

LA NUEVA TRAMA DEL HÉROE

Álex Matas Pons

Universidad de Barcelona

I. Una malla laberíntica

Lo más difícil para mí fue aprender a orientarme, pues considero que esta ciudad es el más desconcertante de todos los laberintos creados por el ingenio humano. Pero...

Arthur Conan Doyle, *Estudio en escarlata*

El siglo XIX es el siglo del afán clasificatorio. Es la época de las Exposiciones, de los escaparates de los comercios, de las guías literarias, etc. Y es muy probable que esté relacionado directamente con el hecho de que también sea el siglo de la experiencia discontinua y fragmentaria. En la literatura el aprecio por el detalle, por más ínfimo que éste fuera, fue también instalándose progresivamente en las costumbres literarias y quizás fuera Balzac, el autor de *La comedia humana*, el escritor que contribuyera en mayor medida a consolidar una expresión literaria cada vez más atenta a precisas escenas de la vida cotidiana y a personajes que, por irrelevantes que pudieran parecer, eran los destinatarios de una incisiva y casi inquisitorial mirada que intentaba hallar algún resto de un significado oculto.

Entre las muchas obras de este escritor francés destacan algunos trabajos ocasionales en los que de una forma sagaz y brillante llevaba a cabo divertidas apreciaciones sobre la vida social de su tiempo. Son textos en los que se ve cómo Balzac había comprendido la nueva densidad semiótica del espacio urbano y la necesidad de procurar su legibilidad mediante la descripción y la apreciación. La poco sistemática *Teoría del andar*, que publicó en 1833, es un buen ejemplo. Se trata de un pensar vagabundo cuya lectura sugiere que todo en la ciudad es legible porque todo forma parte de su fisonomía social. Ya en el primer aforismo de este ejercicio literario afirma que

LA NUEVA TRAMA DEL HÉROE

el «andar es la fisonomía del cuerpo», y se pregunta: «¿No es pavoroso pensar que un observador avezado puede descubrir un vicio o pesar al ver un hombre en movimiento?»¹. La entrenada “gastronomía del ojo” de Balzac fue la más avezada, como él dice, en descubrir en cada detalle de las apariencias un símbolo psicológico. Todo es indicio de carácter, todo son pistas que conducen hacia la interioridad y la vida íntima. Las vestimentas no son ya disfraces, sino guías que conducen hacia el auténtico yo del que las lleva. Balzac ve cómo la personalidad invade el dominio público y también detecta, como se lee en su *Tratado de la vida elegante*, los conflictos entre naturaleza social y rango social que se desprenden de este hecho.

Cuanto mayor era la conciencia que cobraba la ciudad sobre su legibilidad, mayor era la diversidad de escenas y de los escenarios de los que provenían estas escenas. Este es uno de los modos por los que se va a ir produciendo una progresiva disolución de las clásicas distinciones genéricas, sobre todo en el modo en que lo que *a priori* correspondía a un registro “alto” o “bajo” se combinaba indistintamente en una misma obra literaria. Si tradicionalmente los géneros habían estado delimitados con nitidez y sabían los lectores –para un lector contemporáneo sigue siendo éste uno de los descubrimientos más difíciles de conquistar– y por supuesto los autores que existía un sistema de representación en el que la “dignidad” de los sujetos regía los géneros de la representación, ahora se confunden unos y otros. Y de hecho la crítica de la modernidad hacia la “respetabilidad” como criterio para elegir un género o un medio perdura todavía hoy con éxito. Lo que estaba sucediendo en aquel entonces, cuando los escritores se expresan libremente prescindiendo del sistema tradicional de los géneros diferenciados, es que el criterio fundamental sobre el que se había sostenido, hasta que el Romanticismo lo puso en cuestión, la correlación entre el sujeto y el modo de representación se desvanece. Sobre todo la noción de sujeto que articulaba la ecuación es lo que se desvanece.

Les nuits de París de Nicolas Rétif de la Brétonne ocupan un lugar preeminente en este proceso, pues con él se instala la mirada del excéntrico que persigue lo insólito, lo misterioso, lo inquietante:

[...] j'errais seul, pour connaître l'Homme... Que des choses à voir, lorsque tout les yeux sont fermés! Citoyens paisibles! J'ai veillé pour vous; j'ai couru seul les nuits pour vous! Pour vous, je suis entré dans les repaires du vice et du crime. Mais je suis un traître pour le vice et pour le crime; je vais vous vendre ses secrets...²

Este Jean-Jacques, como muy bien señaló Blanchot en *Le livre à venir*, toma el relevo a otro que lo precedió: Jean-Jacques Rousseau. Pero si aquel paseaba su mirada sorprendida, atónita, del filósofo por las calles de París y afirmaba en la *Nouvelle Héloïse*: «j'entre avec un secrète horreur dans ce vaste desert du monde. Ce chaos m'offre qu'une solitude affreuse, où regne un morne silence», ahora el nuevo Jean-Jacques, también «triste et solitaire, comme toi» según le dice al lector, yerra solo con el fin de «connaître l'Homme...». Con él la percepción de todos los detalles, todos, ya se ha convertido en un ejercicio por el que conquistar la legibilidad de la realidad escondida de la ciudad. Se ha tomado conciencia, más allá del placer del deambular y el vagar sin rumbo, de que en la gran ciudad toda presencia es al mismo tiempo una forma de ocultación. Lo que revela siempre esta huella que muestra pero oculta al mismo tiempo es la presencia del observador que se refleja en la inquietud y la angustia que le provoca la irresolución. Es la percepción de alguien que cree estar armado de los instrumentos necesarios para leer la ciudad pero que ve cómo el plano que dibuja su ciudad se parece cada vez más al plano de un laberinto.

La lectura de Rétif de la Bretonne, además, es altamente significativa porque a la presencia de unos misterios ilegibles bajo la luz de la aurora se le suma ahora la estructura narrativa que

1.- Honoré de Balzac, “Teoría del andar”, en *Tratado de la vida elegante*, Barcelona, Casiopea, 2001, p. 99.

2.- Nicolas Rétif de la Brétonne, *Les nuits de Paris*, París, Gallimard, 1986, pp. 33-34.

impondría a esta serie de recorridos por el París nocturno. Ya desde la segunda “noche”, una ventana abierta le pondrá en contacto con la que será la destinataria de los resultados de sus pesquisas, una rica marquesa –*la vaporeuse*– con la que el narrador –un trabajador– no hubiera podido tener contacto si no es bajo la protección del manto de la noche. Si a la apreciación del detalle como medio para esclarecer la verdad oculta sumamos ahora el argumento narrativo como recurso que también permite dotar de sentido a la ciudad mediante el juego de relaciones que se establece entre los personajes, se poseen ya los ingredientes necesarios para comenzar a hablar de novela urbana. Por lo menos, para comenzar a hablar, más modestamente, de un género narrativo inextricablemente urbano: la novela policíaca. De hecho, es uno de los dos grandes géneros literarios que surgen a lo largo del siglo XIX, pues el otro sería el poema en prosa, y del segundo Baudelaire –aunque no pueda ser considerado el padre del género porque él mismo nos recordaba su deuda con el libro de Aloysius Bertrand *Gaspard de la nuit*– sí afirmó explícitamente que nacía «de la frecuentación de las ciudades enormes, del entrecruzamiento de sus innumerables relaciones»³.

La novela policíaca o, mejor, las historias de detectives presentan ya algunos de los motivos que aparecerán recurrentemente en la gran novela urbana europea, pero por encima de todo presenta un personaje principal, el detective, que no se entiende sin admitir previamente la consolidación de una imagen del espacio urbano como un conjunto de signos indicadores. Esta época del afán por el detalle y la observación hasta de lo más ínfimo, entre inventarios y fisiologías brindaría –dice Benjamin– «un gran futuro a la literatura que se atenía a los lados inquietantes y amenazadores de la vida urbana»⁴. Los primeros relatos de esta clase son los cuentos de E. A. Poe: *El misterio de Marie Rogêt*, *Los crímenes de la calle Morgue* y *La carta robada*, que presentan una implacable construcción lógica que permite al caballero Dupin resolver un misterio o desvelar una intriga. Este personaje literario propone un frío y calculado razonamiento que pondrá fin al “caso”, al menos así es como lo presenta E. A. Poe en sus relatos y así lo confirmará años más tarde la aparición del popular Sherlock Holmes. La verdad es que son personajes poco atraídos por «determinar los tipos»⁵, poco interesados por la psicología, o las motivaciones, anhelos, frustraciones o deseos que impulsan al criminal. Si hay que acercarse a él se hace siempre desde la averiguación, la lectura de un gesto o la simple contracción de un músculo, y lo que sobre todo les interesa es una multitud movida por convenciones formales que sirve de coartada para el delito. En realidad, si pensamos en las historias de Conan Doyle protagonizadas por el detective Sherlock Holmes, no es cualquier crimen el que suele ocupar sus deducciones, sino el crimen en la forma de “enigma”, o bajo la forma de “misterio”, y no necesita en absoluto el homicidio llamativo por lo sangriento o violento que pueda ser. De hecho, los “casos” de homicidio violento son los que suelen desarrollarse fuera de la ciudad de Londres⁶. El detective halla en la densidad de la ciudad, en sus bancos, en sus hoteles, en sus casas... el escenario de suficiente intensidad semiótica para que deba descubrirse el delito precisamente donde está oculto: bajo el comportamiento correcto.

La eminencia de este género como paradigma de la ciudad de los signos no ha pasado desapercibida y el sociólogo S. Kracauer reconoció en él un oportuno símil para llevar a cabo su crítica urbana. Según él, y siguiendo en esto las tesis de uno de los primeros y grandes estudiosos del fenómeno urbano, Max Weber, las ciudades resumirían la idea de una sociedad totalmente racionalizada en la que los individuos circularían en el espacio vacío de una sociedad sin sentido. Se moverían, según su análisis, en función de las normas jurídicas en un mundo regido por la simple legalidad. La novela policíaca revelaría el secreto oculto que se encuentra entre la gente convertida en marionetas insustanciales, revelaría a partir de la victoria del

3.- Charles Baudelaire, *El spleen de París*, México D.F., F.C.E., 2000, p. 18.

4.- Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1993, p. 55.

5.- *Ibidem*.

6.- Vid. Franco Moretti, *Atlas de la novela europea 1800-1900*, Madrid, Trama, 2001, p. 133.

LA NUEVA TRAMA DEL HÉROE

detective cómo los hechos están determinados por una intensa y opaca cadena causal. En la novela policíaca el descubrimiento que brindaría al lector la labor del detective es en definitiva que «la razón sería el principio constitutivo de un mundo vacío de realidad»⁷. Más allá de la denuncia de la ciudad fantasmagórica, tan próxima a aquella otra que hizo Walter Benjamin, lo que interesa aquí es entender que al organizar Kracauer su argumento alrededor del género policíaco permite comprender todavía mejor por qué es éste el género paradigmático de la donación semántica, y es porque mediante la atribución de significados se vuelve descifrable el indescifrable laberinto de la siempre variable y fragmentaria ciudad de los signos. El detective resuelve el enigma que articula el argumento al mismo tiempo que también resuelve el enigma de la ciudad volviéndola legible.

La novela de detectives, entonces, posee la virtud de poner en relación una ya vieja matriz narrativa con una nueva geografía urbana que ha identificado mejor que nadie. Parece querer dar su propia respuesta a la azarosa e imprevisible ciudad de los signos mediante la clásica herramienta de la ficción novelesca, aquella sobre la que el crítico norteamericano Hayden White —en una fórmula que bien pudiera ser retórica— se preguntaba: «¿qué tipo de ceguera con respecto a la realidad se desvanece mediante la narratividad?»⁸. Por el contrario, también es cierto que las novelas de detectives, en el fondo, no dejan de dibujar el clásico paisaje moral, como también lo hacen en una época que es también la del folletín y la novela por entregas otras grandes obras sensibles a esta nueva geografía como los célebres *Misterios de París* de E. Sue. Y si es verdad que en el caso de la historia de detectives el “orden social” está presente tan solo en la forma de un leve fondo, esto no quita para que posean la característica por la que, según Umberto Eco, se diferenciará siempre la novela popular de la novela problemática: la lucha del bien contra el mal⁹. La novela popular alcanzó un enorme éxito y su ambientación suele ser urbana, pero no deja de ser una simplificación de lo casual e imprevisible, e incluso lo injusto, que pueda tener la gran ciudad. Una simplificación que quiere hacer legible un problemático “sistema urbano” en la forma de un relato de estructura binaria que proyecta un orden moral.

Sin ir más lejos, el mismo Balzac, en el “Prefacio a una historia de los trece” con el que se inicia *Ferragus*, una novela que debiera ser considerada uno de los máximos ejemplos de poética urbana, aprovecha sabiamente la estructura de la novela de misterio al introducir la existencia de una sociedad secreta compuesta por trece hermanos «que se pertenecían y se desconocían en el mundo; pero que se reunían por la noche, como conspiradores, y no se ocultaban ningún pensamiento, y recurrían uno tras otro a una fortuna semejante a la del Viejo de la Montaña; tenían los pies en todos los salones, las manos en las cajas fuertes, los codos en la calle, la cabeza en todas las almohadas, y, sin escrúpulos, hacían que todo sirviera a su fantasía. Ningún jefe los dirigió, nadie pudo arrogarse ese poder; solo la más viva pasión, la circunstancia más exigente iba en cabeza»¹⁰. Si a esto añadimos otros puntuales enigmas que se irán distribuyendo a lo largo del argumento, como la extraña presencia de madame Jules en una calle de mala fama y una pequeña secuencia de espionaje con que se inicia la novela¹¹, comprobamos cuál fue su sensibilidad hacia esos nuevos modelos narrativos eminentemente urbanos: el citado dominio ejercido por una red invisible de misteriosos personajes clandestinos procuraría la anhelada unidad capaz de dotar de sentido al ininteligible desorden y caos. Pero

7.- Davis Frisby, *Fragmentos de modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Madrid, Visor, 1985, p. 237.

8.- Hayden White, *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 21.

9.- Umberto Eco, *El superhombre de masas*, Barcelona, Lumen, 1998, p. 19.

10.- Honoré de Balzac, *Ferragus*, Barcelona, Minúscula, 2002, p. 14.

11.- Vid. Italo Calvino, “La ciudad-novela en Balzac”, en *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Círculo de lectores, 1992, pp. 166- 172.

Balzac abandona pronto este proyecto para dedicarse a uno mayor que rebasa los límites del relato policial y encuentra una «fantástica oportunidad para la estructura narrativa, para la novela de la complejidad»¹², según afirma el crítico Franco Moretti. Este proceso es el que permitirá el tránsito de unas narraciones centradas fundamentalmente en la fábula, entendida tanto en el sentido del valor instructivo y edificante del relato con finalidad moral como en el sentido narrativo de la “suma de los acontecimientos”, a unas narraciones, se decía, centrada en la trama (*sjuzet*), aludiendo, en el sentido que le diera el formalismo ruso, a la elaboración artística de esos acontecimientos, al modo como el escritor había decidido entrelazarlos de acuerdo con sus intereses estéticos.

La legibilidad para Balzac parece no poder seguir procurándose mediante estructuras narrativas binarias en las que desde el punto de vista simbólico aparezcan netamente diferenciados el bien del mal. Entre otras cosas, porque la novela problemática, piénsese en los finales ambiguos de Rastignac o Emma Bovary¹³, lo que propone es poner en cuestión precisamente este concepto adquirido del bien y del mal o, dicho con palabras de Jordi Llovet, «destruir el principio unívoco de la verdad misma»¹⁴. Balzac reconoce que lo que en realidad está en juego en la dialéctica de la ciudad es la constitución problemática de la identidad y, se podría ahora añadir, la personalidad del individuo moderno. Por este motivo, cuando piensa en procurar la legibilidad de esta ciudad, el escritor francés no duda en recurrir a la misma metáfora, la de la ciudad-monstruo, a la que recurriría también Charles Dickens para expresar la «attraction of repulsion» que sugería la ciudad de Londres: «It is night. Calm and unmoved amidst the scenes that darkness favours, the great heart of London throbs in its Giant breast. Wealth and beggary, vice and virtue, guilt and innocence...»

En ocasiones, como en *Ferragus*, ese monstruo es

[...] el más delicioso de los monstruos: allí es una hermosa mujer; más lejos es viejo y pobre; aquí, tan nuevo como la moneda de un nuevo reino; en aquel rincón, tan elegante como una mujer que viste a la moda. ¡Y es un monstruo completo! Las azoteas, especie de cabeza llena de ciencia y de inspiración; los primeros pisos estómagos afortunados; las tiendas verdaderos pies; salen de allí todos los que se afanan, todos los que coren ajetreados. ¿Y no es una vida siempre activa la del monstruo? Apenas cesa en el corazón el último chirrido de los últimos coches que regresan del baile cuando ya sus brazos se menean en las murallas, y se despreza lentamente. Todas las puertas bostezan...¹⁵

Pero en otras ocasiones, como en otra de las historias de los trece, *La fille aux yeux d'or*; ese monstruo cobra por momentos otro aspecto:

[...] ce n'est pas seulement par plaisanterie que Paris a été nommé un enfer... Là, tout fue, tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume.¹⁶

Sea como sea, no es la metáfora orgánica de un monstruo cuyo corazón —el “great heart” del que habla Dickens, pero también el “mighty heart” del que hablaba ya Wordsworth en su poema sobre la ciudad de Londres *Upon Westminster Bridge*— pueda detenerse resolviendo o aplacando un misterio o desentrañando el bien del mal. No se descubre así qué es lo que lo hace latir.

12.- Franco Moretti, *op. cit.*, p. 102.

13.- Vid. Umberto Eco, *op. cit.*, pp 18-19.

14.- Jordi Llovet, “Literatura i ciutat. Del mite al dialogisme”, en *La ciutat. Visions, anàlisis i reptes.*, Girona, Universitat de Girona, p. 87.

15.- Honoré de Balzac, *Ferragus*, *op. cit.*, pp. 20-21.

16.- Honoré de Balzac, *La fille aux yeux d'or*, en Eric Hazan, *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, París, Seuil, 2002, p. 402.

II. La ciudad trama algo

[...] qué esfuerzo tan titánico supone el de un individuo moderno que no hace nada

Robert Musil, *El hombre sin atributos*

Desde el estudio inicial del ruso Vladimir Propp *La morfología del cuento* (1928), y a pesar de las muchas y ricas en matices aportaciones que la narratología literaria aportó a lo largo del siglo XX, parece darse por descontada una estructura bipolar del relato. Y es así desde que aquel hipotético cuento primigenio del que se desprendían todos los demás cuentos era descrito atendiendo exclusivamente a la historia narrada pero en ningún caso atendía al modo de lo narrado, es decir que atendía a la fábula pero no al texto en cuanto discurso. Esta propuesta analítica reconocía de hecho unos esquemas fijos que venían condicionados por un punto de partida moral inicial que enfrentaba al héroe y su antagonista. Es cierto que el espacio está siempre presente en el esquema que traza Propp, cada una de las “funciones” del relato está vinculada a un espacio. De hecho el germen del relato, la función de la salida del héroe de casa, de su hogar, está conformada espacialmente. Ahora bien, si hay una novedad obvia desde el punto de vista de la fábula en la novelística urbana del siglo XIX es la introducción de una rica y compleja variedad social. La opacidad de este denso medio urbano va a ser la que determine la conversión del propio medio en protagonista, de la ciudad de Londres o la ciudad de París –capitales literarias– en protagonistas del relato. Junto al campo del héroe y el del antagonista hay un «tercer polo narrativo, además de una trama que, a través del tiempo, llega a ser cada vez más la historia del tercer polo»¹⁷. No es la ciudad ya un factor funcionalmente subordinado a la actuación del héroe de la aventura novelesca, sino que la ciudad es la misma trama y es en este contexto que Raymond Williams afirma que con Dickens se inicia la «novela como forma»¹⁸. Es una compleja trama que entreteje el destino de los protagonistas y de la naturaleza indirecta de las relaciones o de la interactuación que entre ellos se establece. El caso ejemplar lo proporcionaría *Las ilusiones perdidas* de Balzac, en las que el rostro que dibujan las huellas que deja el trayecto del protagonista en sus idas y venidas por la ciudad no es otro que el de la misma existencia urbana. La densa y opaca estructura urbana no puede ser ya dilucidada mediante una estructura binaria, ni tan siquiera en las actualizaciones folletinescas de la novela popular. No puede ser dilucidada porque no hay lugar para aquella reconocible frontera que separaba y distinguía el reino del bien del reino del mal. El orden de lo humano tal como la ciudad lo concentra es un orden plagado de interconexiones, de conexiones subyacentes y no siempre reconocible. Quien lo vio de forma temprana en uno de los mejores ejemplos de literatura urbana fue William Blake en su poema “London”:

Camino por todas las calles con fuero
Junto al lugar donde fluyen los privilegios del Támesis,
Y observo en todas las caras que veo
Signos de debilidad, signos de congoja.

En cada lamento, de cada hombre,
En el grito de miedo de cada niño
En cada voz, en cada pregón,
Escucho los grilletes forjados por el pensamiento.

Cómo en el lamento del deshollinador
Desmaya cada Iglesia oscurecida;
Y el suspiro del soldado desdichado
Corre como sangre cayendo de los muros de Palacio.

17.- Franco Moretti, *op. cit.*, p. 104.

18.- Raymond Williams, *Solos en la ciudad*, Barcelona, Debate, 1997, p. 17.

Pero lo que más escucho en las calles, a medianoche, es
 Cómo la maldición de la joven puta
 Acalla las lágrimas del recién nacido
 Y truena mil plagas contra la carroza fúnebre del matrimonio¹⁹.

La voz recorre la ciudad de Londres y consigna a lo largo de su paseo las ubicuas señales de dolor, del desconsuelo y la congoja. Y su recorrido transcurre por los márgenes del río Támesis, donde se concentra la actividad comercial de la ciudad. Sin embargo, si la primera impresión es la de la denuncia de una inocencia vulnerada, conforme se avanza en la lectura uno debe reconocer la presentación de un mundo organizado por conexiones subyacentes. El impropio de la ramera viola el espacio doméstico del feliz matrimonio y perturba el sueño de su hijo, y el suspiro del desventurado soldado viola la seguridad del Palacio. Contra lo que pudiera parecer en una primera lectura no es ya tan sólo una crítica al «capitalismo responsable de la deshumanización comercial de la ciudad»²⁰. Lejos del contraste simplificador del relato moral aquí se aprecia ya un modo de ver la ciudad como «el orden de lo humano y social en su conjunto»²¹. Dickens y Balzac, entre otros, serán quienes hallen el modo de dramatizar de forma continuada el juego de relaciones sociales que condicionan el destino de los personajes mediante infinitos encuentros, visitas, confidencias, confesiones, accidentes... Una densa maraña entretejida además por el ruido, la aglomeración, las prisas... Éste es el modo en que la ciudad se convierte en la trama, la forma de la novela. No hay gesto o actitud que no esté condicionado por la ciudad, del mismo modo que no hay descripción del orden físico que aparezca desconectada del mundo humano: «Insensiblemente crujen las articulaciones, el movimiento se comunica, la calle habla», escribe Balzac; o «Marcharon por las calles rugientes, benditos e inseparables; y mientras caminaban por la sombra y a la luz del sol, el turbulento, el ambicioso, el arrogante, el rebelde y el vanidoso se agotaban y se afanaban y producían su habitual alboroto», escribe Dickens. Esta visión de conjunto es la que permite a Beatriz Sarlo sostener que «la gran ciudad vuelve indiscernibles los sucesos de la vida respecto de los espacios donde esta transcurre. La expresión “vivir en ciudad” no tiene dos miembros sino uno: vivir-en-ciudad»²².

El concepto teórico que mejor permite entender todo esto es el de cronotopo, tal como lo articuló el pensador ruso M. Bajtin. Para él un “cronotopo” sería «la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura»²³. Bajtin explica que el tiempo de la aventura de tipo griego necesita de una extensión espacial abstracta, y esto se debe a que son aventuras en las que el tiempo no deja ninguna clase de huella y por lo tanto bien podrían ser transferibles a cualquier otro lugar. Sirva esto como contrapunto, porque el cronotopo en la novela urbana si se caracteriza por algo es por la intensa concentración y concreción de las señas de tiempo –de la vida humana y del tiempo histórico– en determinados espacios. No en vano podría incluso argüirse que la misma Revolución constituye por ella misma el cronotopo fundamental de la modernidad, dado el modo en que se fijaba la interacción entre el tiempo histórico y el espacio: la perpetuación del cambio. Y si una de las características del cronotopo según Bajtin es la de su enorme significación figurativa, ya que es capaz de resumir todos los elementos abstractos de la novela, además de la Revolución, el que valdría es cualquier cronotopo capaz de visualizar la movilidad como idea vertebradora del orden social y humano.

19.- «I wander thro' each charter'd street/ Near where the charter'd Thames does flow,/ and mark in every face i meet/ Marks of weakness, marks of woe.// In every cry of every Man,/ in every Infants cry of fear,/ in every voice; in every ban/ The mind-forg'd manacles i hear.// How the Chimney-sweepers cry/ Every blackning Church appalls./ And the hapless Soldiers sigh/ Runs in blood down Palace walls.// But most thro' midnight streets I hear/ how the youthful Harlots curse/ Blast the new-born Infants tear/ and blights with plagues the Marriage hearse». William Blake, *Canciones de Inocencia y de Experiencia*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 145.

20.- Richard Lehan, *The City in Literature*, Londres, University of California Press, 1998, p. 286.

21.- Raymond Williams, *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 197.

22.- Prólogo a *El campo y la ciudad*, op. cit. p. 19.

23.- Mijaíl Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 237.

LA NUEVA TRAMA DEL HÉROE

Por todo esto si hay un cronotopo ejemplar de la sociedad urbana del siglo XIX es el del ómnibus. Hay una aparición temprana, por ejemplo, en *Una iniciación a la vida* (1842), de Balzac, en la que el narrador argumenta el éxito de este medio de transporte por encima de todos los demás por haber «demostrado la posibilidad de alojar dieciocho personas en un coche de dos caballos»²⁴. Más allá de esta aparición, sea anecdótica e intrascendente o reveladora, lo que importa es que describe un medio de transporte público en el que de forma provisional son acogidos un grupo de ciudadanos anónimos, provenientes de las más diversas clases sociales, que se encuentra transitoriamente durante un breve trayecto. Es literalmente una sociedad móvil. La apreciación de Balzac sobre el éxito futuro de este medio de transporte es atinadísima ya que pocos años después, a partir de 1848, el ómnibus será uno de los elementos que permitirá al barón Haussmann llevar a cabo su proyecto de reorganización del marco social y económico de la capital francesa. Y como dato ilustrativo sirva el solo hecho de que una vez en 1855 las diferentes compañías se agruparon bajo un único monopolio (“Compagnie des omnibus de Paris”), el número de pasajeros ascendió de los 36 millones de ese mismo año a los 110 millones el año 1860²⁵. Es una cifra suficientemente significativa para extraer varias conclusiones. Una sería confirmar que el ómnibus jugó un papel destacado en la reorganización que hizo del espacio el barón Haussman en la ciudad de París, y por lo tanto fue un agente decisivo en la redistribución de las clases sociales y la dinámica especulativa que eso supuso. Otra, menos ligada a la reflexión historiográfica, sería la de considerar que los medios de transporte públicos poco a poco formaron parte del paisaje urbano como experiencia cotidiana y que junto a paseos, parques, cafés, pubs, etc. configuraron el inestable equilibrio entre privacidad o intimidad y presencia pública tan característica de la modernidad.

Aunque aparentemente son pocos los escritores que repararon en la expresividad de este cronotopo, sí llamó la atención sin embargo del célebre dibujante de la época, Honoré Daumier, quien pintó en muchas ocasiones este medio de transporte y siempre enfatizando la sensación de aglomeración, confusión, desorden y velocidad. Parece que es a una sensibilidad como la suya a la que apela Balzac cuando brinda un ejemplo de lo que bien pudiera ser otro cronotopo:

¿Cómo es que ninguno de nuestros pintores ha intentado todavía reproducir la fisonomía de un enjambre de parisinos agrupados, durante una tormenta, bajo el húmedo porche de una casa? ¿No se encuentra allí en primer lugar el peatón soñador o filosófico que observa con placer, ya sea las rayas que traza la lluvia en el fondo grisáceo de la atmósfera [...]. También está el peatón parlanchín que se queja y conversa con la portera, y esta se apoya en su escoba como el granadero en su fusil; el peatón indigente, fantásticamente pegado al muro sin preocuparse en absoluto de sus harapos, acostumbrado al contacto de las calles; el peatón sabio que estudia, deletrea o lee los carteles sin acabarlos, el peatón risueño que se burla de aquellos a quienes sucede alguna desgracia en la calle, que se ríe de las mujeres embarazadas y hace muecas a los o las que están en las ventanas; el peatón silencioso que mira hacia todos los cristales, hacia todos los pisos; el peatón industrioso, armado de una cartera...²⁶

Un refugio improvisado en un puntual momento de tormenta deviene lugar de encuentro, cronotopo ejemplar, donde se cruza la suerte de innumerables personajes. Y ese cruce de suertes va a adquirir un valor simbólico aprovechando que el porche ocupa un lugar físico intermedio entre el espacio privado, la casa, y el espacio público, la calle. Y no es más que eso, un provisional pero frágil lugar de encuentro en el que escenificar cómo la vida oculta tras los cristales no está a salvo de lo que sucede en la calle, y cómo tampoco los que enfangados siguen en la calle pueden ocultarse de la mirada de los que están en casa asomados a las ventanas. Todos están ya obligados a ser a un mismo tiempo actores y espectadores.

24.- Honoré de Balzac, *Una iniciación a la vida*, Barcelona, Mondadori, 1994, p. 12.

25.- David Harvey, *Paris, Capital of Modernity*, Londres, Routledge, 2003, p. 113.

26.- Honoré de Balzac, *Ferragus, op. cit.*, p. 50

La desvanecida frontera entre lo público y lo íntimo es el rasgo que Bajtín aprecia en el que era para él el cronotopo paradigmático en la obra de Balzac: el salón-recibidor. En ellos, explica, se forjan y destruyen las reputaciones políticas, financieras, sociales y literarias. Y todo ello mediante la mezcla de la intriga privada y la intriga pública, la de la bolsa o el parlamento y la de la alcoba. Es un mundo de interconexiones en el que se narra el paradójico proceso por el que integrarse socialmente se traduce contradictoriamente en la disolución social. Es el mundo que resume mejor que ningún otro cronotopo la pensión de Mme. Vauquer en *El tío Goriot* de Balzac. En esta «tragedia parisina»²⁷ cuyo paisaje de fondo es *El rey Lear* la pensión es el lugar en el que provisionalmente conviven muy diversos personajes en espera de su progresiva colocación o reasentamiento social en la ciudad de París. Éste será el modo por el que el gran novelista francés consiga plasmar una época caracterizada por el cambio y la movilidad que no admite ya los clásicos cronotopos del camino o de la frontera. No podría ser de otro modo pues el mundo novelesco ha pasado a ser el de «la aglomeración de diversas ciudades, de mundos diversos. Quien iba del Faubourg Saint Germain al Faubourg Saint-Honoré, del barrio latino a los alrededores del palacio real, del Faubourg Saint-Denis a la Chaussée d'Antin, del Boulevard des Italiens al Boulevard du Temple, creía –dicen los contemporáneos– pasar de un continente a otro. Entre tantas pequeñas y diferentes ciudades existían las del estudio y del comercio, del lujo, del reposo, del movimiento, de los placeres populares, unidas unas a otras por infinidad de matices y transiciones»²⁸. La infinidad de matices y transiciones explican tanto la desaparición del antiguo cronotopo como la aparición del nuevo cronotopo, el de la pensión Vauquer por ejemplo, donde todos estos mundos aparecen confundidos y superpuestos los unos a los otros.

E interrogarse por los cronotopos es también preguntarse por los personajes que los habitan. ¿Qué hacer con el héroe novelesco una vez la ciudad ha sido hecha trama? Un héroe de Balzac confesaba: «¿A quién no le ha pasado que, habiendo salido de casa por la mañana para ir al otro extremo de París, a la hora de comer no ha conseguido dejar el centro?»²⁹. La ciudad hecha trama comporta que el binarismo moral de los espacios desaparezca y que cualquier idea de finalidad que pudiera motivar la acción de un héroe se haga cada vez más débil. Los personajes de la novela urbana difícilmente serán simplificados pues no podría el narrador, por tentado que estuviera, limitarse a registrar las actuaciones de unos héroes que no están ya al servicio de una aventura general. La trama exige ahora un héroe atribulado que mida sus experiencias en función de su condición social, es decir que sea consciente o por lo menos sensible a una condición expuesta e intrincada. Un personaje cuyo compromiso con la vida personal venga acompañado también por una preocupación apasionada por las experiencias sociales de la vida corriente.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- Benjamin, W., *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1993.
- Calvino, I., “La ciudad-novela en Balzac”, en *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Círculo de lectores, 1992, págs. 166-172.
- Eco, U., *El superhombre de masas*, Barcelona, Lumen, 1998.
- Frisby, D., *Fragmentos de modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Madrid, Visor, 1985.
- Hazan, E., *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, París, Seuil, 2002.

27.- Honoré de Balzac, *El tío Goriot*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 149. Traducción de Marisa Gutiérrez.

28.- Giovanni Macchia, *Las ruinas de París*, Barcelona, Versal, 1990, p. 135.

29.- Honoré de Balzac, *Ferragus*, op. cit., p. 22.

LA NUEVA TRAMA DEL HÉROE

- Harvey, D., *Paris, Capital of Modernity*, Londres, Routledge, 2003.
- Lehan, R., *The City in Literature*, Londres, University of California Press, 1998.
- Llovet, J., "Literatura i ciutat. Del mite al dialogisme" en *Ciutat. Visions, anàlisis i reptes*, Girona, Universitat de Girona.
- Macchia, G., *Las ruinas de Paris*, Barcelona, Versal, 1990.
- Moretti, F., *Atlas de la novela europea 1800-1900*, Madrid, Trama, 2001.
- Williams, R., *Solos en la ciudad*, Barcelona, Debate, 1997.
- , *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2001.