. Les otages. (Les hommes de la révolution de 1871)*, Paris, 1898.
- 691 *Une promenade à travers Paris au temps des romantiques*. Exposition de la Bibliothèque et des Travaux historiques de la ville de Paris, organisée avec le concours des collections de Georges Decaux et Georges Hartmann, (Von Marcel Poète, Edmond Beaurepaire, Etienne Clouzot y Gabriel Henriot.) S. I., s. a., [Paris, 1908].
- 692 PROUST, Marcel, *Du Côté de chez Swann I. (A la recherche du temps perdu, vol. 1)*, Paris, 1939. (cfr. nota a J 89 a, 3)
- 693 PROUST, Marcel, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs II. (A la recherche du temps perdu, vol. 2)*, Paris, (1932). (cfr. nota a J 90 a, 3)
- 694 PROUST, Marcel, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs III. (A la recherche du temps perdu, vol. 3)*, Paris, (1939). (cfr. nota a M 21, 1)
- 695 PROUST, Marcel, *Le côté de Guermantes I. (A la recherche du temps perdu, vol. 5)* Paris, 1920.
- 696 PROUST, Marcel, *La prisonnière (Sodome et Gomorrhe III) I. (A la recherche du temps perdu, vol. 6)*, Paris, 1924 (Copyright 1923).
- 697 PROUST, Marcel, *La prisonnière (Sodome et Gomorrhe III) II. (A la recherche du temps perdu, vol. 6)*, Paris, 1925.
- 698 PROUST, Marcel, *Le temps retrouvé II. (A la recherche du temps perdu, vol. 8)*, Paris, (1927).
- 699 PROUST, Marcel, «A propos de Baudelaire», *La nouvelle revue française*, tomo 16, año 8, n.º 93 (1 junio 1921), pp. 641-663.
- 700 PROUST, Marcel, *Chroniques*, Paris, (1927).
- 701 PROUST, Marcel, *Préface (à Paul Morand: Tendres stocks*. Prefacio de Marcel Proust, Paris, 1921.
- 702 PROUST, Marcel, *Correspondance générale*. Publicado por Robert Proust y Paul Brach, vol. 1: *Lettres à Robert de Montesquiou 1893-1921*, Paris, 1930.
- 703 PUGOIX, Jean-J. Blapstet, *Paris à la fin du XVIII^e siècle, ou esquisse historique et morale des monuments et des ruines de cette capitale, de l'état des sciences, des arts et de l'industrie à cette époque, ainsi que des mœurs et des ridicules de ses habitants*, Paris, 1801.
- 704 PYAT, Félix, *Le chiffonnier de Paris. Drame en cinq actes*. Nueva edición, revisada, corregida y aumentada con un prefacio, Paris, 1884.
- 705 RAGNOT, Gaston, «La mode intellectuelle. Qu'est-ce qu'un événement?», *Le Temps*, año 79, n.º 28-339 (16 abril 1939), p. 3.

- 706 RAPHAËL, Max, *Proudhon Marx Picasso. Trois études sur la sociologie de Paris*, Paris, 1933.
- 707 *Rapports des délégués des ouvriers parisiens à l'exposition de Londres en 1862*. Publicados por la Comisión obrera, Paris, 1862-1864*.
- 708 RATHER, Paul-Ernest de, *Paris n'existe pas*, Paris, 1857.
- 709 RAIBER, Friedrich von, *Briefe aus Paris und Frankreich im Jahre 1830*. Primera parte, Leipzig, 1831. - Segunda parte, Leipzig, 1831.
- 710 RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme. Essai sur le mouvement poétique contemporain*, Paris, 1933.
- 711 RAYNAUD, Ernest, *Charles Baudelaire. Etude biographique et critique suivie d'un essai de bibliographie et d'iconographie baudelairiennes*, Paris, 1922. (Bibliothèque d'histoire littéraire et de critique.)
- 712 REGNIER, Henri de, «Baudelaire et les Fleurs du mal», *Charles Baudelaire: Les Fleurs du mal et autres poèmes. Texte intégral précédé d'une étude inédite d'Henri de Régnier*, Paris, [1930]. [Sin paginación]
- 713 REICHARDT, Johann Friedrich, *Vertraute Briefe aus Paris geschrieben in den Jahren 1802 und 1803*, primera [y] segunda parte, Hamburgo, 1805.
- 714 REIK, Theodor, *Der überraschte Psychologe. Über Erraten und Verstehen unbeauftragter Vorgänge*, Leiden, 1935.
- 715 REJA, Marcel, *L'art chez les fous. Le dessin, la prose, la poésie*, Paris, 1907.
- 716 REILSTAD, Ludwig, *Paris im Frühjahr 1843. Briefe, Berichte und Schilderungen*, primer tomo, Leipzig, 1844.
- 717 RENAN, Ernest, *Essai de morale et de critique*, Paris, 1859*.
- 718 RENARD, Jules, *Journal inédit 1887-1895*, Paris, 1925.
- 719 RENCY, Georges, *Physiognomies littéraires*, Bruselas, 1907.
- 720 REY, Jean, *Études pour servir à l'histoire des cables*, Paris, 1825.
- 721 REYNAUD, Jean, *Philosophie religieuse. Terre et Ciel*, Paris, 1854.
- 722 REYNOLD, Gonzague de, *Charles Baudelaire*, Paris, Ginebra, 1920. (Collection Franco-Suisse.)
- 723 RUCK, Rainer Maria, *Duineser Elegien*, Leipzig, 1923.
- 724 RUCK, Rainer Maria, *Die frühen Gedichte*, 15-17, Leipzig, Tausend, 1922.
- 725 RIMBAUD, Arthur, *Œuvres. Vers et proses. Revues sur les manuscrits originaux et les premières éditions, mises en ordre et annotées par Patrice Berrichon. Poèmes retrouvés*. Prefacio de Paul Claudel, Paris, 1924.
- 726 RIVIÈRE, Jacques, *Études*, Paris*.
- 727 RJASANOFF, N., «Marx und seine russischen Bekannten in den vierziger Jahren», *Die Neue Zeit* 31 (1912-1913), vol. 1, pp. 715-721 (n.º 20) y pp. 757-766 (n.º 21).
- 728 RJAZANOV, Djauid, «Zur Geschichte der Ersten Internationale. I. Die Entstehung der Internationalen Arbeiterassoziation», *Marx-Engels Archiv. Zeitschrift des Marx-Engels-Instituts in Moskau*, vol. 1, Frankfurt a. M., [Djauid] Rjazanov (ed.), 1928, pp. 119-202.
- 729 ROHQIET, Jacques, *L'art et le goût sous la Restauration 1814 à 1830*, Paris, 1928. (Colección L'art et le goût.)
- 730 RODENBACH, Georges, *L'été. Ecrivains, orateurs sacrés, peintres, sculpteurs*, 2^e mille, Paris, 1899.
- 731 RODENBERG, Julius, *Paris bei Sonnenschein und Lampenlicht. Ein Skizzenbuch zur Weltausstellung*. Con la colaboración de Heinrich Ehrlich [et al.], Leipzig, 1867.
- RODRIGUES, Olinde, véase *Poésies sociales des ouvriers*.
- 732 ROLLINAT, Maurice, *Pin d'œuvre*. Prefacio de Gustave Geffroy, Paris, 1919*.

- 733 ROMAINS, Jules, *Cela dépend de vous*, Paris, (1939).
- 734 ROMAINS, Jules, *Le 6 octobre*, (*Les hommes de bonne volonté*, vol. 1), [Paris], 1932.
- 735 ROMAINS, Jules, *Crime de Quinette*, (*Les hommes de bonne volonté*, vol. 2), [Paris], 1932.
- 736 *Bibliothèque Nationale. Le ROMANISME*. Catálogo de la exposición, 22 enero-10 marzo 1930, París, 1930.
- 737 ROUGET DE LILLE, [Claude Joseph], «Chant des industriels», *Cinquante chants français. Paroles de différents auteurs. Mises en musique avec accompagnement de piano par Rouget de Lisle*, (Paris), [1825], pp. 202-205.
- 738 ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les confessions*, vols. 2, 3 y 4 (= Livres V-XII, Paris, 1931. (Coll. «Génie de la France» (Œuvres de J.-J. Rousseau)).
- 739 ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les rêveries du promeneur solitaire. Précédé de Dix jours à Ermenouville par Jacques de Lacretelle*, Paris, 1926.
- 740 RÜHE, Otto, *Karl Marx. Leben und Werk*, Hellerau bei Dresden, 1928.
- 741 RUFF, Marcel-A., «Sur l'architecture des "Fleurs du mal"», *Revue d'histoire littéraire de la France* 57 (1930), pp. 393-399.
- 742 *Russische Gespenster-Geschichten*. Acht Novellen ausgewählt und übers. von Johannes von Guenther, München, 1921.
- 743 SAINTE-BEUVE, [Charles-Augustin], *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*. Nueva edición aumentada. (*Poésies de Sainte-Beuve*, 1.ª parte), París, 1863.
- 744 SAINTE-BEUVE, [Charles-Augustin], *Les consolations. Persées d'août. Notes et sonnets - Un dernier rêve*, (*Poésies de Sainte-Beuve*, 2.ª parte) París, 1863.
- 745 SAINTE-BEUVE, [Charles-Augustin], «De la littérature industrielle», *Revue des deux mondes*, LXX, 4 (1839), pp. 681 ss.ª.
- 746 SAINTE-BEUVE, [Charles-Augustin], *Portraits contemporains*, vols. 2 y 4, París, 1882*.
- 747 SAMSON, [Josef] W., *Die Frauenmode der Gegenwart. Eine medizinisch-psychologische Studie*, Berlin, [Colonial], 1927. (Aus: Zeitschrift für Sexualwissenschaft 14.)
- 748 SANVOISIN, Gaëtan, «La soirée du scrutin à Paris. Rarement la ville fut aussi calme», *Le Figaro*, año 3, n.º 118, 27 abril 1936, p. 1.
- 749 SALMER, Paul, «Du roman en général et du romancier moderne en particulier», *Le bobème. Journal non politique*, año 1, n.º 5 (29 abril 1855), p. 2.
- 750 SCHERR, Edmond, *Études sur la littérature contemporaine*, vol. 4, París, 1886.
- 751 SCHETZ, Elisabeth, *Natur und Natursymbolik bei Poe, Baudelaire und den französischen Symbolisten*, Diss. Bonn; Düren-Rhld, 1931.
- 752 SCHREIB, Friedrich, *Lucinde*, Leipzig*.
- 753 SCHREIER, Adolf, *Pariser Zustände während der Revolutionszeit von 1789-1800*, tercera parte, Jena, 1876.
- 754 SCHREIER-WIENHIL, [Eduard], *Portraits aus Frankreich*, Berlin, 1881.
- 755 SCHULTE, Pierre-Maxime, *Machisme et philosophie*, París, 1938 (Nouvelle encyclopédie philosophique [16].)
- 756 SCHULTE, Fritz Th., «Honoré Daumier», *Die Neue Zeit* 32 (1913-1914, n.º 22), vol. 1, pp. 831-837.
- 757 SÉCHÉ, Alphonse, *La vie des "Fleurs du mal"*, Amiens, 1928. (Les grands événements littéraires [11].)
- 758 SÉCHÉ, Léon, *Alfred de Vigny*, [vol.] 2: *La vie amoureuse*, (Études d'histoire romantique), París, 1913.
- 759 SÉCHÉLLES, Hérauld de, *Théorie de l'ambition. Introduction par Jean Prévost*, (Paris), 1927.

- 760 SECOND, Albéric, «Notre Notre-Dame-de-Lorette», *Paris chez soi. Histoire, mœurs, rues, monuments, palais, musées, théâtres, chemins de fer, fortifications et environs de Paris ancien et moderne. Par l'élite de la littérature contemporaine*, Paris, [1854], p. 187-192.
- 761 SEGNOBOS, Charles, *Histoire sincère de la nation française. Essai d'une histoire de l'évolution du peuple français*, Paris, 1933.
- 762 SEILLÈRE, Ernest, *Baudelaire. (Ames et visages)*, París, 1931.
- 763 SENANCOUR, [Etienn-Pivert] de, *Obermann*. Nueva edición, revisada y corregida. Con un prefacio de George Sand, París, Eugène Pasquelle (ed.), 1901.
- 764 SEYFFARTH, Woldemar, *Wahrnehmungen in Paris 1853 und 1854*, Gotha, 1855.
- 765 *70 Jahre deutsche Mode*, 1925*.
- 766 SILBERLING, E., *Dictionnaire de sociologie phalanstérienne. Guide des œuvres complètes de Charles Fourier*, París, 1911.
- 767 SEMMEL, Georg, *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique*. Traducido por A. Guillaín, París, 1912.
- 768 SEMMEL, Georg, *Philosophie des Geistes*, Leipzig, 1900.
- 769 SEMMEL, Georg, *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Leipzig, 1911. (Philosophisch-soziologische Bücherei 27.)
- 770 SIMOND, Charles, véase *Paris de 1800 à 1900 d'après les estampes et les mémoires du temps*.
- 771 SIEBERTICH, Jean, *L'opinion publique en France d'après la poésie politique et sociale de 1830 à 1848*. Disertación de doctorado presentada en la Facultad de Letras de la Universidad de Lausana, Lausana, 1901.
- 772 SONOLET, Louis, *La vie parisienne sous le second empire*. Prefacio de Roland Dorgelès, París, 1929.
- 773 SOUDAY, Paul, «Le cinquantenaire de Baudelaire», *Le Temps* (4 junio 1917)*.
- 774 SOUDAY, Paul, «Des lettres de Baudelaire», *Le Temps*, año 57, n.º 20.495 (17 agosto 1917), p. 1.
- 775 SOUDAY, Paul, «[Rec.] Gonzague de Reynold, Charles Baudelaire», *Le Temps*, año 61, n.º 21.811 (21 abril 1921), p. 3.
- 776 SOUPALET, Philippe, *Baudelaire*, París, 1931. (Maîtres des littératures 8.)
- 777 SPENGLER, Oswald, *Le déclin de l'occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*. 2.ª parte: *Perspective de l'histoire universelle*. Traducido por M. Tazetout, París, 1933. (Bibliothèque des idées.)
- 778 SPITZER, Leo, *Stilstudien. II: Stilsprachen*, München, 1928.
- 779 SPÜHLER, Willy, *Der Saint-Simonismus. Lehre und Leben von Saint Amand Bazard*, Zürich, 1926. (Zürcher Volkswirtschaftliche Forschungen 7.)
- 780 SPULLER, Eugène, *Histoire parlementaire de seconde république. Suivi d'une petite histoire du second empire*, París, 1891.
- 781 STAHL, Fritz, *Paris. Eine Stadt als Kunstwerk*, Berlin, 1929. (cfr. nota a E 13 a, 2.)
- 782 STAHR, Adolf, *Nach fünf Jahren. Pariser Studien aus dem Jahre 1855*, primer tomo, Oldenburg, 1857.
- 783 STAHR, Adolf, *Zwei Monate in Paris*, primer [y] segundo tomos, Oldenburg, 1851.
- 784 (STEIN, LORENZ VON.) *Die sozialistischen und kommunistischen Bewegungen seit der dritten französischen Revolution. Anhang zu Steins Socialismus und Communismus des heutigen Frankreichs*, Leipzig, Viena, 1848.
- 785 STENGER, Erich, *Daguerres Diorama in Berlin. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Photographie*, Berlin, 1925.

- 786 STERNBERG, Dolf, «Hohe See und Schiffbruch. Verwandlungen einer Allegorie», *Die Neue Rundschau* 46 (1935), vol. 2, pp. 184-201 (cuaderno 8; agosto 1935).
- 787 STERNBERG, Dolf, «Jugendstil. Begriff und Physiognomie», *Die Neue Rundschau* 45 (1934), vol. 2, pp. 255-271 (cuaderno 9; septiembre 1934).
- 788 STERNBERG, Dolf, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, Hamburgo, 1938.
- 789 STERNBERG, Dolf, «Das wunderbare Licht. Zum 150. Geburtstag Daguerres», *Frankfurter Zeitung*, año 82, n.º 593/594 (21 noviembre 1937), p. 6.
- 790 STERNBERG, August, *Märchen. Aus dem Schwedischen übertr. von Emil Schering*, München, 1917.
- 791 STRODTMANN, Adolf, *Dichterprofile. Literaturbilder aus dem neunzehnten Jahrhundert*, vol. 1: *Deutsche Dichterscharaktere*, Stuttgart, 1879.
- 792 SUARÉS, André, *Baudelaire et Les fleurs du mal. Charles Baudelaire: Les fleurs du mal. Avec une préface de André Suarés*, Paris, 1933, pp. V-XLIV.
- 793 SUARÉS, André, *Sur la vie. Essais*, [vol. 2.] Paris, 1925.
- 794 SUARÉS, André, *Trois grands vivants. Cervantes, Tolstói, Baudelaire*, Paris, (1938).
- 795 SZABO, Erwin, [reseña.] A. Amuraro, *Il materialismo storico e la sociologia generale*, Genua 1904, *Die Neue Zeit* 23 (1904-1905, n.º 2), vol. 1, pp. 61 ss.
- 796 SZARADY, Friedrich, *Paris. Politische und unpolitische Studien und Bilder. 1848-1852*, primer tomo, Berlin, 1852.
- 797 TALMEY, Maurice, «Mœurs électorales. Le marchand de vins», *Revue des deux mondes*, año 86, 4.º período, tomo 148 (15 agosto 1898), pp. 876-891.
- 798 TALMEY, Maurice, *Tableaux du siècle passé. La cité du sang*, Paris, 1901.
- 799 TARDIEU, Émile, *L'ennui. Étude psychologique*, Paris, 1903.
- 800 TARDIEU, E., «Der Lyoner Arbeiteraufstand», *Marx-Engels Archiv. Zeitschrift des Marx-Engels-Instituts in Moskau*, vol. 2, Frankfurt a. M., [David] Rjazanov (ed.), 1928, pp. 56-113.
- 801 TARDIEU, André, [Rec.] Henry Bordeaux, *Le pays sans ombre [et al.]*, *Le Temps*, año 75, n.º 26 961 (27 junio 1935), p. 3.
- 802 TARDIEU, André, [Rec.] Édouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens [et al.]*, *Le Temps*, año 76, n.º 27 322 (25 junio 1936), p. 3.
- 803 TARDIEU, André, *Le parnasse*, Paris, 1929. (Le XIX^e siècle.)
- 804 TARDIEU, André, [Rec.] Paul Valéry, *Variété IV [y] Regards sur le monde actuelle (Œuvres complètes, tomo J) [et al.]*, *Le Temps*, año 79, n.º 28 343 (20 abril 1939), p. 3.
- 805 THIBAUDET, Albert, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, (1936).
- 806 THIBAUDET, Albert, *Les idées politiques de la France*, Paris, 1932.
- 807 THIBAUDET, Albert, *Intérieurs. Baudelaire, Fromentin, Amiel*, Paris, (1924).
- 808 THOMAS, Louis, *Curiosités sur Baudelaire*, Paris, 1912.
- 809 THOROW, H., «Aus den Anfängen der sozialistischen Belletristik», *Die Neue Zeit* 21 (1902-1903, n.º 33), vol. 21, pp. 212-222.
- 810 TISSOT, Amédée de, *Paris et Londres comparés*, Paris, 1830.
- 811 TISSOT, [Claude-] Joseph, *De la manie du suicide et de l'esprit de révolte. De leurs causes et de leurs remèdes*, Paris, 1840.
- 812 TOURQUET-MILNES, G., *The Influence of Baudelaire in France and England*, Londres, 1913.
- 813 TOURELLE, Louis-Jean-Baptiste de, *Religion fusionnienne ou doctrine de l'universalisation réalisant le vrai catholicisme. Choix de notes destinées à la formulation complémentaire de la doctrine fusionnienne et lettres inédites à la mort de leur auteur*, (Paris), s. a., [1902].

- 814 TOUSSENEL Alphonse, *L'esprit des bêtes. Le monde des oiseaux. Ornithologie passionnelle*, [vol. 1.] Paris, 1853.
- 815 TOUSSENEL Alphonse, *L'esprit des bêtes. Zoologie passionnelle. Mammifères de France*, 4.º ed. revisada y corregida, Paris, 1884.
- 816 TOUSSENEL Alphonse, *Les juifs. Rois de l'époque. Histoire de la féodalité financière. 3.º éd. précédée d'une préface, d'une notice biographique sur l'auteur, et accompagnée de notes hors texte, par l'éditeur Gabriel de Gonet, 1846-1886*, 2 vols., Paris, (1886).
- 817 *La transformation de Paris sous le second empire. Exposition de la Bibliothèque et des Travaux historiques de la ville de Paris, organisée avec le concours des collections de P. Blondel [et al.]*, (de Marcel Poète, Etienne Clouzot y Gabriell Hennio), (Paris, 1910).
- 818 TRIAL, Raymond, *La maladie de Baudelaire. Étude médico-psychologique*, Paris, 1926.
- 819 TRICOTEL, C.-F., [y DISCOMBES, Charles-Maurice], *Esquisse de quelques scènes de l'intérieur de la bourse, pendant les journées des 28, 29, 30 et 31 juillet dernier*, Paris, 1830.
- 820 TURGOT, [Anne-Robert-Jacques], *Œuvres. Nouvelle édition classée par ordre de matières avec les notes de Dupont de Nemours. Augmentée de lettres inédites, des questions sur le commerce, et d'observations et de notes nouvelles par Eugène Daire et Hippolyte Dussard et précédée d'une notice sur la vie et les ouvrages de Turgot par Eugène Daire*, vol. 2, Paris, 1844. [Collection des principaux économistes 4.]
- 821 USZICK, Hermann, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Bonn, 1896.
- 822 VALÉRY, Paul, *Gabriel B 1910*, [Paris], 1930.
- 823 VALÉRY, Paul, *Choses vues. Cahier d'impressions et d'idées. Portrait de Paul Valéry par Edmond Marie, eaux-fortes originales et dessins par l'auteur*, (Paris, 1930.) (Les images du temps 10.)
- 824 VALÉRY, Paul, *Introduction [a] Charles Baudelaire: Les fleurs du mal. Texte de la deuxième édition publié avec une introduction de Paul Valéry*, Paris, (1926). (Collection prose et vers 18.), pp. VII-XXX.
- 825 VALÉRY, Paul, *Pièces sur l'art*, Paris. (cfr. nota a B 8, 2.)
- 826 VALÉRY, Paul, *Préambule (zum Katalog) Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo. Petit Palais 1935*, [Paris, 1935], pp. III-IX.
- 827 VALÉRY, Paul, *Regards sur le monde actuel (Œuvres de Paul Valéry, vol. J. [= 10].)* Paris, (1938).
- 828 VERGNOT, Camille, «Cinquante ans après Baudelaire», *La revue de Paris*, año 24, tomo 4 (julio-agosto 1917), pp. 671-709.
- 829 VERHAEREN, Emile, «A Charles Baudelaire [Gedicht]», *Le tombeau de Charles Baudelaire. Ouvrage publié avec la collaboration de Stéphane Mallarmé [et al.]*, précédé d'une étude [...] par Alexandre Ouroussof et suivi d'œuvres posthumes de Charles Baudelaire [...], Paris, 1896, pp. 83 ss.
- 830 VERILLOT, Louis, *Les odeurs de Paris*, Paris, 1914.
- 831 VERILLOT, Louis, *Pages choisies. Avec une introduction critique par Antoine Albalat*, Paris, 1906.
- 832 VIEL, Charles-François, *De la chute imminente de la science de la construction des bâtiments en France. Des causes directes et indirectes qui l'accablent*, vol. 1, Paris, 1818; vol. 2, Paris, 1819.
- 833 VIEL, Charles-François, *De l'impuissance des mathématiques pour assurer la solidité des bâtiments, et recherches sur la construction des ponts*, Paris, 1805.

- 834 VIEL-CASTEL, Horace de, *Mémoires sur le règne de Napoléon III. (1851-1864). Publié d'après le manuscrit original. Avec une préface par L. Léouzon Le Duc*, vol. 2: 1852-1853, París, 1883.
- 835 VIGNY, Alfred de, *Poésies complètes. Poèmes antiques et modernes. Les destinées, poèmes philosophiques*, nueva ed., revisada y corregida, París, 1866.
- 836 VILDRAC, Charles [y MESSAGER, Charles], *Les ponts de Paris*, París, s. a., [ca. 1930].
- 837 VILLIERS, Roland, *Le cinéma et ses merveilles*, París, (1930).
- 838 VISCHER, Friedrich Theodor, *Kritische Gänge. Neue Folge. Drittes Heft*, Stuttgart, 1861.
- 839 VISCHER, Friedrich Theodor, *Mode und Cynismus. Beiträge zur Kenntniss unserer Culturformen und Sittenbegriffe*, Stuttgart, 1879.
- 840 VOLGIN, V., «Über die historische Stellung St-Simons», *Marx Engels Archiv. Zeitschrift des Marx-Engels-Instituts in Moskau*, vol. 1, Frankfurt a. M., Davidil Rjazanov (ed.), 1928, pp. 82-118.
- 841 WALPOLE, Hugh, *The Fortress*, Hamburgo, París, Bolonia, (1933). (The Albatros Modern Continental Library, vol. 92.)
- 842 WIDKÉ, Wladimir, *Les abeilles d'Artiste. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts*, París, (1936).
- 843 WISS, Louise, *Souvenirs d'une enfance républicaine*, París, (1937).
- 844 WISS, Hilde, «Die "Enquête Ouvrière" von Karl Marx», *Zeitschrift für Sozialforschung* 5 (1936, cuaderno 1), pp. 76-98.
- 845 WINDI, Hermann, «Jules Vallès», *Die Neue Zeit* 31 (1912-1913), vol. 1, pp. 105-111, (n.º 3; *Feuilleton der Neuen Zeit*, n.º 56, 18 octobre 1912).
- 846 WESTHEIM, Paul, «Die neue Siegesallee», *Die neue Weltbühne* 34 (1938), pp. 236-240 (n.º 8, 24 febrero 1938).
- 847 WRETZ, Antoine-(Joseph), *Œuvres littéraires*. (Edición reservada para Francia.) París, 1870.
- 848 WINTER, Amalie, *Memoiren einer Berliner Puppe für Kinder von 5 bis 10 Jahren und für deren Mütter*, Leipzig, 1852.
- 849 ZAHAR, Marcel, «Les arts de l'espace. 1: Les tendances actuelles de l'architecture», *Encyclopédie française*, vol. 17: *Arts et littératures dans la société contemporaine II*, París, 1936, fasc. 17-10-3 bis 8.

Sobre las ilustraciones

A primeros de septiembre de 1935, Benjamin le escribe a Gretel Adorno: *Esto [...] es novum: que para mi trabajo elaboro apuntes sobre el material gráfico importante y difícil de localizar. El libro, por lo que veo desde hace algún tiempo, se puede complementar con los documentos gráficos más significativos, y no quiero desechar esta posibilidad de antemano* (p. 939). Benjamin encontró este material gráfico en la Sala de los Estampos de la Biblioteca Nacional. Parece que trabajó allí sobre todo en 1935, desde mediados de mayo hasta septiembre, y de nuevo en enero de 1936. Sus notas sobre esas ilustraciones las adjuntó a los *Apuntes y materiales* (cfr. A 7, 1, 3, 4, 5; B 6a, 4; C 4a, 4; E 7a, 3; F 5a, 6; F 6, 2; F 7a, 5; G 10a, 4; I 3, 4; M 7, 2; O 7a, 1; P 3, 7; Q 3a, 3, 4, 5; U 11a, 5, 6, 7; Y 6, 3, 4; d 3a, 4, 5, 6, 7; g 2a, 3, 5; k 2a, 5). — Michel Melot, a quien hay que agradecer haber localizado las ilustraciones reproducidas en este volumen, escribió un informe sobre el trabajo de Benjamin en la Sala de los Estampos que se reproduce a continuación:

Hoy que subrayar la originalidad de los trabajos de Walter Benjamin en la Sala de los Estampos de la Biblioteca Nacional en julio de 1935. En aquella época aún era raro que los historiadores —sobre todo en el campo de la historia «social»— se apoyaran en una documentación iconográfica, considerada como una fuente equivalente a los documentos de archivo o literarios. Ahora bien, sus investigaciones parecen haber sido bastante importantes y, en cualquier caso, dirigidas con un método sistemático. En efecto, uno que sondear la serie «Topografía de París», un conjunto de colecciones artificiales que contenían cerca de 150.000 imágenes de todo tipo (dibujos, planos, recortes de prensa, tarjetas postales, fotografías, anuncios) clasificadas por distritos y por orden alfabético de las calles. A pesar de que sus investigaciones se limitaron al siglo XIX, tuvo que recorrer numerosos álbumes in extenso, ya que los documentos que contienen no están clasificados por fecha. No obstante, parece que se limitó a los barrios más significativos de la época: los bulevares [el barrio de los «panoramas»] y sus alrededores. En la serie «Historia de Francia» el trabajo fue más simple, pues las imágenes estaban clasificadas cronológicamente. Parece que se dio bastante rápido, ya que todas las documentos que señala en sus notas son anteriores a 1878, lo cual es comprensible, pues el conjunto de los documentos que cubren el siglo XIX suponía varias cientos de volúmenes. Por contra, hizo una amplia recolección en la serie Kc 164: «Enseñanza de las artes», en donde en una decena de libros hay reunidas estampas relativas a los talleres, a la vida de los artistas, al Salón, al público de las artes, etc., con numerosas caricaturas. No se contentó con consultar las series que cualquier documentalista, al igual que él, habría prospectado, ya que algunas de sus anotaciones fueron tomadas de la serie realmente compleja [no había en ella ninguna clasificación] de las Caricaturas, de álbumes que sólo una investigación profunda o una información acertada le han podido hacer descubrir.

Alfred Sohn-Rethel vio en París que Benjamin tenía una especie de álbum en el que había pegado o adjuntado un gran número de ilustraciones (comunicación oral al editor), y de hecho Benjamin encargó fotografías al servicio fotográfico de la Biblioteca Nacional. Sin embargo, esta colección parece haberse perdido. No obstante, se encontraron en el legado de Benjamin una serie de fotos de los pasajes, realizadas a mediados de los años treinta por una fotógrafa amiga suya, Germaine Krull: tres de estas fotografías se reproducen en esta edición. Finalmente, se reproduce también el grabado titulado *Le Pont-Neuf*, de Meryon, al que Benjamin se refiere tanto en J 2, 3 como en *El París del Segundo Imperio en Baudelaire* (cfr. GS 1, 591), y la xilografía de Grandville titulada *El puente de los planetas*, que está a la base de *El anillo de Saturno*, y a la que se alude en los dos resúmenes de los *Pasajes* (cfr. pp. 51, 17 ss. y 66, 3 ss.).

Notas

A 1, lema nunca-] Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*. Édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, París, 1976 (Bibliothèque de la Pléiade, 68), p. 146 («Illuminations», Solde). Benjamin, que probablemente citó de memoria, escribió: «... et qu'on ne vendra jamais». — A 6, 2 millones-] cfr. la referencia bibliográfica (Lista de fuentes, n.º 329), p. 73 — A 7, 1 *CdE*] de aquí en adelante, se trata siempre de la Sala de los Estampos de la Biblioteca Nacional de París. — A 7 a, 2 *Panorama*] Heine, *Sämtliche Werke*, edit. Ernst Elster, vol. I, Leipzig, Viena, 1893, p. 457. No se ha conservado una carta de Adorno en la que se citen estos versos. — A 11 a, 4 *La India*] Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. I, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, París, 1976 (Bibliothèque de la Pléiade 7), pp. 26 ss. A pesar de las indicaciones complementarias de D 5, 1, no se pudo identificar la edición de «L'art romantique» empleada por Benjamin. — A 13, 1 *ciudades*] Baudelaire, *Œuvres com-*

pléiades, vol. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, 1975 (Bibliothèque de la Pléiade 1), p. 651 («Fusées» II).

B 1, lema *Muerte* [cfr. Giacomo Leopardi, *Operette morali*. A cura di Alessandro Donati, Bari, 1928, p. 23 - **B 1 a**, 1 (línea 3 desde el final) *revoluciones*] en una copia a máquina hecha por Gretel Adorno de esta anotación se encuentra la siguiente glosa de Theodor W. Adorno: «yo diría más bien: contrarrevoluciones». - **B 1 a**, 2 *El abanico de Iris y la luna puesta por ella misma* se encuentran en la parte titulada «Les Mystères de l'Infini» de la obra de Grandville «Un autre monde», Paris, 1844; *la Via Láctea como una avenida iluminada en la noche por candelabros de gas* es seguramente una alusión a *El puente de los planetas*, cfr. ilustración 16. - **B 2**, 2 La primera edición de la obra de Du Camp sobre París apareció entre 1869 y 1875; siguieron ocho reediciones hasta 1898. Al editor no le ha sido posible penetrar en el misterio de las ediciones empleadas por Benjamin. Para el primer tomo no menciona ningún año de edición (cfr. F 2, 1 y 2). Para el segundo indica 1875 (cfr. F 1 a, 5), pero en este año no apareció ninguna edición del segundo tomo. Para el tercero se da la fecha de 1872 (cfr. O 12, 2), el año de la primera edición. Dado que Benjamin lleva aquí una paginación continua de sus notas, la segunda cita extraída de este tomo (cfr. F 1, 9) ha de proceder de otra edición. La fecha que da del quinto tomo C 2, 2 -1875- parece de nuevo incorrecta; para el sexto tomo (cfr. B 2, 2, etc.) vuelve a no indicarse ninguna edición. No se puede excluir que Benjamin haya citado por una fuente secundaria que dejó sin indicar y cuyas referencias no entendió correctamente. - **B 2**, 4 *marco* [cfr. vol. I, p. 294 - **B 3**, 7 *idea*] cfr. N 3, 2 - **B 8**, 2 *mezcla*.] Paul Valéry, *Œuvres*. Édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, 1960 (Bibliothèque de la Pléiade 148), p. 1321. No pudo localizarse la edición de las «Pièces sur l'an» empleada por Benjamin. - **B 10**, 2 (línea 2 desde abajo) *notar* cfr. ahora GS 2, p. 497 (nota 50).

C 1, lema *Averno*.] Virgilio, *Éneida* VI, v. 126 - *antigos*.] Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*. Texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, préface d'André Billy, Paris, 1956 (Bibliothèque de la Pléiade, 121), 39 («Alcools», «Zone»). Benjamin citó, posiblemente de memoria: «Ici même des automobiles ont l'air anciennes». - **C 1**, 8 *aus...*] así figura en el manuscrito; al parecer debía añadirse aquí una palabra que no se le ocurrió en ese momento a Benjamin. - **C 1 a**, 3 *tiendas*.] la cita traducida por Benjamin dice así en el original: «Chaque nouveau quartier n'attère-il pas à son apogée un peu avant d'être bâti tout-à-fait? Puis sa planète décrit une courbe en se rapprochant du commerce, qui lui-même va du grand au petit. La rue trop neuve appartient aux petites gens et ne s'en débarrasse que si la mode veut bien passer par-là. Oh! alors voilà une rue qui compte pour quelque chose dans cette réduction au procédé Colas que les gens du monde avouent leur tout Paris. On se dispute, sans regarder au prix, ses petits hôtels et ses appartements de tous les étages, tant que des femmes d'esprit et de jolies femmes y reçoivent et y sont reçues, avec cette radieuse élégance qui pare non-seulement le salon, mais encore la maison et, qui plus est, la rue. Celle-ci, devenue passante, veut des boutiques, et souvent il en coûte de céder prématurément à cette envie. On diminue des cours, en en supprime, on se gêne dans toutes les maisons, et un jour-de-l'an vient où il est de mauvais ton d'avoir pareille adresse sur sa carte de visite. La plupart des locations n'étant plus que professionnelles, une porte cochère par-ci par-là ne risque pas grand'chose à abriter l'une des petites industries dont les dernières bâtisses remplacent les échoppes.»

D 1, lema *Dios*.] Jakob van Hoddis, *Wienende. Gesammelte Dichtungen*, Paul Pörtner ed., Zürich, 1958 (Sammlung Horizont), 46 («Klage») - *muerte*.] Johann Peter Hebel, *Wörter*, vol. I,

Frankfurt a. M., Eberhard Meckel ed., intro. de Robert Minder, 1968, p. 393 - **D 1 a**, 9 *Oda a la radiante mañana* [cfr. Ferdinand Hardekopf, *Gesammelte Dichtungen*, Zürich, Emmy Moor-Wittenbach ed., Zürich, 1963 (Sammlung Horizont), pp. 50 ss. - **D 2 a**, 5 *presentes* [cfr. Marcel Proust, *Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les jours*. Édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, 1971 (Bibliothèque de la Pléiade 228), p. 139: «Mais comme l'alchimiste, qui attribue chacun de ses succès à une cause accidentelle et chaque fois différente, loin de soupçonner dans l'essence même du présent une imperfection incurable, nous accusons la malignité des circonstances particulières...»; cfr. también vol. 2, p. 312 - **D 4 a**, 4 *Nuevo-Mundo*.] cfr. Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 2, loc. cit., ed. Pichois, p. 709 - **D 5**, 1 *juguetes* [cfr. loc. cit., pp. 711 ss. - **D 5**, 2 *empleo*] loc. cit., p. 712 - **D 5**, 3 *jeróni* [cfr. loc. cit., p. 692 - **D 9 a**, 4 *muerte*] cfr. nota a D 1, lemas.

E 1 a, 7 *industriales*] Benjamin cita por una carta abierta de Frédéric Bastiat a Lamartine; las palabras de Lamartine son a su vez una cita de Fourier. - **E 4 a**, 4 *millones*.] cfr. ahora Gisèle Freund, *Photographie und bürgerliche Gesellschaft. Eine kunstsoziologische Studie*, München, 1968 (Passagen), p. 67 - **E 13 a**, 2 Benjamin no indica el año de la edición que maneja. La edición que ha cotejado el editor (6.-9.) presenta el mismo texto que el copiado por Benjamin -fuera de algunas pocas erratas evidentes de éste- aunque no coincide en la paginación.

F 2, 7 la obra citada puede ser Ch. Eck, *Traité de construction en poteries et fer*, Paris, 1836, o bien Ch. L. Eck, *Traité de l'application du fer, de la fonte et de la tôle*, Paris, 1841. - **F 3 a**, 2 *periodista* probablemente se refiere a S. F. Lahm; cfr. L 2, 4 y R 1 a, 4.

G 3 a, 1 *mínimo*.] dice así el texto original que tradujo Benjamin: «En décorant notre essence du nom de la fille des Caciques, nous avons voulu indiquer purement et simplement que les plantes dont elle se compose et reçoit ses surprenantes qualités ont pris naissance sous le brûlant climat qui lui donna le jour. Nous n'avons emprunté son deuxième titre à la science que pour laisser comprendre qu'en dehors du service éclatant qu'elle rend aux dames, elle possède aussi les vertus hygiéniques propres à lui gagner la confiance des personnes qui voudront se convaincre de sa salutaire efficacité. Car si, comme l'eau de Jouvence, la nôtre n'a pas le don d'effacer le nombre des années, elle possède du moins, entre autres mérites, celui qui a bien son prix, il nous semble, de rajeunir, vivifier, et rétablir dans tout l'éclat de ses perfections primitives qu'il avait perdu, ce merveilleux organe, chef-d'œuvre du Créateur, dont la forme élégante, si pure et si gracieuse, fait le splendide ornement de la plus belle moitié du genre humain: et cependant, sans le secours providentiel de notre découverte, cet ornement, aussi fragile que précieux, semblable par la délicatesse et le charme de sa mystérieuse structure à une tendre et sensible fleur qui se fane au premier souffle de l'orage, n'aurait brillé qu'un fugitif instant dans sa magnificence pour se flétrir à jamais sous l'haleine délétère de la maladie, les fatigues de l'allaitement, ou les étreintes non moins pernicieuses de l'impitoyable corset. Notre essence d'AMAZILLY, essentiellement composée dans l'intérêt des dames, répond aux besoins les plus exigeants et les plus délicats de leur toilette. Elle réunit dans ses heureuses combinaisons les bienfaisantes propriétés nécessaires pour rétablir, conserver et développer, sans jamais les altérer, tous les charmes dont la nature les a douées.» - **G 10**, 2 *Walpole: La fortaleza*] la edición manejada por Benjamin está en inglés, se desconoce el traductor de la cita. - **G 12 a**, 3 *fuera de trabajo*.] Marx, *Das Kapital* I, MEW, vol. 23, Berlin, 1969, pp. 328 ss. - **G 15**, 1 *infelices*.] Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, vol. 1, Erns Bender ed.: *Sämtliche Gedichte*, 1.^a parte, Zürich, 1961, p. 339 («Nachgedanken»).

H 2 a, 5 *ensayo inédito* equivocación de Benjamin; cfr. Theodor W. Adorno, «Rede über den Raritätensaden von Charles Dickens», en *Frankfurter Zeitung*, año 75, n.º 285 (18 abril 1951), 2, ahora también en: Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 11: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M., R. Tiedemann ed., 1974, p. 522.

I 1, 7 *18* (...) en el manuscrito se reserva un espacio detrás de 18 para poder escribir después la fecha exacta. — **I 2**, 4 *potero* cfr. Jacques-Émile Blanche, *Mes modèles*, París, 1929, p. 117: «Un conteur arabe dans la loge de la portière». Respecto a los planteamientos de Benjamin sobre esta cita de Barrès, cfr. también GS, vol. 2, pp. 1067 ss., variante y referencia de 318, 38. — **I 2 a**, 1 *quiere* tomado de una descripción de Ernst Bloch; Benjamin, *Über Haschisch. Novellistisches, Berichte, Materialien*, Frankfurt/M., Tilmann Rexroth ed., Introducción de Hermann Schweppenhäuser, 1981*, p. 77 — **I 5**, 1 *prestigio* cfr. la edición publicada (Lista de fuentes, n.º 329), pp. 85 ss.

J 1, lema alabanza. [Pierre del Ronsard, *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Gustave Cohen. Vol. 2, París, 1976 (Bibliothèque de la Pléiade 46), p. 282 — **J 4**, 2 *la inspiración* cfr. Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 2, loc. cit., éd. Pichois, p. 18 — **J 4**, 3 *de hombre* loc. cit., p. 42 — **J 4**, 4 *materialista* loc. cit., p. 45 — **J 4**, 5 *fortuna* loc. cit., p. 49 — **J 4**, 6 *suicidio* loc. cit., p. 144 — **J 4 a**, 2 *mentir* loc. cit., pp. 165 ss. — **J 4 a**, 3 *vivos* loc. cit., p. 165 — **J 4 a**, 4 *aculento* loc. cit., pp. 167 ss. — **J 4 a**, 5 *griegos* loc. cit., p. 178 — **J 5**, 1 *conocimiento* loc. cit., p. 221 — **J 5**, 2 *obra* loc. cit., p. 224 — **J 5**, 3 *descanso* loc. cit., p. 85 — **J 5**, 4 *perfecto* loc. cit., pp. 81, 83 ss. — **J 5**, 5 *exceso* loc. cit., p. 83 — **J 5 a**, 1 *porques* loc. cit., p. 31 — **J 5 a**, 2 *la utilidad* loc. cit., pp. 26 ss. — **J 5 a**, 3 *talento* loc. cit., p. 32 — **J 5 a**, 4 *antiguas* loc. cit., p. 790 — **J 5 a**, 5 *moderna* loc. cit., p. 806 — **J 5 a**, 6 *jeroglífico* loc. cit., p. 600 — **J 6**, 1 *olvidado* loc. cit., pp. 740 ss. — **J 6**, 2 *difunto* loc. cit., p. 704 — **J 6**, 3 *juego* loc. cit., p. 707 — **J 6**, 4 *la antropología* loc. cit., p. 715 — **J 6**, 5 *taquígrafos* loc. cit., p. 724 — **J 6 a**, 1 *Vida* loc. cit. — **J 6 a**, 2 *sensaciones* loc. cit., p. 696 — **J 6 a**, 3 *estímulo* loc. cit., p. 698 — **J 6 a**, 4 *el mismo* loc. cit., pp. 712, 693 — **J 7**, 1 *nuevo* loc. cit., p. 690 — **J 7**, 1 *original* loc. cit., p. 767 — **J 7**, 2 *ventanos* loc. cit., p. 692 — **J 7**, 2 *sol* loc. cit. — **J 7**, 3 *signos* loc. cit., p. 750 — **J 7**, 4 *indigesto* loc. cit., p. 685 — **J 7 a**, 1 *L'art romantique*, París, p. 100 cfr. loc. cit., p. 715 — **J 7 a**, 2 *L'art romantique*, p. 721 cfr. loc. cit., p. 696 — **J 19 a**, 7 *al* Baudelaire, *Correspondance II (mars 1860-mars 1866)*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, París, 1973 (Bibliothèque de la Pléiade 248), pp. 459 ss. (12 de febrero de 1865 a Narcisse Ancelle) — **J 19 a**, 9 *paciencia* Baudelaire, *Correspondance I (enero de 1832-febrero 1860)*, loc. cit., (Bibliothèque de la Pléiade 247), pp. 410 ss. (9 de julio de 1857 a Mme. Aupick) — **J 20**, 2 *dompi* Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 1, loc. cit., p. 102 («Rêve parisien») — **J 21**, 2 *autor* loc. cit., p. 203 («Je n'ai pas pour maîtresse») — **J 21**, 3 *lactado* Personaje de «Las aéreas del Volcano» de André Gide — **J 22 a**, 1 *Pensamientos nocturnos* de Goethe cfr. nota a G 15, 1 — **J 23**, 6 *muchachos* Victor Hugo, *Œuvres complètes. Poésie 2: Les orientales. Les feuilles d'automne*, París, s. f. [1880], p. 171 — **J 23**, 6 *Epitafio* loc. cit., p. 174 — **J 23**, 6 *matado* loc. cit. — **J 23**, 6 *retomo* loc. cit., p. 178 — **J 23**, 7 *humano* loc. cit., pp. 267-270 — **J 24**, 6 *Molinos* cfr. Edgar Allan Poe, *The complete works* [Virginia Edition], vol. 11, Nueva York, 1902, pp. 89 ss. — **J 27**, 3 *Sodol* cfr. Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 2, loc. cit., éd. Pichois, p. 68: «G. Sand inférieure à de Sade.» — **J 27**, 4 *conclusiones* op. cit., vol. 1, 5 («Au lecteur») — **J 27**, 7 *pompal* cfr. loc. cit., vol. 2, p. 132 — **J 28**, 6 las fechas de aparición de las obras de Brunetière son inciertas. De las *Questions de critique*, la Biblioteca Nacional posee únicamente la

segunda edición, París, 1889; la indicación del mes es extraña, quizá Benjamin disponía de una edición en revista, de la que este editor no tiene noticia. No se encontró una edición de los *Essais* de 1889, la primera es de 1892. Los *Nouveaux Essais* no aparecieron en 1892, sino en 1895. Finalmente, *Évolution* apareció un año más tarde de la fecha que da Benjamin. — **J 29**, 2 *Conto* cfr. Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 1, loc. cit., éd. Pichois, p. 194 — **J 30**, 13 *mejor* de una carta a la madre, fechada probablemente en París, 1845; cfr. Baudelaire, *Correspondance I*, op. cit., p. 150 — **J 33**, 1 *redención* Alfred de Vigny, *Œuvres complètes*, vol. 1: *Poésies*, París, s. f. [1883], pp. 251 ss. — **J 37 a**, 6 *investigal* en la «Introducción» al citado volumen, pp. 7-50; «Le rêve» de Argonne cfr. loc. cit., pp. 16 ss. — **J 40**, 8 *insundados* destacado por Benjamin — **J 40 a**, 7 *Las cascadas (Ríos y poetas)* cfr. Victor Hugo, *Œuvres complètes. Poésie 9: La légende des siècles III*, París, 1883, pp. 49 ss. — **J 40 a**, 7 *Desembarca* cfr. loc. cit., pp. 261-263 — **J 41 a**, 2 *omnes* Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 1, éd. Pichois, p. 152 («Femmes damnées. Delphine et Hippolyte»). — **J 42 a**, 2 En *Le Temps* de 4 de junio de 1917 no se encuentra el citado artículo de Souday. — **J 43**, 2 *suavidad* cfr. la traducción benjaminiana de la cita en GS 1, p. 566 — **J 43 a**, 6 *el hombre* sobre el texto de la cita, cfr. GS 1, pp. 1210 ss. (nota a p. 512) — **J 45 a**, 6 *facta* Thomae Hemerken a Kempis, *Opera omnia*, vol. 7: *De imitatione Christi*. Ex autographo editit Michael Josephus Pohl, Friburgo de Brisgovia, 1904, p. 38 — **J 46**, 8 *nocturnos* cfr. ahora Baudelaire, *Correspondance I*, loc. cit., p. 411 — **J 47**, 6 *mi definición* cfr. GS 1, p. 647 (nota) — **J 50**, 2 *al mundo en el corazón* originalmente *el mundo*, al se añadió luego debajo de *el* sin tachar éste. — **J 53**, 5 *Usener* cfr. Hermann Usener, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Bonn, 1896 — **J 53 a**, 1 *renovarse* cfr. ahora GS 1, p. 400 — **J 53 a**, 4 *estriidente* cfr. ahora GS 1, p. 401 — **J 54**, 2 *esencia* Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin, 1928, p. 182; cfr. ahora GS 1, p. 359 — **J 54**, 3 *sorprendente* cfr. ahora GS 1, p. 359 — **J 54**, 4 *mal* cfr. ahora GS 1, p. 404 — **J 54**, 5 *época* cfr. ahora GS 1, p. 405 — **J 59**, 4 *posición* cfr. Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 1, loc. cit., éd. Pichois, p. 701: «Gloefier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion).» — **J 60**, 2 *encanto* loc. cit., p. 89 («Les petites vieilles») — **J 62**, 3 «El más desdichado» Título de un capítulo del libro de Kierkegaard *O esto, o lo otro*, cfr. también J 63, 4 — **J 62 a**, 2 (3.ª línea desde abajo) *efimeras* Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, vol. 2, München, Karl Schlechta ed., 1955, p. 173 («Die fröhliche Wissenschaft», libro IV, aforismo 295) — **J 64**, 1 *tema* Gottfried Keller, *Werke* (redacción de Daniel Bodmer), vol. 1: *Gedichte, dramatische Fragmente, kleinere Erzählungen, Aufsätze, amtliche Kundmachungen*, Zürich, 1971, p. 385 («Tod und Dichter») — **J 64**, 2 *perfección humana* cfr. Friedrich Engels, *Herrn Eugen Dühring's Umwälzung der Wissenschaft*, en: MEW, vol. 20, Berlin, 1968, p. 243 — **J 64**, 4 *sobre mí* cfr. Kant, *Crítica de la razón práctica*, Conclusión: «Dos cosas llenan siempre el ánimo de una admiración y respeto nuevo y creciente cuanto más se ocupa de ello y con más ahínco la reflexión: el cielo estrellado sobre mi cabeza y la ley moral dentro de mí.» — **J 64**, 5 *olvid* Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 1, loc. cit., éd. Pichois, p. 76 («Le goût du néant») — **J 65 a**, 4 *Destrucción* loc. cit., p. 111 («La Destruction») — **J 66 a**, 7 *Antología para lectores urbanos* cfr. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in acht Bänden*, vol. 4, Frankfurt/M., 1967, pp. 271-273 («Ich bin ein Dreck») — **J 67**, 3 *de la historia* se añadió luego entre las líneas — **J 67 a**, 5 *capo* Jules Renard, *Journal inédit 1887-1895*, París, 1925, p. 11 — **J 68**, 3 *carta a Sainte-Beuve del 15 de enero de 1860* cfr. Baudelaire, *Correspondance II*, loc. cit., p. 584 — **J 68**, 4 *projet* Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 1, loc. cit., éd. Pichois, p. 106 («Le vin des chiffonniers») — **J 70**, 4 (2.ª línea desde

arriba) *Mouquet attribué* cfr. Baudelaire, *Vers retrouvés (Juvenilia - sonnets)*. Manuscrit. Introduction et notes par Jules Mouquet, Paris, 1929, pp. 57-59 - **J 70**, 5 *engañe* - Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 1: *Les fleurs du mal. Les Épaves*. Notice, notes et éclaircissements de Jacques Crépet, Paris, 1930, p. 449 - **J 70 a**, 6 *verdor* - Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 1, loc. cit., éd. Pichois, p. 18 («Bohémiens en voyage») - **J 71**, 6 *boia* - loc. cit., p. 32 («De profundis clamavi») - **J 71 a**, 1 *más allá* - cfr. **J 43 a**, 3 - **J 71 a**, 2 *aviva* - Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 1, loc. cit., éd. Pichois, p. 91 («Les petites vieilles») - **J 71 a**, 3 *nombro* - loc. cit., p. 90 («Les petites vieilles») - **J 71 a**, 5 (6.ª línea desde abajo) *cucul* - loc. cit., p. 99 («Je n'ai pas oublié») - **J 72**, 2 *Bellezo* - loc. cit., p. 93 («Le squelette laboureur») - **J 72**, 4 *mencionada* - cfr. Baudelaire, *Correspondance II*, loc. cit., p. 385 - **J 72**, 6 *la atreída* - Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 1, loc. cit., éd. Pichois, p. 94 («Le crépuscule du soir») - **J 72 a**, 3 *gran cosa* - Goethe, *Gedenkausgabe*, loc. cit., vol. 3: *Epen, West-östlicher Divan, Theatergedichte*, Zürich, 1866, p. 393 («West-östlicher Divan», «Anklang»); el subrayado procede de Benjamin, que cita la estrofa con bastantes erratas - **J 73 a**, 4 *Pokrousal* - cfr. lista de fuentes n.º 682 y d. 12, 2 - **J 74**, 4 *forisoleza* - cfr. Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 1, loc. cit., éd. Pichois, p. 192 («Projet d'un épilogue pour l'édition de 1861»); «Tes magiques pavés dressés en fortresses» - **J 74 a**, 1 *Sol* - loc. cit., p. 1051 - **J 75**, 2 *suño* - loc. cit., p. 122 («Le reniement de saint Pierre») - **J 76**, 1 *encantado* - Goethe, *Gedenkausgabe*, vol. 3, loc. cit., p. 299 - **J 76**, 2 *nuevo* - Auguste Blanqui, *L'Éternité par les astres*, Paris, 1872, p. 74 - **J 76**, 3 *moño* - *ibid.* - **J 76**, 4 *cucido* - Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 1, loc. cit., éd. Pichois, p. 87 («Les sept vieillards») - **J 76**, 6 *estruña* - Émile Verhaeren, *Les villes tentaculaires*, Paris, 1904, p. 119 («L'âme de la ville») - **J 77**, 1 (última línea) *mineral* - **J 79**, 1 *Bezold* - cfr. Friedrich von Bezold, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Bonn, Leipzig, 1922 - **J 79**, 5 *robajo* - Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 1, loc. cit., p. 104 («Le crépuscule du matin») - **J 79 a**, 5 *o iloro* - Nadar en torno a Baudelaire, cfr. GS 1, p. 583 (nota 35) - **J 80 a**, 2 *acidia* - cfr. ahora GS 2, p. 332 - **J 81**, 6 *los hombres d'affaires in Baudelaires* - «Crépuscule du Matin» errata por *les gens d'affaire in Baudelaires* - «Crépuscule du Soir» - **J 84**, 1 *cruzada* - cfr. ahora GS 2, p. 303 - **J 84 a**, 2 *formulaciones de Brecht* - cfr. Brecht, *Gesammelte Werke in acht Bänden*, loc. cit., vol. 8, pp. 408-410 («Die Schönheit in den Gedichten des Baudelaire») - **J 84 a**, 3 y 4 también según formulaciones de Brecht; cfr. loc. cit., p. 410 y 408 - **J 85**, 1 *dond* - cfr. Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 2, loc. cit., éd. Pichois, p. 709 - **J 86**, 2 *tocon* - Joseph De Maistre, *Œuvres complètes*. Nouvelle édition. Contenant ses *Œuvres posthumes* et toute sa *Correspondance inédite*, vol. 5, Lyon, 1884, pp. 102 ss. - **J 86 a**, 1 *azul* - Hugo, *Œuvres complètes*. Poésie 6, loc. cit., p. 146 - **J 86 a**, 2 *padezzo* - Goethe, *Torquato Tasso*, acto V, escena 5 (vv. 3432 ss.) - **J 87 a**, 5 *de negocios* - Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 1, loc. cit., éd. Pichois, p. 94 («Le Crépuscule du soir») - **J 89 a**, 3 *Proust*, *Du côté de chez Swann* no se ha identificado la edición utilizada por Benjamin; el texto y la paginación son idénticas a los de 1939, con los que se cotejó esta cita - **J 90**, 3 *ocioso* - Benjamin escribió después *especulador*, sin tachar *ocioso* - **J 90 a**, 3 *Proust*, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs III* no se ha identificado la edición utilizada por Benjamin; el texto y la paginación son idénticas a los de 1932, con los que se cotejó esta cita - **J 90 a**, 4 *La Prisonnière III* Benjamin indica erróneamente como fuente *Albertine disparue II*.

K 1, lemas *Ponson du Terrail: Les drames de Paris I*, A Benjamin cita por Régis Messac, *Le «Detective Novel» et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, 1929, p. 420 - **K 1 a**, 7 *subconscient* Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich. Eisen. Eisenbeton*, Leipzig, Berlin, s. f.

[1928], p. 3 - **K 4**, 3 *catástrofes* - no se ha conservado la carta de Adorno a Benjamin con fecha 5.6.1935; sin embargo, cfr. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 4: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt/M., R. Tiedemann ed., 1980, p. 55, así como vol. 3: Max Horkheimer y Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/M., R. Tiedemann ed., 1981, p. 309.

L 1, 1 (primera línea) *Panorama* se refiere al diorama de Berlín, obra de Gropius - **L 1**, 1 (10.ª línea desde arriba) *novela de Bulwer-Lytton* - cfr. Edward George Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii*, primera edición de 1835 - **L 4**, 2 *cita de Gerstädt* - cfr. **L 4 a**, 1 y **R 2**, 2.

M 1, lemas escritos - Hugo von Hofmannsthal, *Gedichte und lyrische Dramen*, s. 1, 1952 (*Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Herbert Steiner ed.), p. 220 («Der Tod und der Tod») - **M 1**, 4 (4.ª línea desde arriba) *santuarios* Benjamin escribió por error *santuarios y templos* - **M 1 a**, 1 (última línea) *pensarse* así dice claramente el manuscrito, pero es probable que sea una errata por *taparse* - **M 3**, 1 *hacer de necesidad virtud* la cita no aparece en la fuente citada por Benjamin - **M 4 a**, 1 *mariposa* - cfr. Schiller, *Sämtliche Werke*, vol. 1, München, Gerhard Fricke y Herbert G. Göpfert eds., 1965, p. 229; «Zumba a mi alrededor la abeja solicita con indecisas alas / Se mece la mariposa sobre el trébol encarnado» - Sobre **M 4 a**, 1 cfr. también Benjamin, *Über Haschisch*, loc. cit., p. 68 - **M 4 a**, 2 *Brodbug* los volúmenes 11-15 de los *Ausgewählte Schriften* de Hoffmann aparecieron en 1839 en la editorial Fr. Brodhag de Stuttgart; la cita que sigue - procedente de Julius Eduard Hitzig - se encuentra allí en el vol. 15, pp. 32-34 - **M 6**, 7 *1851 recte 1857*; cfr. **M 7**, 9 - **M 12**, 5 la referencia que da el manuscrito de Benjamin no es correcta - **M 13 a**, 1 *A combien l'amour venient aux vieillards* es el título de la segunda parte de *Splendeurs et misères des courtisanes*; para el pasaje citado, cfr. la edición de Conrad de las *Œuvres complètes*, vol. 15, Paris, 1913, pp. 310 ss.; la traducción benjaminiana de esta cita en GS 1, p. 544 - **M 13 a**, 3 *lágrimas* - cfr. Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 2, loc. cit., éd. Pichois, p. 149 - **M 14**, 1 *inestable* - loc. cit., pp. 689 ss. - **M 14**, 3 *perfecto* - loc. cit., vol. 1, p. 663 - **M 14 a**, 1 *vido* - loc. cit., vol. 2, pp. 691 ss. - **M 19**, 3 *principio* Hoffmann escribe *primicias*, cfr. Hoffmann, *Ausgewählte Schriften*, vol. 14: *Leben und Nachlaß. Von Julius Eduard Hitzig*, 2, Stuttgart, 1839, p. 205 - **M 21**, 1 *Proust: A l'ombre des jeunes filles en fleurs III* no se ha identificado la edición utilizada por Benjamin; el texto y la paginación son idénticas a los de 1939, con los que se cotejó esta cita.

N 1, 6 *trabajo sobre el drama barroco* la obra de Benjamin *El origen del drama barroco alemán*, ahora en GS 1, pp. 203-430 [traducción española de José Muñoz Millanes en Taurus, Madrid, 1990] - **N 1**, 9 *respecto de Angon* - cfr. Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris, 1926 - **N 1 a**, 2 *libro sobre el Barroco* el libro de Benjamin *El origen del drama barroco alemán*, loc. cit. - **N 2 a**, 4 (primera línea) *concepto de verdad* - cfr. Georg Samuel, Goethe, Leipzig, 1913, especialmente pp. 56-61; cfr. también GS 1, pp. 953 ss. - **N 3 a**, 1 *escapades* este pasaje no aparece en el epigrama («Sonnet») de Keller - **N 4 a**, 1 *Teorías de la plusvalía*, II el pasaje se encuentra en la *Introducción a la crítica de la economía política*, de 1857; cfr. Marx/Engels, *MEW*, vol. 13, Berlin, 1964, pp. 640 ss. - **N 4 a**, 4 *struixentes* - Marx/Engels, *MEW*, vol. 19, Berlin, 1962, p. 223. Benjamin escribió significativamente y *diabólicos señores* en lugar de *de diabólicos señores* - **N 5 a**, 4 *entero* - loc. cit., vol. 2, Berlin, 1957, p. 135 - **N 9**, 7 *pasada* - cfr. GS 2, p. 578 - **N 13**, 3 *renteros* - Hölderlin, *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*, vol. 6, 1.ª mitad: *Briefe*, Stuttgart, 1954, Adolf Beck ed., p. 92 (al hermano, septiembre de 1793) - **N 15 a**, 2 *otono* - Victor Hugo, *Œuvres complètes*. Poésie 12: *L'année terrible*, Paris, 1880, p. 268 - **N 16**, 3 *componente vulgar*, *Cit.*

Korsch, Karl Marx, II, manuscrito, p. 22 Benjamin leyó el libro de Karl Korsch sobre Marx cuando todavía era un manuscrito. Sus numerosas citas de él siguen la redacción del manuscrito. En el aparato se indicarán las páginas correspondientes de la primera edición alemana: Karl Korsch, *Karl Marx. Im Auftrag des Internationalen Instituts für Sozialgeschichte*, Frankfurt/M., Götz Langkau ed., Viena, 1967 (Politische Texte); la cita en N 16, 3 corresponde allí a la p. 74. - N 16, 4 *naturata*.] cfr. loc. cit., pp. 128 ss. - N 16, 5 *revolución proletaria*.] cfr. loc. cit., p. 160 - N 16 a, 1 *descubrimiento teórico*.] cfr. loc. cit., p. 139 - N 16 a, 2 *economía*.] cfr. loc. cit., p. 277 - N 16 a, 3 *de lado*.] cfr. loc. cit., p. 133 - N 17 *acción*.] cfr. loc. cit., pp. 199-202 - N 17 a, *teológico*.] cfr. loc. cit., pp. 145 ss. - N 18, 1 *Edad Media*.] cfr. loc. cit., p. 54 - N 18, 2 *leyes de desarrollo*.] cfr. loc. cit., pp. 48-51, 252.

S 1, lemas *farsa*.] Goethe, *Faust II*, acto 2.^o, Laboratorium (vv. 6838 ss.). - S 1, 6 *Heidegger*] cfr. Martin Heidegger, *Sein und Zeit. Erste Hälfte*, Halle, 1927 - S 2, 3 *El noviciado* no es un personaje de novela, sino el título de un proyecto para una obra de teatro; cfr. ahora *Hofmannsthal Dramen III*, Frankfurt/M., 1957 (*Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Herbert Steiner ed.), pp. 491-493 - S 2, 4 *de lo desfasado*.] cfr. Theodor Wiesengrund-Adorno, «Arabesken zur Operette», en: *Die Rumpel. Blätter des Deutschen Schauspielhauses*, Hamburgo, 1931/1932, 5: «La eternidad negativa de la opereta es siempre la de lo desfasado.» - S 2 a, 1 *arquitecto*] Antonio Gaudí - S 5, 2 cfr. también S 5, 5; ambas citas se podrían haber tomado en épocas distintas. - S 5 a, 3 *malas madres*] El cuadro de Giovanni Segantini, «Las malas madres» («El castigo de las malas madres, o las infancias») se encuentra en el museo de historia del arte de Viena; hay una «versión nocturna», en pastel sobre cartón, de 1897, en el museo de arte de Zürich. - S 6, 1 *el arte*.] cfr. Valéry, *Œuvres*, vol. 2, loc. cit., éd. Hytier, p. 1.523 - S 6 a, 3 *occasional*.] cfr. Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 2, loc. cit., éd. Pichois, p. 80 - S 7 a, 4 *Malas madres de Segantini*] cfr. nota a S 5 a, 3 - S 7 a, 4 *Diario de una perdida*] escrito anónimo de una prostituta, primera edición por Margarete Böhme, Berlín, 1905. - S 7 a, 4 *obsesión de Capus*] la alusión no está clara, quizá sea al escritor francés Alfred Capus (1858-1922). - S 9 a, 1 *pensamientos*] Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, vol. 2, loc. cit., K. Schleicher ed., p. 540 - S 9 a, 5 *Margarete Böhme*] cfr. nota a S 7 a, 4; es la editora del *Diario de una perdida*. - S 9 a, 6 *filosofía del como-á*] título de la obra de Hans Vaihinger publicada en 1911.

U 11 a, 1 el libro apareció en París, 1820. - U 15 a, 3 la fuente indicada por Benjamin en el manuscrito no es correcta.

V 2, V 2 a Benjamin da erróneamente como fuente «Die Gesellschaft» - V 9 a, 1 *moderno*.] cfr. Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 2, loc. cit., éd. Pichois, pp. 183 ss.

W 2 a, 3 *novela*] cfr. Etienne Cabet, *Le voyage en Icarie*, París, 1839 - W 7, 4 *mi «Política»*] no está claro si Benjamin se refiere aquí de un modo general a las concepciones políticas que fundamentan su pensamiento, o si se refiere concretamente al texto sobre *Política* que proyectó en torno a 1919/1920, y del que la «segunda» crítica de Lesabéndio -perdida- había de ser la primera parte (cfr. GS 2, p. 1423). - W 7 a, 1 la fuente indicada por Benjamin en el manuscrito no es correcta. - W 15 a, 1 *la historia*.] cfr. la referencia completa en la nota a J 64, 2.

X 1, 3 El artículo «Sozialistische Ideen und Lehren» en dicho diccionario de economía está firmado por Carl Grünberg y Henryk Grossmann; sin embargo, la sección II, 7, de donde cita Benjamin, es únicamente de Grossmann; esta sección apareció también como libro bajo el título *Fünfzig Jahre Kampf um den Marxismus, 1883-1932*, Jena, 1932. - X 3, 1 *pro-*

blemente la suposición de Benjamin es correcta; la cita -tomada del editorial de la *Gaceta de Colonia*, n.º 179- se encuentra en: *Aus dem literarischen Nachlaß von Karl Marx, Friedrich Engels und Ferdinand Lassalle*, Franz Mehring ed., vol. 1: *Gesammelte Schriften von Karl Marx und Friedrich Engels. Von März 1841 bis März 1844*, Stuttgart, 1902, p. 259. - *trabajadores*] ya Fischer cita erróneamente, en lugar de *trabajadores, sindicatos*, fallo que pasa a Benjamin. - X 5 a, 2 *lo que son*.] cfr. Schiller, *Sämtliche Werke*, vol. 1, loc. cit., G. Fricke y H. G. Göpfert eds., p. 303: «Hay también una nobleza en el mundo moral; las naturalezas vulgares | pagan con lo que hacen, las bellas con lo que son.» - X 7, 2 *capital*.] cfr. Karl Korsch, *Karl Marx*, loc. cit., G. Langkau ed., p. 93 - X 7 a, 2 *plusvalía*.] cfr. loc. cit., p. 89 - X 7 a, 3 *Korsch* - *citó*] cfr. loc. cit., pp. 93 ss. - (*El capital*, L.)] erróneamente citado por Benjamin como *Teorías sobre la plusvalía*, III, p. 177/178. - *Calle de dirección única*] cfr. probablemente GS 4, p. 146 - X 8, 1 *mercancía fuerza de trabajo*.] cfr. Korsch, loc. cit., p. 98 - X 8, 2 *mercancías mismas*.] cfr. loc. cit., pp. 97 y 99 ss. - X 8 a, 1 *igualdad*.] cfr. loc. cit., pp. 115 ss. - X 8 a, 2 *relaciones de explotación*.] cfr. loc. cit., pp. 106 ss. - X 9 *igualador*.] cfr. loc. cit., pp. 108-110 - *distintos*.] cfr. loc. cit., p. 109 - X 9 a, 1 *sociedad*.] cfr. loc. cit., p. 61 - X 9 a, 2 *casos*.] cfr. loc. cit., p. 107 - X 10 *mercancía*.] cfr. loc. cit., pp. 89 ss. - X 10 a *con aquella*.] cfr. loc. cit., pp. 91 ss. - X 11 *lucha de clases sociales*.] cfr. loc. cit., p. 112; los dos subrayados son de Benjamin. - X 11 a, 1 *desarrollo histórico*.] cfr. loc. cit., p. 256 - X 11 a, 2 *fuerza de trabajo*.] cfr. loc. cit., p. 260 - X 12, 1 *producción*.] cfr. loc. cit., pp. 205 ss. - X 12, 2 *clase burguesa*.] cfr. loc. cit., p. 204; cfr. también *ibid.*, p. 277 - X 12, 3 *influjo en Marx*.] cfr. loc. cit., p. 84 - X 12 a, 1 *del trabajo*.] cfr. loc. cit., p. 167 - X 12 a, 2 *de cosas*.] cfr. loc. cit., pp. 170 ss. - X 12 a, 3 *condiciones*.] cfr. loc. cit., p. 26 - X 13 a (7.ª línea) *Eduard Fuchs, el coleccionista y el historiador*, III] cfr. ahora GS 2, pp. 476-478 - X 13 a (última línea) *trabajo*.] este pasaje se modificó para la edición en libro del «Ensayo sobre Wagner»; cfr. ahora Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 13: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt/M., Gretel Adorno y R. Tiedemann eds., 1977, pp. 79-81.

Y 1 a, 6 *Kaspar Hauser*] cfr. Anicet Bourgeois y Dennery, *Gaspard Hauser*. Drama en 4 actos, París, 1838 - Y 9 a, 1 *cartón*.] cfr. Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 1, loc. cit., éd. Pichois, p. 585.

Z 2 a, 2 *lejos*.] cfr. loc. cit., vol. 2, p. 720 - *león*.] cfr. loc. cit., p. 721.

a 4 a, 3 (primera línea) 1839(7)2907] el ejemplar de la Biblioteca Nacional está dañado en este lugar. - a 12 a, 2 *presente*.] Balzac, *Œuvres complètes*, vol. 8, loc. cit., París, Conard ed., 1913, p. 367 - a 17, 2 ca. 28 de junio de 1848] el artículo apareció el 29 de junio de 1848 - a 17, 3 ca. 28 de junio de 1848] cfr. nota anterior. - a 20 a, 1 *ovensor*.] cfr. Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Pichois, vol. 2, loc. cit., éd. Pichois, p. 145.

b 2, 3 *paños*.] cfr. loc. cit., p. 46.

d 7, 1 *título de un capítulo*] recte título del tercer libro de la parte 5. - d 15, 4 *molero*.] cfr. Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 2, loc. cit., éd. Pichois, p. 155 - *byroniano*.] *ibid.* - d 15, 5 *clásica*.] loc. cit., p. 787 - d 17 a, 3 *matricoso*] Victor Hugo, *Œuvres complètes*, loc. cit., Poésie 6: «Les contemplations II. Aujourd'hui» 1843-1855, París, 1882, p. 359

g 4, 2 en /] este espacio vacío aparece también en el volumen citado.

k 2 a, 5 Benjamin parece no haberse dado cuenta de que en esta caricatura Courbet no está sobre una columna cualquiera, sino sobre los restos de la columna de la Vendôme, que fue derribada durante la Comuna y por cuya destrucción el pintor fue posteriormente juzgado.

m 3 a, 5 *El narrador* para la cita, cfr. ahora GS 2, pp. 447, 13-20 y 448, 16-23. – **m 4, 1** (4.ª línea desde abajo) *respondió* quizá también pueda leerse *respondió*. – **m 5, 3** *libros* citado posiblemente de memoria; para el texto original cfr. J 87, 5.

p 1, lema *nada*. Christian Dietrich Grabbe, *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, vol. 1, Darmstadt, Alfred Bergmann ed., 1960, pp. 142 ss. – **p 2, 2** *de quién?* – llamada «*Les bas-bleus*» título bajo el que aparecieron las litografías de Daumier en 1844 en el «*Charivari*». – **p 2 a, 5** no es correcta la referencia bibliográfica que da Benjamin en el manuscrito. – **p 5 a, 1** *acomposados*. cfr. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, vol. 2, loc. cit., éd. Pichois, p. 146.

823-860 Primeras anotaciones

Fuentes

M *Pasajes de París*. Cuaderno, pp. 29-60 y p. 24; ca. 9, 5 x 11, 8 cm; escrito por Benjamin con tinta negra y azul. – Archivo Benjamin, Ms. 673.

El cuaderno flexible de piel negra no fue encuadernado sin duda por un profesional, sino por un lego –Scholem supone que por Alfred Cohn–. Está hecho de un papel finamente verjurado, muy delgado y ligeramente amarillo. En la página 1, Benjamin anotó títulos de proyectos de trabajo, en la 3 impresiones de Italia, las páginas 4-20 están en blanco. Sigue luego de la página 21 a la 23 el *Diario de mi viaje por el Loira* (cfr. GS VI), de agosto de 1927; en la página 24 hay varias notas que pertenecen a los *Pasajes de París* (desde E°, 31 hasta E°, 59); en la página 25 hay una lista de libros, y en la 26 las *Notas del viaje a Frankfurt del 30 de mayo de 1928*. En la página 27 se encuentra un apunte *Sobre Knut Hamsun* y una nota sobre la experiencia. A la página 28, que quedó en blanco, se adjuntan los *Pasajes de París*, hasta la página 60. Las que van de la 61 a la 68 vuelven a estar en blanco, y la 69 contiene una nota *Sobre Karl Kraus*. En las restantes páginas, de la 70 a la 82, se hallan notas de carácter diverso y a veces de muy difícil lectura, entre ellas borradores de *Sombras cortas I*, de Wetmar y de la recensión *Dos libros sobre lírica* –trabajos por tanto de los años 1928 y 1929–. Estas últimas páginas del cuaderno contienen además borradores para los textos sobre la infancia de *Calle de dirección única*, notas *Sobre una descripción de Danzíg*, dos páginas con una colección de lemas y las *Notas sobre «El proceso» de Kafka*.

A lo largo del primer tercio del texto, la redacción de los *Pasajes de París* queda interrumpida de vez en cuando por anotaciones que claramente no forman parte del conjunto de los *Pasajes*; estas anotaciones se han excluido en la presente edición, pero serán descritas en las notas que siguen. En el caso de otro grupo de anotaciones, existe la duda de si pertenecen a los *Pasajes*; parecen tratarse más bien de borradores para textos como *Imágenes de pensamiento*. Puesto que estas anotaciones (p. ej. B°, 1 y 2; C°, 6 y 7) tratan con todo de París, se han incluido en esta edición. – Después de C°, 7 y de E°, 30 parece faltar texto: se ha eliminado en cada caso una hoja del cuaderno, cortándola con un cuchillo afilado.

Las numerosas notas en el manuscrito tachadas por Benjamin se reproducen aquí en un tipo de letra menor para que puedan ser localizadas. Al parecer, Benjamin tachaba en general

aquellas notas que había transcrito en el manuscrito grande de los *Apuntes y materiales*. – La sigla que aparece tras cada anotación entre corchetes () es del editor.

Notas

A^o, 9 *El peligro invisible*, publicado en París, 1911 – **A^o**, 16 acaba aquí la página 29 de M. Sigue en la p. 30 (1) el proyecto de un libro, *Literatura alemana*, (2) un esbozo de la dedicatoria de *Galle de dirección única* y (3) el comienzo de un apunte sobre su estancia en Moscú. La p. 31 comienza con un esbozo de la recensión *Poesía lírica europea actual* (cfr. GS III, p. 65); después de otro esbozo sobre «Einige Bücher, von denen man spricht» [Algunos libros de los que se habla] sigue, mediada la página, **B^o**, 1.

B^o, 4 *Colores* Benjamin conocía del diario parisino de Canas tanto el extracto de Rudolf Borchardt en «El alemán en el paisaje» como la selección de Eckart von Sydow, Leipzig, 1926; cfr. las recensiones de estos libros en GS III, pp. 91-94 y 56 ss. – **B^o**, 5 *Oda de la mañana dichosa* cfr. nota a D 1 a, 9 – **B^o**, 5 figura en la p. 32 de M, seguida de una bibliografía sobre Proust y palabras clave sobre Paul Soday. La p. 33 comienza con una frase tachada: *Aquí también desarrollamos de cuando en cuando una... francoalemana*, y continúa luego con **C^o**, 1.

C^o, 6 *Sonador parisino* cfr. la lista de fuentes utilizadas para los *Apuntes y materiales*, n.º 486 – **C^o**, 7 figura sobre la p. 34, a la que le sigue la continuación del apunte sobre Moscú de la p. 30. Falta después una hoja que ha sido cortada del cuaderno. La que hoy es p. 35 comienza con **D^o**, 1.

E^o, 1 – **E^o**, 30 están en la p. 36, **F^o**, 1 – **F^o**, 19 están en el reverso, p. 37; en la p. 36 se escribió luego **I**, en la p. 37 **III**, el **II** que falta se encuentra en p. 24, que contiene **E^o**, 31 – **E^o**, 59. – **E^o**, 30 *El fantasma de la ópera* Novela de Gaston Leroux, publicada en París, 1910. – Después de **E^o**, 30 se arrancó una hoja.

G^o, 2 y 3 Benjamin cita según una edición parisina de 1927; la cita de **G^o**, 2 está tomada de Baudelaire, *Œuvres complètes* [Obras completas], I, París, Pichois ed., 1975, p. 430. – **G^o**, 11 «*rama*» cfr. Balzac, *Œuvres complètes* [Obras completas], Conard ed., VI, París, 1912, p. 272 – **G^o**, 19 *capítulo del origen* cfr. GS I, pp. 225-227 – **G^o**, 23 *Obra de Rilke sobre los muñecos* cfr. Rainer Maria Rilke, «Puppen. Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel» [Muñecos. Sobre los muñecos de cera de Lotte Pritzel], en *Sämtliche Werke*, Frankfurt/M., Ernst Zinn ed., VI, 1966, pp. 1065-1074 – **G^o**, 25 *Escritos póstumos de Heine*. El trabajo de Benjamin sobre el poeta Christoph Friedrich Heine se perdió junto con los escritos póstumos de éste en 1933. – **G^o**, 27 hasta *no tiene* figura en M en la p. 40, el resto está arriba en la p. 43. La p. 41 comienza con una anotación por parte de Olga (Ola) Parems y continúa con el borrador de una carta para ella. Después de una línea ondulante sigue en la p. 41 **H^o**, 1.

H^o, 11 *Doris* probablemente se trata de Armand d'Artois – **H^o**, 20 es el final de la p. 42; en la p. 43 se encuentra el final de **G^o**, 27 (cfr. *supra*) y a continuación, marcando claramente el inicio de una nueva sección, **I^o**, 1.

I^o, 2 *Leopardi* 13 se refiere al número 13 de los *Pensieri*, tomado quizá de una edición apreciada por Benjamin: Giacomo Leopardi, *Pensamientos*. Traducción del italiano de Gustav Glück y Alois Trost, Leipzig, 1922, pp. 16 ss.

J^o, 1 *Brieger* probablemente el escritor Lothar Brieger-Wisservogel, que tuvo amistad con la mujer de Benjamin, Dora; no se sabe a cuál de sus numerosos escritos se refiere Benjamin.

K^o, 8 unido en M por una línea a **K^o**, 10 – **K^o**, 11 unido en M por una flecha a **K^o**, 16 – **K^o**, 13 «*rama*» cfr. nota a **G^o**, 11 – **K^o**, 14 *Estudios sobre meteorología* Benjamin piensa quizá ante todo en el texto de Goethe titulado «Ensayo sobre una teoría del tiempo meteorológico» de 1825.

L^o, 1 *Moda y ciudad* de Friedrich Theodor Vischer; cfr. **F^o**, 1 y **J^o**, 1, así como el n.º 840 de la lista de fuentes utilizadas para los *Apuntes y materiales*. – **L^o**, 27 *el libro sobre Baudelaire E &* referencia desconocida.

N^o, 3 *Ferraguel* quizá se trate de un personaje de la novela de Balzac *Historia de los tacaños*.

N^o, 4 *La emperatriz Eugenia* (7) se refiere a la novela de Heinrich Mann [Eugenia o la época burguesa], Berlin, Viena, Leipzig, 1928.

O^o, 8 *subconsciente* Siegfried Giedion, *Bauen in Frankreich. Eisen, Eisenbeton* [La arquitectura en Francia. Hierro y hormigón], Leipzig-Berlin, s. f. [1928], p. 3 – **O^o**, 23 *pasaje sobre el museo* cfr. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* [En busca del tiempo perdido], Edition établie et présentée par Pierre Clarac et André Ferré, I, París, 1954 (Bibliothèque de la Pléiade, 100), pp. 644 ss.; también en Proust, *Im Schatten der jungen Mädchen*, traducción de Walter Benjamin y Franz Hessel, Berlin, s. f. [1927], p. 277 – **O^o**, 26 «Las alas dubitativas de la mariposa» cfr. nota a M 4 a, 1 – **O^o**, 27 *El novicio* cfr. nota a S 2, 3.

– **O^o**, 27 *El adiós* cfr. este fragmento en Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, vol. 29, Frankfurt/M., 1978, pp. 202-206 – **O^o**, 50 *apuntes* Benjamin pensaba hacer un trabajo sobre el relato de Tieck. – **O^o**, 52 *volvería a ganar terreno* el mismo pasaje, con mínimas variaciones, se encuentra en «Krisis des Darwinismus» (GS IV, 534); esto permite fecharlo en abril de 1929.

Q^o, 4 *El capital*, I, edición original, p. 40] sobre la importancia de esta referencia, cfr. la Introducción del editor, p. 24. La página 40 de la «edición original» del *El capital*, vol. I, Hamburgo, 1867, dice así: «... Las relaciones de los trabajadores individuales con el trabajo social conjunto adquieren un carácter de cosa ante ellos, y por tanto existen para ellos bajo forma de objetos. Una sociedad de productores de mercancías cuya relación social de producción consiste en relacionarse con sus productos en cuanto mercancías, esto es, en cuanto valores, y que de esta forma objetiva relaciona recíprocamente su diverso trabajo individual como trabajo humano equivalente, tiene su forma religiosa correspondiente en el cristianismo, con su culto del hombre abstracto tal como se ha desarrollado en la burguesía con el protestantismo, el deísmo, etc. En los modos asiático y clásico de producción, la transformación del producto en mercancía y la consecuente existencia del hombre como productor de mercancías desempeña un papel secundario, que sin embargo resulta tanto más significativo cuanto más entra el ser social en el estadio de su decadencia. Verdaderos pueblos comerciales sólo los hay entre los intersticios del mundo antiguo, como los dioses de Epicuro, o como los judíos en los huecos de la sociedad polaca. Esos antiguos organismos sociales de producción son mucho más sencillos y transparentes que el burgués, pero se basan, bien en la inmadurez del ser humano individual, que aún no se ha desprendido del cordón umbilical que lo liga naturalmente a los miembros de la especie, bien en relaciones inmediatas de dominio y de esclavitud. Están condicionados por un bajo nivel de desarrollo de las fuerzas productivas del trabajo, y por la correspondiente limitación de sus relaciones humanas al marco de su producción material de la vida, esto es, a las relaciones de los hombres entre sí y con la naturaleza. Esta limitación real se refleja idealmente en las antiguas religiones naturales y populares. El reflejo religioso del mundo real sólo puede desaparecer cuando las relaciones de la vida laboral, de la vida práctica,

representen diariamente para los hombres, de un modo transparente, relaciones razonables entre sí y con la naturaleza. Pero estas relaciones sólo pueden presentarse como lo que son. La figura del proceso vital social, esto es, del proceso de producción material, sólo se librará de su neblinoso velo místico cuando sea producto de hombres libremente socializados y esté sometido a su control consciente y planificado. Para ello, sin embargo, se requiere una determinada base material de la sociedad, o una serie de condiciones materiales de existencia...» - Q^o. 4 III, pp. 1-200, especialmente 150 y ss.] esta referencia al tercer tomo de la «edición original» de *El capital* (Hamburgo, 1894) corresponde en MEW al vol. 25, ²1968, pp. 33-230, y 180 ss. - Q^o. 9 y cómo eran.] cfr. nota a M 4 a, 2 - Q^o. 12 Schneider, Offenbach] cfr. Louis Schneider, *«Les maîtres de l'opérette française. Offenbach»*, París, 1923 - Q^o. 13 Argo] cfr. *Le guide historique et anecdotique de Paris. L'histoire de Paris, de ses monuments, de ses révolutions, de ses célébrités, de sa vie artistique, scientifique, politique, mondaine* [La guía histórica y anecdótica de París. La historia de París, sus monumentos, sus revoluciones, sus celebridades, su vida artística, científica, política, mundana]. Publicada bajo la dirección de E. Cuervo-Márquez, París, 1929 - Q^o. 16 Metternich-Memorial] cfr. Clemens Wenzel Lothar Fürst Metternich, *Denkwürdigkeiten* [Memorias], 2 vols., München, Otto Hfermann] Brandt ed., 1921 (*Denkwürdigkeiten aus Altösterreich* 22 y 23) - Q^o. 20 Henri Sée, *Historia económica de Francia*] el primer tomo apareció en Jena, 1930.

861-879 Proyectos iniciales

863-864 PASAJES

Este corto ensayo titulado *Pasajes* es el único texto acabado y coherente de la fase más antigua del trabajo, a mediados de 1927, cuando Benjamin y Franz Hessel decidieron escribir un artículo de periódico. En el legado de Benjamin se conservan unas cuantas hojas más en las que hallamos algunas palabras clave junto con las primeras tentativas de formulación, probablemente redactadas conjuntamente por Benjamin y Hessel. Se trata de hojas mecanografiadas con una máquina de letra cursiva —el mismo tipo de máquina de escribir que utilizaba Hessel a finales de los años veinte para su correspondencia—, revisadas luego a mano tanto por Benjamin como por Hessel. Al editar aquí estos paralipómenos, el texto mecanografiado se presenta en cursiva, las adiciones de Benjamin en cursiva subrayada, y las de Hessel en tipo normal.

Jeroglíficos de la Revolución franc. o historia universal visible (*París de los romanos, Edad Media, Antiguo Régimen, Revolución, etc.*) calles y rincones balzaquianos. (*Sue, Hugo etc.*)
I muyo en la colina roja.

Nuevas y viejas catacumbas, metro, bodegas, antigüedad.

Comercio callejero.

Ghetto

La calle de las imprentas de periódicos

Animales perdidos (*La Fourrière*)

Los mataderos

Fortificaciones sociales.

[Una vuelta por las desaparecidas murallas de la ciudad (*Antigüedad*)

Felipe Augusto, Luis XII, recaudadores de impuestos del Antiguo Régimen y la última fortificación, a punto de desplomarse.]

Gasolina. (El perfecto cólera en París)

Espejos.

La cbimenea y la "farola"

Los últimos fiacres

Viejas enseñanzas.

Comodidades y dificultades (tabaco, buzones, billetes, columnas publicitarias, etc.)

Los parisinos sobre París.

Zorra, Jovenita, Prostituta de calle, Mujer fácil, Artista, etc.

Fuente: Ts. 2.771

París alpino.

Historia vital y artística de la torre Eiffel.

Las mañanas en Montmartre.

Manual de las buenas costumbres en la mesa

Monumentos inofensivos

Hay que disculpar a los niños

Biografía de una calle (calle Saint-Honore, o bien Rivoli)

Feria anual.

Casas de moda

Los puentes.

Puertas y ventanas.

Arquitecturas del azar. (Carteles)

Pasajes.

Hotel

Bole popular.

La plaza más pequeña de París.

Ventanales de iglesia

Los parques desde el de Monceau hasta el de Butte Chaumont.

Calle de los comerciantes de arte (1.000 metros de lienzo pintado)

El domingo de la gente humilde

Tú en el Bois.

América y Asia en París

Consejos reconfortantes para la visita a los museos.

Pausa matutina de las modistillas. (Tema de un cuento.)

(Fisiología del establecimiento)

Notable historia del desarrollo de los pequeños restaurantes.

[Con Saint-Simon, Liselotte y otros espectros en Versailles.]

Todo tipo de carreras.

Fuente: Ts. 2.772

El domingo de la gente humilde.

Escaleras, ventanas, puertas y letreros parisinos.

Boles populares de los distintos barrios

París alpino.

El almuerzo de las modistillas.

Cómo nace un restaurante de primera clase.

Apositivo, lugar, tiempo, tipos

Feria.

Cómo conduzco mi auto en París

Teatros de menos de 500 plazas.

(Mediadores del placer)

Tis de moda.

Puls musicales.

1.000 metros de arte moderno (calle de la Boétie)

Gran y pequeño laberinto de París. Catácumbas y París.

París traducido.

Prensa secreta

Espejos parisinos desde el bar hasta Versailles.

Tipos de mujer galante. Prostitutas de calle, Jovenitas, Zorras (de lujo), Relaciones mundanas, Mujeres fáciles, Leonas, Amante, Amancebamiento, Alecía, Artista

Artista serio.

Comercios de baratijas, Talabarterías, Guarnicionerías, Ferretería

Casas de antes y casas por el estilo. Extraña Granja (N).

El paseo con el agente secreto.

Fuente: Ts. 2.773

Pequeño pasillo lateral del pasaje del Panorama: pasaje de servicio con escaleras de hierro adosadas a los muros.

Se hacen al instante tarjetas de visita, se limpian botas al instante

Umbral de mosaico al estilo de los viejos restaurantes del Palais Royal conducen al Dîner de París 5 francos, con tanta soledad y amplitud que uno no puede creer que detrás haya realmente un restaurante. Lo mismo ocurre con la entrada al Pequeño Casino. Aunque se vea la taquilla y los precios de las entradas, se tiene la sensación de que una vez al otro lado de la puerta de cristal, en vez de encontrarnos en un teatro, estaríamos de nuevo en la calle.

Muchos institutos de higiene Au Biceps, Reductor de caderas, Gladiadores con fajas Vendajes alrededor de blancos vientres de maniquí

En las viejas peluquerías, las últimas mujeres con pelo largo, ondulado y con permanente, torres de pelo petrificadas.

Cuando se petrifican, los muros de los pasajes causan a menudo el efecto del quebradizo papel maché.

Ridículos «souvenirs», y «bibelots» particularmente espantosos.

Odaliscas que yacen junto al tintero, adonadoras que elevan ceniceros como platillos de ofrenda.

Fuente: Ts. 2.766

La Coprichosa, leucasia de todo tipo.

Reparación de muñecas.

Fábrica de abanicos bajo la bóveda.

Librería esantes de arriba. Abrazos secretos, Arte de amor, Entloquecedoras ilusiones, los Inaciables, School of love, Memorias de una chica para todo. Debajo imágenes de Epinal. Adequín caso a su hija.

Imágenes de Napoleón. Artillería. El camino al cielo y al infierno con títulos en franc. y alemán. (en las tiendas piadosas de la calle Val de Grâce, en inglés el camino ancho y el estrecho.)

Tipografías.

Tarjetas de visita al momento.

Fuente: Ts. 2.768

Medias por doquier: como complemento, como actrices invitadas. En una ocasión junto a fotos, en otra, en una taberna, vigiladas por una chica (pensamos en el teatro de Montreux, donde de día se colocan en la taquilla)

Escalera de acceso al restaurante árabe Kebab

A menudo bolsitas (petits sacs) en cajas de cartón abiertas rodeadas de papel de seda.

En el edificio siguiente, hay un portal de entrada que es casi un pasaje:

Mme. de Comolli, Maestra de Ballet, lecciones, Cursos, Números. Mme. Zohar, Cantante.

[Corredor estrecho tras el Hôtel de Boulogne con una tentana sobre una peluquería. La chica que espera abajo y la que mira desde arriba. Todo ello enmarcado por el corredor de entrada.

[Dibujo de Hessel que representa el citado portal]

Este es lo que tengo enfrente (visto desde el café), a la derecha la Puerta de Ludovico Magno con los leones tendidos, armas y trofeos desvaídos en las pirámides.

Fuente: Ds. 2.769

En los pasajes son posibles colores más atrevidos. Hay peines rojos y verdes.

En los pasajes se conservan diseños de botones de cuello de los que no conocemos ya sus correspondientes cuellos o camisas.

Si hay una zapatería al lado de una confitería, los cordones de los zapatos se parecen al regaliz.

[Hay muchos negocios de filatelia (que con sus sellos sudamericanos de colibríes sobre papel manchado de humedad, hacen que el berlinés se acuerde de la infancia y del cuchillo).]

Podría imaginarse una tienda ideal en un pasaje ideal que reuniera todos los comercios, que fuera sanatorio de muñecos y centro ortopédico para el ser humano, que expusiera a la venta trompetas y conchas marinas, alplite en las cubetas de la cámara oscura de fotografía, ocarinas como mangos de paraguas.

Una fábrica de lazos para bodas y banquetes, adornos para casadas.

Fuente: Ds. 2.770

1. (Hace poco desapareció una parte del viejo París, el pasaje de l'Opéra, que antaño conducía desde los bulevares a la antigua ópera. La interrupción del bulevar Haussmann lo ha devorado. Esto orienta nuestro interés hacia los pasajes que aún quedan: los alegres y animados del barrio de la ópera, que de cuando en cuando se remozan, y los estrechos, polvorientos y a menudo vacíos de las zonas más oscuras. Los pasajes, a veces en su totalidad, a veces sólo en ciertas partes, causan un efecto como de pasado brecho espacio; albergan negocios anticuados, e incluso los de máxima actualidad adquieren en estos espacios interiores un aspecto antiguo.) Dado que la luz proviene sólo del techo de cristal, y todas las escaleras, que conducen por los laterales a las entradas de las casas, discurren entre tiendas y en medio de la oscuridad, no conseguimos hacernos una idea precisa de la vida que se desarrolla en los espacios a los que suben estas escaleras.

1 a. La Guía ilustrada de París, un completo cuadro de la ciudad del Sena y de sus alrededores en el año 1852, dice de los pasajes: [sigue aquí la cita de p. 1044, 2-14]

2. En las puertas de entrada de los pasajes (lo mismo se puede decir que son puertas de salida, pues en estas extrañas formas que mezclan casa y calle, toda puerta es entrada y salida a la vez), se encuentran a los lados extraños carteles y letreros, que resultan basta enigmáticos. A veces se repiten dentro, entre las tiendas, por donde alguna que otra escalera de caracol sube hacia la oscuridad. No es difícil imaginar que ALBERT au 83 sea un peluquero,

ninguna responsabilidad frente a la nueva época: en el futuro ya no puede venir nada

y los maillois de théâtre serán camisetas de seda rosa y azul celeste para cantantes y bailarinas, pero esas letras insistentes quieren decirnos algo más. Y cuando, agobiados por los que de verdad venden y compran, de pie en medio de percheros sobrecargados, acabamos por leer Instituto de Belleza del Profesor Albed Binarin en la última revuelta de la escalera de caracol, no podemos menos de estremecernos. ¿Y la fábrica de Corbats en el 2º, tendrán corbates que sirven para estrangular? Pero no, seguramente que allí arriba coserán pacíficamente. Lo que pasa es que esta escalera tan vieja y gastada hace que tengamos miedo. Sin embargo, ¿qué puede ser esa Unión arctica de Francia en el 3º?

(En todos los pasajes, tanto en los amplios y animados del bulevar como en los vacíos y angostos de la calle Saint-Denis, hay surtido de bastones y paraguas: apretadas filas de pomos multicolores.)

3. A menudo, estos espacios interiores albergan comercios anticuados, y también los comercios más actuales adquieren en ellos cierto aire (de antigüedad desolada)

En los amplios y animados pasajes de los bulevares, tanto como en los vacíos y angostos de la calle Saint-Denis, hay como siempre un surtido de bastones y paraguas: apretadas filas de pomos multicolores

[Son frecuentes los institutos de higiene, donde se ven gladiadores con fajas, y hay vendajes ceñidos alrededor de blancos vientres de maniquí]

[En los escaparates de las peluquerías se ve a las últimas mujeres con cabello largo, tienen masas de pelo profusamente ondulado: petrificados recorridos del cabello.* Y mientras que éstos se petrifican, arriba las paredes son como quebradizo papel maché.

Quebradizos son también los umbrales de mosaico que, al estilo de los viejos restaurantes del Palais Royal, conducen a una «Gala de París» de cinco francos, dando a una puerta de cristal tras la que resulta increíble que haya realmente un restaurante. La siguiente puerta de cristal promete un Petit Casino y deja ver una taquilla y los precios de las localidades, pero si la abriéramos y pasáramos adelante ¿no nos llevaría a la calle, en lugar de a una sala de teatro? ¿O a un espacio oscuro como al que van a dar todas las escaleras a los lados de los portales?

*Baudelaire, lo cabellero, Rodon Baudelaire, que hicieron un mundo propio del cabello. «Vendido y traicionado»: es éste un destino que sólo se comprende en estos espacios. La misma cabeza de Salomé se convierte aquí en un complemento: más bien una cabeza que, indecisa, oscila fantasmalmente entre la de Anna Collas y la de Salomé.]

**[Pues la puerta tiene en el centro un espejo, y puesto que todas las paredes están cubiertas de espejos, no hay modo de salir de esta dudosa claridad, o de penetrar en ella. París es la ciudad de los espejos...]

4. (En los pasajes son posibles colores más (atrevidos) falsos, no es extraño que haya peines rojos y verdes, a nadie le extraña. La madrastra de Blancanieves tenía peines así. Y cuando el peine no hizo lo que debía, tuvo que hacerlo una manzana rojaverde,

Las agencias de billetes disponen de todo tipo de localidades para teatros que busquen por espacio. Con todo, no pasaremos por alto aquí, para tener por vecina a una criatura magullada [?], que interrumpido]

En una agencia así nació el billete

Los «souvenirs» y «bibelots» pueden llegar a ser particularmente espantosos, yace al acecho la odaliska junto al tintero, las adoradoras alzan ceniceros como platillos de ofrenda.

Por disputar tienen las medias su papel de actrices invitadas, sea que se encuentren en fotografías, en un sanatorio de muñecos, o en la mesa de una taberna, vigiladas por una cbica. Una librería reúne en estantes vecinos los más tentadores manuales sobre el arte de amar, *Introducciones a vicios ya desusados*, descripciones de raras pasiones y vicios, recuerdos de una sñora para todo con estampillas litografiadas en colores sobre las que Arlequín se casa con su hija, Napoleón cabalga en Marengo y, junto a todo género de artillería, unos rancios ingleses avanzan por la amplia *vía del infierno* y el camino olvidado del Evangelio. En los pasajes se convierten diseños de botones de cuello de los que no conocemos ya sus correspondientes cuellos o camisas.

Hay una zapatería mangos de paraguas [interrumpido]

5. A la entrada de uno de los pasajes más pobres pudimos leer: Oficina de colocación para el personal de los dos suros,* fundada en 1859.

* *ese personal debe de vivir aquí, dado que existe una oficina de colocación para él* [nota al margen]

Allí había, junto a los «artículos de París», las «especialidades para los forasteros». Seguimos el corredor estrecho y oscuro hasta descubrir, entre una librería de saldo donde los libros se amontonaban polvorientos en paquetes bien atados, y una tienda repleta de botones (de nácar y otros que en París llaman «de fantasía»), una especie de cuarto de estar. Sobre un tapete de colores desvaídos, lleno de cuadros y bustos, brillaba una lámpara de gas. Al lado leía una anciana. Parece como si estuviera sola desde hace años.

[Junto a una tienda de filatelia con sellos sudamericanos de colibrí sobre papel manchado de humedad, damos con una oficina con colgaduras negras en la que se compra oro y plata.] Allí quieren dentaduras de oro, de cera o rotas.*

* *Y no lejos de allí debió estar una bica, en la que en las postrimerías del Risikomeier el doctor Müllner creó su Oficina. Pues ellas son las verdaderas bases de estos pasajes, más convequibles y difundidos que los antiguos mendicantes fameros muriscos parisienses, de tamaño natural, que giraban sobre un pedestal sónico sujetando un cesto entre las brazos desde el que una coxelia sacaba su similitudamente la cabeza mientras se oía un acorde en tono menor* [nota al margen]

Pero allí al lado, en la subida de la escalera, un pequeño paraguas rojo de hojalata hace de reclamo de una fábrica de varillas de paraguas.

Fuente: Ts. 2.761-2.767

Fuente

T *Pasajes*. Texto mecanografiado, 5 hojas escritas por una cara; correcciones a lápiz y tinta de Franz Hessel. - Archivo Benjamin, Ts. 2.756-2.760.

Notas

863, 1 *Pasajes* Título añadido a mano: *un nuevo pasaje para el París de última moda* acaba aquí la p. 1 de T; la p. 2 comienza con el siguiente pasaje, que fue tachado: En las

arcadas recién inauguradas de los Campos Elíseos borbotea una fuente entre anchos parterres de flores, y bajo una luz agradablemente amortiguada, gentes bien vestidas se pasean ante los escaparates de moda. Mientras que aquí se ha preparado un elegante pasaje a los parisinos, y sigue el texto publicado. - 863, 20 *las inscripciones* man. por *estas inscripciones* - 863, 21 desde dentro hasta sobrecargados] man. por *dentro entre las tiendas, donde* - 864, 2 *se almacenan]* man. por *se amontonan* - 864, 4 - En] man. por Y constantemente, en - 864, 25 Tred añadido man. - 864, 30 *la]* man. por *una* - 864, 33 *abona]* man. por *a partir de aquí*.

865-876 PASAJES DE PARÍS II

Fuentes

M 4 hojas dobles y 4 hojas simples ca. 9, 3 x 22, 5 cm; sin título; escritas a tinta. - Archivo Benjamin, Ms. 1.154-1.165.

El papel grueso y ligeramente amarillo utilizado para M tenía originalmente el formato de 22, 5 x 28 cm. Benjamin dobló estas hojas dos veces. Hoy sólo permanecen unidos Ms. 1.154 y 1.155, Ms. 1.156 y 1.157, Ms. 1.160 y 1.161, así como también Ms. 1.163 y 1.164; se puede deducir que estos dos últimos, junto con Ms. 1.165, estaban unidos, así como Ms. 1.158 con Ms. 1.159. No se puede saber ya si Benjamin separó estas hojas a propósito, o si debido a los sucesivos dobleces, se separaron con el paso del tiempo. - De Ms. 1.163 y 1.165 quedó la cara posterior en blanco, y parcialmente en Ms. 1.155 y 1.162; todas las demás hojas están escritas muy apretadamente, incluso en los márgenes.

Al parecer, Benjamin inició M con la intención de escribir el ensayo *Pasajes de París. Un cuento de baiden dialéctico*. Escribió las hojas de Ms. 1.154 y 1.155 por las dos caras, y Ms. 1.160 y 1.161 por una cara, con textos independientes y bien formulados, pero en una sucesión aún al azar. Después parece haber interrumpido la redacción; el resto de M se utilizó para citas. El editor se ha limitado a ofrecer los textos de Benjamin, intentando darles una ordenación coherente, para poder proporcionar al menos una parte «de aquel ensayo en el que pensaba Benjamin, y que no llegó a escribir» (32). Las citas no reproducidas se trasladaron en su mayor parte desde M a los *Apuntes y materiales*, y las restantes se puede considerar que fueron desechadas. Muchas de las tachaduras de M indican por lo general los textos y citas que pasaron a los *Apuntes y materiales*. - Al pie de la mayoría de las páginas de M se encuentra escrito *versión 14 diciembre 1934*; probablemente ese día examinó Benjamin el manuscrito para constatar que todos los textos que le importaban habían sido transcritos.

Se ofrece ahora un índice de aquellas páginas de M en las que se encuentran los textos reproducidos, lo que permite reconstruir su orden primitivo.

Ms. 1.154: a°, 1; a°, 3; b°, 1; b°, 2

Ms. 1.154: c°, 3; e°, 1

Ms. 1.155: c°, 1; c°, 4; d°, 1; d°, 2; e°, 2

Ms. 1.155: h°, 5

Ms. 1.160: b°, 1; a°, 2; f°, 1; h°, 2; h°, 3; h°, 4; a°, 5

Ms. 1.161: f°, 2; e°, 2; f°, 3; a°, 4; g°, 1

Los textos titulados por el editor *Pasajes de París II* forman parte de aquellos que Benjamin leyó a Adorno y a Horkheimer en Königstein y Frankfurt en 1929. La «soberbia improvisación de la teoría del jugador» (Adorno), *Über Walter Benjamin* [Sobre Walter

Benjamin, loc. cit., 24), por ejemplo, de la que Adorno ha hablado a menudo con la mayor admiración, parece contenerse en el fragmento g², 1. – Respecto a la interrupción provisional del trabajo, que posiblemente tuvo lugar poco después de redactar los *Pasajes de París II*, escribió Adorno: «Benjamin, cuyo proyecto original de los Pasajes una incomparable capacidad especulativa con la aproximación micrológica a los hechos, afirmó en una carta posterior que el primer estrato, propiamente metafísico, de aquella obra, sólo se podía asimilar de un modo «ilícitamente poético». Esta capitulación formal señala también la dificultad de la filosofía que no quiere extraviarse como el punto en el que hay que seguir ensayando su concepto. Sin duda fue provocada por la asunción a escala mundial y a ojos cerrados, por decirlo así, del materialismo dialéctico. Sin embargo, el hecho de que Benjamin no se decidiera a una redacción definitiva de la teoría de los pasajes es un aviso de que la filosofía sólo es más que una profesión allí donde se expone al fracaso total en cuanto respuesta a la seguridad absoluta tradicionalmente orquestada» (Adorno, *Gesammelte Schriften* [Obras completas], vol. 6: *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit* [Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad], Frankfurt/M., R. Tiedemann ed., 1977, pp. 29 ss.)

877-879 EL ANILLO DE SATURNO, O SOBRE LA CONSTRUCCIÓN EN HIERRO

Fuentes

T copia mecanografiada. – Archivo Benjamin, Ts. 2.774-2.778

Grete Adorno escribió sobre una copia que hizo del *Anillo de Saturno*: «Si me acuerdo bien, es uno de los primeros textos que Benjamin nos leyó en 1928 [recte 1929] en Königsstein». (Archivo Benjamin, Ts. 2.782) Benjamin mismo incorporó el texto a los *Apuntes y materiales*, en concreto al comienzo del legajo G: *Exposiciones, publicidad, Grandville*. Hay indicios de que Benjamin pudo haber escrito el *Anillo de Saturno* para sus emisiones de radio dedicadas a los jóvenes; sin embargo, no se pudo confirmar su emisión. Al editor le parece, no obstante, más probable que el texto fuera concebido para un artículo de periódico o para una revista, quedando inédito.

Variantes

878, 9 pionero.] por pionero - Bonmarché.] por Bonmarché - 878, 27 (nuevos terrenos)] hipótesis del editor; en T falta una línea, tal vez porque el papel de copia se había movido - 878, 37 1877.] por 1877 - 879, 18 1805] corregido por 1865.

Citas

879, 20 edificial cfr. Charles-François Viel, *De l'impuissance des mathématiques pour assurer la solidité des bâtiments, et recherches sur la construction des ponts* [Sobre la incapacidad de las matemáticas para garantizar la estabilidad de los edificios, e investigaciones sobre la construcción de los puentes], París, 1805 - 879, 31 andamios y grúas.] Alfred Gotthold Meyer, *Eisenbauten. Ihre Geschichte und Ästhetik* [Construcciones en hierro. Su historia y su estética], Esslingen, 1907, p. 93.

ÍNDICE GENERAL

Introducción del editor	7
Resúmenes	
París, capital del siglo XIX	37
París, capital del siglo XIX	50
Apuntes y materiales	65
A: Pasajes, olmos de novedades, dependientes	69
B: Moda	91
C: París arcaico, catacumbas, demoliciones, ocaso de París	109
D: El tedio, eterno retorno	127
E: Haussmannización, lucha de barricadas	147
F: Construcción en hierro	173
G: Exposiciones, publicidad, Grandville	191
H: El coleccionista	221
I: El interior, la huella	231
J: Baudelaire	247
K: Ciudad y arquitectura oníricas, ensueños utópicos, nihilismo antropológico, Jung	393
L: Arquitectura onírica, museo, temas	411
M: El flâneur	421
N: Teoría del conocimiento, teoría del progreso	459
O: Prostitución, juego	491
P: Las calles de París	515
Q: Panorama	541
R: Espejos	551
S: Pintura, Jugendstil, novedad	557
T: Síntomas de iluminación	577
U: Saint-Simon, ferrocarriles	587
V: Conspiraciones, camaradería	617
W: Fourier	633
X: Marx	663
Y: La fotografía	683
Z: El muñeco, el autómatas	701
a: Movimiento social	707
b: Daumier	747
d: Historia de la literatura, Hugo	751

g: La Bolsa, Historia económica	781
i: Técnica de la reproducción, litografía	787
k: La Comuna	789
l: El Sená, el París más antiguo	795
m: Oclusidad	799
p: Materialismo antropológico, Historia de las sectas	807
ri: La Escuela Politécnica	817
Primeras anotaciones: Pasajes de París I	823
Proyectos iniciales	
Pasajes	863
Pasajes de París II	865
El anillo de Saturno, o sobre la construcción en hierro	877
Notas del editor	
Informe del editor	883
Testimonios sobre la génesis de la obra	893
Paralipómenos, tradición manuscrita, formación del texto	
a: París, capital del siglo XIX	985
París, capital del siglo XIX	1025
Apuntes y materiales	1027
Lista de las fuentes citadas	1043
Primeras anotaciones: Pasajes de París I	1089
Pasajes	1093
Pasajes de París II	1099
El anillo de Saturno, o sobre la construcción en hierro	1100