

cias particulares (particular: privado) y llega a una descripción de géneros sociales de sujetos, a su estatuto público. Por excelencia, su campo es la novela. En ella hay personajes con nombres propios o pseudónimos, situados en un tiempo lineal y evolutivo, con fechas «históricas» de referencia, y espacios puntualmente señalados. La vida real se puede transcribir por medio de lo que Flaubert llama «lo real escrito» (lo que el propio Flaubert se encargará de poner en crisis con esos objetos analizados hasta la desaparición en *Salammbó* y el imposible inventario del mundo que intentan Bouvard y Pécuchet).

El mundo del realismo es legible y su lectura, comunicable. El lenguaje puede copiar esa realidad que lo precede. Por excelencia, se ocupa de las descripciones. Apela a la esencial credulidad del lector, que comparte el mismo mundo referencial del escritor. En su tiempo fue el discurso por antonomasia, encargado de cumplir con la utopía de representar fielmente la realidad por medio de un decir verídico, el discurso perfecto en que coinciden plenamente la cosa y la palabra que la representa. Invocó un universo organizado y jerárquico, armonioso y totalizado, compuesto de signos inteligibles: el universo de la coherencia.

Sin perder eficacia retórica, hoy el realismo es un discurso entre tantos. Es lo que Barthes describe como verosimilitud realista: unas enunciaciones que se acreditan por el mero referente. Su elocución, en consecuencia, se disimula como si no existiera, en una transparencia que «deja ver la realidad», sin advertirse como una retórica que produce el «efecto de lo real». Desde luego, aquel realismo ignoraba que el referente no existe por sí mismo, sin ser nombrado, con el añadido de que el lenguaje poético (en sentido amplio: poema y prosa) es, como observa Riffaterre, el que dice una cosa y quiere decir otra.

La objetividad científica, la impasibilidad ante el objeto, propias del realismo, parecen ser el método de Balzac, que busca siempre la causa del efecto, porque nada ocurre sin precedente necesario. En el prólogo de *La comédie humaine* (1842) invoca la autoridad de Geoffroy Saint-Hilaire, un naturalista. Su propósito es describir especies sociales como si fueran especies animales, pero con el presupuesto de que todo animal está construido por el Creador según un modelo unitario, por lo que su ciencia remite a una concepción unitiva y mística de la naturaleza. A esta duplicidad se agrega lo perplejo que deja a Balzac la frontera de lo real, en tanto inteligible, con esa otredad que escapa a las clasificaciones: el genio como sujeto único, el ser indefinible (ese Séraphito que es quizá Séraphita y que resulta masculino o femenino según quién lo mire), el espacio de lo paranormal (los experimentos mesméricos, la videncia de Ursule Mirouet). Su noción rea-

lista de lo real, su elocución detallista que acredita siempre dónde y cuándo ocurren sus historias, se compensa con un gusto clásico por las estructuras (lo contrario del realismo, del idealismo de la forma parabólica y cerrada) y la fantasía romántica de la naturaleza como unidad: una constelación donde caben las oscilaciones del siglo XIX. La verdad balzaciana es el todo hegeliano: un devenir infinito en que el espíritu, enajenado en la historia, intenta infinitamente coincidir consigo mismo, liberándose de la causalidad, hasta recobrar la perdida unidad originaria, el absoluto. Es decir: nada de lo que puede hacer el lenguaje, que es proliferación y escisión de oposiciones. De ahí el desesperado farrago balzaciano, la voracidad de la palabra que intenta decirlo todo y que no hace más que dividirlo todo. Sus personajes, como concluye Curtius, consiguen ser tan fantásticos como la vida misma.

A menudo, Balzac advierte lo que tiene entre manos, es decir lo que se le escapa de las manos. Describe a sus criaturas por similitud con otras criaturas literarias, pictóricas o teatrales. Muestra que no observa desde la desnuda mirada empírica, sino que sus ojos están informados de cultura hereditaria. Los monólogos parlamentarios de sus personajes, sus encuentros teatrales, las deudas de sus biografías con la solución impuesta desde el folletín y el melodrama, las reflexiones didácticas del narrador sobre los fenómenos de la vida, exceden con mucho la inocente descripción de la realidad.

Adorno ha señalado cuánto de fantasmagoría sociológica hay en la visión balzaciana de la sociedad, una sociedad donde apenas sabemos quién produce la riqueza, porque todo es allí despilfarro, especulación, parasitismo, lujo y compraventa de valores simbólicos (el amor venal, los títulos de nobleza apócrifos, los créditos imaginarios, el tráfico de influencias). Los ricos de Balzac son propietarios inertes y decadentes, o jugadores afortunados, o postulantes de la burocracia, o cortesanas astutas y finalmente desdichadas, o negociantes de papel. Nada sabemos de la acumulación primaria de los capitales que sustenta esta circulación de riqueza. El valor económico se convierte en algo tan irreal, en términos de observación empírica, como el relato mítico del que todos hablan y nadie verifica. Una sustancia perdida en la tiniebla del origen.

## **Viernes**

Dicen que surgió de la espuma, limpia y salada, Venus, la diosa del amor. Así como en otros campos, en el amoroso, Balzac resulta fronterizo entre

la ciencia racionalista y la lógica del infinito, propia del romanticismo. En efecto, su primera aproximación es la de un científico del siglo XVIII (bien que algo matizado por la filosofía de la naturaleza que ya se revisó) que intenta escribir monografías sobre el funcionamiento fisiológico del alma. Se encuentra entonces con el amor como una incansable admiración, una mirada que todo lo ve como si fuera la primera vez, en una suerte de intermitencia sentimental de cada día, de cada momento, poco parecida al estallido afectivo del amor romántico. El amor, en tanto tensión sostenida, es una pasión más que una emoción.

El romanticismo aparece cuando el ser amado, después de identificarse con un dios o una diosa (o ambos a la vez, según veremos) señala algo que está más allá: la muerte como límite del mundo, Dios como la garantía de la eternidad. El amor es máscara del deseo de infinito, una pasión cósmica. Apetencia de mundo, de un mundo cuyos confines se ignoran, el amor balzaciano es la privilegiada manifestación de una práctica devoradora, que mastica y deglute al mundo porque no puede alcanzar su verdadero objeto, situado más allá del mundo mismo. Amaury ingresa en el claustro cuando muere Madame Couaën, objeto de su casta adoración, en *Le Lys dans la vallée*, y Camille Maupin se mete a monja cuando Calixte escapa a su amor porque ama a Béatrix, que también escapa a su amor, e intenta matarla para enseguida salvarla de la muerte y poder besar su boca, tal vez agonizante, en *Béatrix*.

Como siempre en el romanticismo, el amor tiene algo de trascendente y de maldito que lo asemeja a lo sagrado. Se resuelve en renunciado al mundo, suicidio, crimen o adulterio, pero no encaja en ningún casillero social. Sí, en cambio, son clasificables los sustitutos sociales del amor. El poder, que genera su propia erótica devoradora (ejemplos balzacianos: Napoleón, Pitt, etc.) y es mágico, porque consiste en una práctica de la recepción, en tanto el amor es mística dación: si la magia desarrolla las potencias, la mística disuelve al sujeto amante en un ser superior, a través del ser amado. También la escritura es un sustitutivo amoroso. El escritor, como el enamorado, vive en un tiempo ideal, sin días ni estaciones, en un hambriento insomnio, en un instante cristalizado que contradice la sucesión histórica del tiempo profano, como si resultara de un pacto diabólico (tema que fascina a Balzac, tanto en el Fausto de Goethe como en el Melmoth de Maturin). La política y las letras son, entonces, realizaciones eróticas oblicuas que, según proclamó alguna vez Balzac, intentan llenar el hueco que la inexistente mujer ideal deja en la trama de la realidad.

Desde luego, la fórmula social del amor es el matrimonio, pero esta institución, promovida por la necesidad de conservar viva a la especie, nada

tiene que ver con el amor balzaciano. Éste es natural y caótico, en tanto aquél es artificial y rutinario. El amor es de iniciativa masculino, junto con el movimiento y la guerra. El matrimonio responde a valores femeninos: estabilidad, herencia. Cuando la mujer decide amar o es dominada por una decisión amorosa, es porque tiene algo de viril y busca la experiencia del amor fuera del matrimonio.

En la coyunda matrimonial, esposa y esposo conservan su entidad subjetiva, luego enriquecida por los roles de la madre y el padre, la transmisión de títulos, nombres y propiedades. En cambio, en el amor balzaciano, ahora sí plenamente romántico, los amantes intentan desaparecer y fundirse en una entidad tercera y superior, donde ambos sexos se unen en una suerte de ser angelical y hermafrodita. No hace falta remitir a los textos canónicos del romanticismo sobre el amor, pero conviene no olvidarse de Baader (*Filosofía erótica*), Schlegel (*Lucinde*), la obra de Schopenhauer y los ensayos de Wagner sobre la sexualidad en la música y las letras.

El andrógino fue, desde siempre, adorado como alegoría de la plenitud, bajo formas de dioses como Ptah y Dionisos, aunque destruido como realidad fisiológica, en un ejercicio dual muy propio de las relaciones con lo sagrado (mana y tabú). En muchos ritos nupciales de culturas agrarias, la noche de bodas impone que los cónyuges intercambien sus vestidos. En la leyenda suelen aparecer algunos héroes bastante robustos que no se niegan a travestirse, como Hércules y Aquiles. No faltan lecturas bíblicas que consideran andrógino a Dios, por aquello de que hizo al hombre a su imagen y semejanza, varón y hembra, etc. Más cerca de Balzac hay una revalorización romántica del hermafrodita en obras como *Clementine* de Pierre Cuisin, *Fragoletta* de Henri Latouche y *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier.

En sentido estricto, el ser intersexual sólo aparece en Balzac como Séraphito/Séraphita. Tal vez pueda agregarse la broma del cartel que cuelga a la entrada de la Pensión Vauquer: «Para los dos sexos y otros más». En sentido amplio, sin embargo, abundan entre los enamorados balzacianos los que tienen rasgos del sexo opuesto y están como preparados para esa experiencia de unidad mística y alquimia sexual que es el amor. Viragos como Camille Maupin (Camille es un nombre ambiguo en francés y vale tanto para Camila como para Camilo) y Laurence de Cinq-Cygne, la corajuda militante monárquica de *Une ténébreuse affaire*, o efebos hermosos como doncellas (Calixte, Lucien de Rubempré, Eugène de Rastignac) enmarcan la seducción virginal de Bette o Eugénie Grandet, a veces capaz de cierto lesbianismo del corazón, lo mismo que la misógina homosexualidad de Vautrin, quizás amante de Lucien, a quien ve como una madre ve a su niño