

Balzac

Eugenio Núñez Ang



a importancia de la obra de Balzac, a 200 años de su nacimiento, reside en la extraordinaria vigencia que tiene no sólo para la literatura, específicamente para el arte de novelar como lo apunta Maurice Blanchot en sus *Pasos falsos*:

[...] numerosos libros habían trazado la personalidad de Balzac, definido el espíritu de su obra, etc.; pero ninguno intentó, para comprender mejor la obra, aclarar los medios técnicos empleados, distinguir los cálculos, operaciones conscientes, intercambios entre la concepción y los hechos gracias a los que dicha obra fue posible. Es decir, ningún crítico se planteó como objeto de investigación lo que constituye la tarea propia de la crítica: la búsqueda de las distintas acciones que permiten a un artista salir de la confusión de sus proyectos y alcanzar, por un esfuerzo consciente, la creación en la que piensa.

Es decir, encontrar los mecanismos balzaquianos en la construcción de algo tan monumental como lo es su *La comedia humana*: análisis de la estructuras de cada uno de los textos, investigación de los procedimientos, estudio de los problemas que se le fueron planteando y las técnicas que utilizó para situar a sus personajes, para darnos la visión de ese mundo, de esa realidad que retrata.

Pero también es importante, como lo señala Luis Cardoza y Aragón:

[...] porque en nuestros países la sociedad que Balzac eternizó en *La comedia humana*, la burguesía con su apetito, el mundo atroz del capitalismo en una palabra, es aún el nuestro.

Uno de los temas que podríamos encontrar en el retrato de esa sociedad burguesa balzaquiana es la conflictiva relación amorosa, tópico inserto en la obra literaria universal y de todos los tiempos; relación que en Balzac frecuentemente se dirige hacia lo sexual.



Para iniciar, recordemos que la literatura del siglo XIX supone tres fases sucesivas: el romanticismo —muy acusado en las primeras décadas del siglo—, posteriormente el realismo y, como acentuación de éste, ya a finales del siglo, el naturalismo. Balzac nace en 1799, por tanto se educa y se inicia literariamente en el romanticismo, después será uno de los iniciadores de la novela realista y dejará plantada alguna semilla para el naturalismo.

Para establecer este paradigma amoroso es importante plantear, en primer término, el concepto de “amor romántico” que ha predominado en el arte en general, la obra literaria, las artes plásticas, la música, por tanto en la mentalidad humana, en la moral del mundo occidental desde hace varios siglos. Proviene esta idea de la Edad Media de la que

el romanticismo retoma sus características. Este amor romántico se basa en el código de cortesía caballeresca, del ascetismo cristiano, del culto a la Virgen María y, por extensión, a la mujer o, dicho de otro modo, el vasallaje del amado a la amada —siempre pura y siempre virgen— y el sentido de estrategia en la conquista amorosa: una lucha consigo mismo por frenar el instinto sexual en virtud de preservar y salvaguardar la honra de la mujer amada. Así como el cristianismo medieval rechaza la cultura helénica, la sexualidad fuera de los cánones establecidos por la Iglesia será negada o silenciada, perseguida y castigada.

Para el psicólogo Nathaniel Branden, el amor romántico se puede definir como una atracción espiritual, emotiva y sexual entre dos personas que refleja un alto concepto de los valores de cada una de ellas. La adoración que, a menudo, adopta el amor romántico es, en realidad, una lucha en la que el instinto sexual ha llegado al límite y se frena o equilibra por una complejidad de sentimientos que lo enriquecen y hasta lo hacen inasequible, exaltado por el espejismo de una imposibilidad que *anonada* al propio amador, enfrentándolo a reacciones por él mismo insospechadas, exigiéndole a la vez entrega y fidelidad, no sólo del cuerpo sino del espíritu.

Para Denis de Rougemont, desde el deseo hasta la muerte por la pasión, ése es el camino del romanticismo occidental; y estamos todos comprometidos en él en la medida en que somos tributarios —inconscientemente claro está— de un conjunto de usos y costumbres cuyos símbolos creó la mística cortés, en la que pasión significa sufrimiento.

Para Spranger, perviven muchos elementos de ímpetu juvenil y, además, nunca el hombre ha soñado a la mujer más incorpórea e inmaterial que en la etapa del romanticismo.

Byron sintió hundírsele su encanto amoroso ante el mero hecho de ver comer a la mujer que hasta ese momento adoraba. Éste hecho sitúa al poeta en la realidad, al recordarle la condición humana de la amada y, por tanto, su ineludible atadura a las necesidades físicas de quien era objeto de su pasión.

Para Burney, el siglo XIX halla en el amor las tendencias más dispares: búsqueda espiritual (Kierkegaard, Baudelaire, Wagner) corriente libertina (Gautier), cinismo y pasión (Stendhal), la sociología del amor (Balzac). Aún podríamos añadir que el erotismo del XIX —el de Baudelaire, Lautremont, Péladan— se convierte en una tremenda reacción contra el conformismo y la tradición moral y literaria de la época.

Como antecedentes de Balzac, hay que apuntar que Francia ofrece una muy amplia gama de matices amorosos. Ya desde el XVIII, un siglo racionalista, llamado el siglo de las luces por su afán crítico, de filósofos y enciclopedistas, el XIX hereda la tradición del ideal amoroso de la Francia de Luis XV: el deseo, la voluptuosidad, donde decir “te amo” era decir “te deseo”. La moral de la época fue en extremo indulgente, y las mujeres francesas se prestaron sin apenas resistencia o dificultad a esta directa invitación a “hacer el amor” como eufemísticamente se le llama. Esta realidad se representa literariamente en el abate Prévost quien influiría en Jean Jacques Rousseau y Beaumarchais y como antitético contraste el Marqués de Sade que provocó el escándalo, el asombro y la indignación de sus contemporáneos aunque después se convertiría en un pilar de finales del XIX y todo el XX y Choderlos de Laclos, quien ya había abierto la llave del deseo en los caminos de excitaciones amorosas calculadas. Este final de siglo libertino influye aún en el rechazo que de él se tuviera en los primeros



románticos, por ejemplo: Madame de Staël (discípula de Rousseau), Benjamin Constant, Chateaubriand –discípulo de Prévost– y Rousseau.

Presencia importantísima en Balzac tendrá que haber sido Charles Fourier cuyas teorías alcanzaron gran difusión entre los socialistas románticos; ofrece singular interés por sus teorías del amor, precursoras de las propuestas por Freud, por tanto de las actuales, ya que para Fourier el amor es el eje de la sociedad; y la erotización, un fenómeno universal. Fourier se adelanta a Freud. En *El nuevo mundo amoroso* se consagra a descubrir “los matices infinitesimales de las pasiones”: del puro poder del deseo y sus represiones; entre otras de sus propuestas, anuncia el fin del incesto y la apertura hacia la unión orgiástica.

Otro teorizante del amor es Henry Beyle Stendhal, quien abordó los temas amorosos con un estilo hablado, dentro de un sello muy personal denominado “beylismo”, que supone el culto del yo, de la energía, la voluntad de la alegría, la sinceridad hacia sí mismo y una apasionada ternura. Lo que nos interesa subrayar es que su obra *Del amor* se adelanta en la psicología del enamoramiento: “aunque trate del amor –declara Stendhal– este pequeño volumen no es, en modo alguno, una novela. Es, sencillamente, una descripción exacta y científica de una especie de locura”. Y la bautiza como amor-pasión. Para Stendhal hay cuatro amores diferentes: el amor pasión, el amor gusto, el amor físico y el amor de vanidad.

Con estos breves y significativos antecedentes en la literatura francesa que forzosamente influyeron en Balzac, pasamos a nuestro autor. Convendrá pues, que, para intentar el esclarecimiento del tema anunciado, comencemos por examinarlo allí donde por primera vez aparece formulado con el designio de expresar una cierta teoría artística y literaria. Suele situarse el nacimiento del realismo hacia fines de la década de los treinta, es decir, al mismo tiempo que Augusto Comte desarrollaba la llamada filosofía positiva o positivista, y que apareció con el carácter de reacción contra el romanticismo tanto como contra el neoclasicismo que éste había casi derrumbado ya; contra la fantasía desbordada de quienes fiaban a la inspiración y

al estro todas las virtudes de poetizar, pero igualmente contra las reglas y los temas de una vieja y convencional retórica.

Ya en 1842 había establecido Balzac, al redactar el prefacio de *La comedia humana*, una nueva preceptiva literaria que, implícitamente, era positivista; pero hasta los escritos polémicos de Zola, sobre todo *Le roman experimental*, publicado en 1880 –Balzac había muerto en 1850– no alcanzaría la doctrina su punto de culminación y de exageración.

Honoré de Balzac es considerado el fundador de la novela realista, concebida por él como un inmenso ciclo en *La comedia humana* donde pretendió presentar la vida francesa como *Las mil y una noches* de Occidente –con innumerables temas y personajes. J. Pérez-Rioja en *El amor y la literatura* plantea:

En *Fisiología del matrimonio* (Balzac) se hace portavoz de la burguesía, cuyo antifeminismo redobla su vigor como reacción contra la licencia del siglo XVIII y contra el progresismo: El destino de la mujer –afirma Balzac en esa obra– y su única gloria es hacer latir el corazón de los hombres. La mujer –añade– es una propiedad que se adquiere por contrato; un bien mueble, porque la posesión vale título; en fin, hablando propiamente, la mujer no es más que un anexo del hombre.



Balzac confiesa en una carta a su hermana Laura que él escribe para ser querido por las damas, a quienes ve como una fuente de ingresos: “desde ayer he renunciado a las señoras mayores, y vuelvo a las viudas de treinta años”. No cesa de hablar de las obras que escribe, pero jamás como de un medio de profundización interior, o como de una experiencia técnica. Si en cada libro nuevo saluda su obra maestra es porque espera de él la gloria, ser admirado y amado, por tanto obtener dinero. Sin embargo, esto se refleja en su obra, cuantos lapsus reveladores dice su biógrafo Gaetan de Picon y cita: “Godofredo se entera de que la señora de la Chanterie tiene una cuenta de un millón seiscientos mil francos”, y dice Balzac: “En nuestra época, de mil jóvenes en la situación de Godofredo, novecientos noventa y nueve hubiesen tenido el pensamiento de casarse con

aquella mujer”.

En *La piel de zapa* refleja también su experiencia personal de niño no amado, olvidado por una madre irresponsable y cruel, leemos: “Quise vengarme de la sociedad, quise poseer el alma de todas las mujeres sometiendo sus inteligencias”. Reconoce más adelante que “a las más virtuosas y gazmoñas, como fácil presa que puede ser conquistada sólo con una palabra. Con el menor gesto atrevido, con la primera mirada insolente”.

Balzac, clásico heredero del romanticismo, abrevará también de las fuentes de la literatura negra inglesa. Mario Praz en *La carne, la muerte y el diablo* reconoce que Balzac, Baudelaire, Rossetti, entre otros, fueron admiradores de Maturin, quien, por ejemplo en *Melmuth the Wanderer* dio la obra maestra de la escuela de la novela negra y que se proponía “pintar la vida en sus extremos, y representar esos contrastes pasionales en los cuales el alma tiembla en el umbral de lo ilícito y lo impío”. Maturin plantea cómo nos volvemos amadores de sufrimientos, pero como “el sufrimiento es índice de debilidad” esto provoca que “la más delicada de las mujeres se solace con lamentos y agonías”. Por tanto, la posibilidad de descubrir y conquistar fácilmente a esas mujeres que aman demasiado, por tanto la virtud del sadismo masculino y el masoquismo femenino. Balzac, en *La piel de zapa* declara la inicial inocencia del personaje en el que se proyecta y escribe:

Encontré pues, las turbaciones de mi corazón, de mis sentimientos y mis cultos en desacuerdo con las máximas de la sociedad. Tenía atrevimiento pero sólo en el alma y no en las maneras. Más tarde supe que las mujeres no querían que las mendigase. He visto muchas a quienes adoraba de lejos, a quienes entregaba un corazón a toda prueba, un alma que desgarrar, una energía que no se asustaba ni de los sacrificios ni de las torturas; pero ellas pertenecían a unos estúpidos a quienes yo no hubiese querido ni de porteros.

Las novelas de terror inglesas fueron traducidas enseguida y tuvieron amplia difusión en Francia donde hallaron el terreno ya preparado por el drama monacal francés que trataba peripecias afines. Balzac y Victor Hugo comenzaron con novelas del tipo “frenético”: “El monstruoso *Han d’Islande*—dice Praz— lleva en las venas la sangre rubia de una media docena de malvados fabricados allende la Mancha”. En Balzac, como en muchos autores descendientes del siglo XVIII francés y la literatura negra inglesa, las mujeres virtuosas languide-

cen en prisiones —el hogar, el convento, la sociedad, la soledad, en manicomios o se matan por desesperación. William Thackeray, el autor de *La feria de las vanidades* se muestra asiduo lector de novelas francesas, aunque desaprueba el gusto por los horrores que encuentra predominante. Entre los autores censurados están Balzac, Dumas y Soulié cuyos libros, según Thackeray, podrían, en un futuro incierto, provocar extrañas opiniones sobre la Francia decimonónica.

De modo, dice, que todos los cónyuges podemos imaginar que la posteridad se preguntará ¿infringirían cierto mandato? Así hacen todos en las novelas. ¿Estaba la sociedad francesa compuesta por asesinos, falsarios, hijos sin padres, y por lo tanto, de hombres que corrían el riesgo de casarse con su abuela por error, por príncipes disfrazados que tenían relaciones amigables con amables asesinos e inmaculadas prostitutas?, etc.



En efecto, Balzac tenía una obsesiva preocupación con relación a la sexualidad, frecuentemente asociada con el pecado. Para Balzac la sexualidad se emparentaba con el mal, mejor dicho con la criminalidad. Tomando como concepto de crimen todo aquello que no forma parte de lo socialmente aceptado, que se sale de las normas e ideas convencionales de la sociedad. Eugenia Grandet y la prima Bette, en ese sentido, eran criminales: la una

por desafiar la autoridad paterna, la otra por entregarse a intrigas y venganzas, ambas para satisfacer su amor o su deseo. “Una pasión es rebelión contra la naturaleza”, expresa Balzac.

Otro ejemplo balzaquiano es lo andrógino, no necesariamente referido a la relación homosexual, sino particularmente a lo hermafrodita, aunque no se dé en una relación homoerótica y lésbica, temas que preocuparon entre otros a Josephim Péladan, autor romántico de escaso interés artístico pero que interesó a D’Annunzio, quien, como se sabe, sacó de la obra de Péladan temas de inspiración y motivos; Latouche en *Fragoletta* (1829) Balzac (*Séraphita*, *La muchacha de los ojos dorados*) y sobre todo Gautier, que se extasiaba con la deliciosa y picante ambigüedad de la bailarina Fanny Elssier. En *Mademoiselle de Maupin* hace una apología del amor lesbiano que Sainte-Beuve definió como una de las “Biblias del Romanticismo”, y que ciertamente fue la Biblia del Decadentismo.

El amor lesbio no sólo fue cantado por Baudelaire en *Lesbos y Femmes damnées*, sino aún más, hubiera debido dar título al conjunto de sus poesías: *Les Lesbiennes*, como se puede ver anunciado en la portada del *Salon* de 1846. Swinburne se inspirará en él para crear *Anactoria y Lesbia Brandon* y Verlaine extraerá temas que ilustrará Fragonard, al igual que Beardsley y Conder ilustrarán *La muchacha de los ojos dorados* de Balzac.

Ya desde los años siguientes a 1830, gracias especialmente a Aurora Dupin, mejor conocida como George Sand, el amor lésbico había sido muy popular.

Jules-Robert Auguste fue el pintor de este lesbianismo (1830) complaciéndose en representar a dos beldades, una blanca y una negra, abandonadas a un lascivo abrazo en una escena tropical, y dando así una versión libertina del motivo de la rubia y de la morena tan caro al romanticismo.

La figura del andrógino poseía sentidos recónditos que Balzac a través de *Séraphitus-Séraphita*, al igual que Péladan, retrata como “mujeres que se sienten hombres [...] y el instinto masculino las lleva a acciones violentas, en la proporción en que los hombres que se sienten mujeres [...] convertidos en

pasivos, pasan virtualmente al plano negativo”. En *La prima Bette* plantea, como en su vida personal con la Extranjera, en una mezcla de vocabulario místico con el del deseo de esa pasión absoluta de *amour fou*: Leemos en *La prima Bette*:

El amor, ese inmenso desenfreno de la razón, ese viril y severo placer de las grandes almas, y el placer, esa vulgaridad vendida en la plaza pública, son dos aspectos diferentes de un mismo hecho. La mujer que satisface esos dos amplios apetitos de las dos naturalezas, es tan rara en el sexo, como el gran general, el gran escritor, el gran artista, el gran inventor, lo son en una nación. El hombre superior, como el imbécil, un Hulot, como un Crevel, sienten igualmente la necesidad del ideal y del placer; *todos buscan ese misterioso andrógino*, esa rareza que, la mayoría de las veces, resulta ser una obra en dos volúmenes. (el subrayado es mío)

En una de sus últimas novelas, *Séraphita*, Balzac representa un compartido ideal de amor entre Balzac y su mujer, la señora Eveline de Hanska con quien Balzac se casó un poco antes de morir y a quien dedica esta novela. El relato fue escrito a petición de ella. Cifrada en clave mística se trasunta lo que ambos consideraban una figura del deseo.

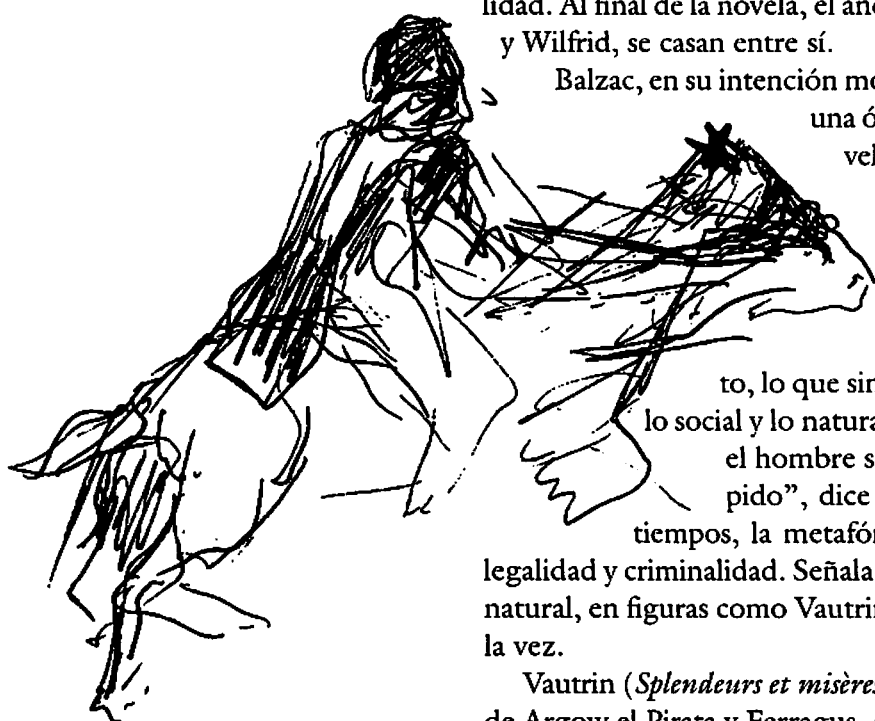
La acción ocurre en Noruega durante el invierno. Séraphitus o Séraphita es hijo o hija de un supuesto primo y amigo de Emanuel Swedenborg, naturalista sueco, posteriormente visionario y teósofo. El personaje de Balzac, Séraphitus-Séraphita, posee un sexo tan indecible como el de los ángeles que describe Swedenborg como criaturas etéreas con curiosas ropas y sombreros.

Como el Orlando de Virginia Woolf, Séraphitus aparece en el primer capítulo como hombre; después se transformará en un personaje ambiguo. Primero Minna se enamora de él pues lo considera un hombre; después Wilfrid lo cree mujer y se enamora de ella. El relato se juega entre los dos enamorados del andrógino y el misterio que éste representa.

El viejo sirviente de Séraphitus se conflictúa en cuanto a la incierta identidad de su amo/ama, que duerme:

El viejo servidor permaneció algunos momentos contemplando con amor al ser singular que descansaba ante sus ojos, y cuyo género habría sido difícilmente definido por quienquiera que fuese, aún por los científicos. Al verlo así echado, envuelto en su vestimenta habitual, que parecía tanto un salto de cama de mujer como un abrigo de hombre, era imposible no atribuir a una muchacha los pies menudos que dejaba colgar, como para exhibir la delicadeza con la cual la naturaleza los había articulado; pero su frente y el perfil de su cabeza se dirían la expresión de la fuerza humana llegada a su grado más alto.

La voz de Séraphitus es, según los casos, de hombre o de mujer. En sus largos discursos teológicos, al pasar de un punto a otro, se nos indica: ahora su voz cambió, ahora pasó de un timbre grave a uno agudo. Minna y Wilfrid se debaten en una guerra de pronombres: es él, afirma ella; es ella, afirma él. Finalmente, el andrógino rechazará a ambos salvándose así de un examen anatómico y de una definición de su sexualidad.



lidad. Al final de la novela, el andrógino muere y sus pretendientes, Minna y Wilfrid, se casan entre sí.

Balzac, en su intención moralista-positivista, revisa la sociedad desde una óptica conservadora. En el centro de sus novelas yace el problema básico entre el materialismo corruptor y la integridad individual. En términos de una geografía literaria, *La comedia humana* divide a Francia en París y la provincia, en el centro de un materialismo rampante y el resto, lo que sintetiza temáticamente en el conflicto entre lo social y lo natural, entre lo instintivo y lo aprendido. “Para el hombre social, vivir es desgastarse más o menos rápido”, dice Balzac en uno de sus axiomas. En otros tiempos, la metafórica división es planteada en términos de legalidad y criminalidad. Señala la línea de demarcación entre lo social y lo natural, en figuras como Vautrin: jefe de la policía y de los bajos fondos, a la vez.

Vautrin (*Splendeurs et misères des courtisanes*) es la encarnación, después de Argow el Pirata y Ferragus, de una figura con la cual Balzac está obsesionado. Vautrin incorpora los rasgos de sus predecesores y añade uno más: la homosexualidad. Vautrin es el retrato de un hombre natural, desarrollado más allá de instituciones y leyes sociales, que no estaría completo sin alguna forma de sexualidad natural o antinatural. La homosexualidad de Vautrin lo transforma en un prototipo de caracterización balzaquiana. En Vautrin se ilustran los preceptos esenciales que gobiernan el concepto del *self* en los personajes de Balzac: 1) que la verdadera sexualidad es siempre asocial en su naturaleza; 2) que es una fuente de energía vital; 3) que la pasión es una forma de sexualidad en un sentido que representa una concentración de energía sexual; y 4) que la sexualidad natural —sexualidad experimentada fuera de las limitaciones y represiones impuestas por el orden social— es la única fuente de autenticidad del ser.

Para Balzac, la energía vital es una extensión de la sexualidad. Él habla, por ejemplo, de la energía salvaje que es liberada durante la orgía en *La piel de zapa* (*La peau de chagrin*). El flujo de energía sexual en el individuo puede ser entendido completamente sólo cuando uno compara a Vautrin y su contraparte, la Zambinella en *Sarrasine*. Ambos caracteres se desarrollan más allá de las normas aceptadas o señaladas para determinar lo masculino y lo femenino y, en este sentido, esta ambivalencia puede ser considerada en términos balzaquianos como androginia. En cambio, el castrado es privado, vaciado, de su sexualidad: no es andrógino, tampoco masculino o femenino, por tanto se encuentra completamente carente de energía. El verdadero andrógino es estéril, pero posee energía vital. El castrado, en cambio, representa una negación de ser; su mera presencia connota muerte. En la creación de personajes como Vautrin y Margarita-Eufemia Porrabèril, Balzac usa la homosexualidad —la cual hace énfasis en la sexualidad de un personaje en forma tal que la simple heterosexualidad no podría— para puntualizar la energía salvaje y su eminente temperamento viril manifiesto por ejemplo en *Papá Goriot*, *Esplendores y miserias de cortesanos*, *La muchacha de los ojos dorados*. No obstante, tal energía, de naturaleza sexual, no es necesariamente gastada o utilizada en los dominios de la actividad sexual. La fuerza de Vautrin y su emotividad, por ejemplo, parecen

ser inversamente proporcionales a su actividad sexual. Lo que no invierte en el ejercicio de la sexualidad lo va gastar en otra forma. Freud lo analizará en algunos tipos de histeria, compulsiones o manías que desarrollan los individuos carentes de satisfacción o práctica sexual.

Aún más, la energía sexual es convertida en pasión a través de la metáfora del deseo. La pasión por sí misma es no-sexual. Es más bien una forma de esperanza en el sentido que es producto de una insatisfacción con lo cotidiano y un aliciente hacia lograr el ideal (Freud lo plantea como una intuición de amor hacia la cual las almas sufrientes aspiran). Sin embargo, la manifestación de la necesidad de trascender lo ordinario —en cualquier campo— es una forma de desear y, en consecuencia, una manifestación de sexualidad. Ciertamente, pasión y deseo existen en una fusión metonímica en la obra de Balzac, en *La comedia humana*, excepto cuando el deseo es usado para designar una sexualidad sin pasión, esto es dentro de los límites del orden social o simple y sencillamente como una salida a la necesidad instintiva. Para Rafael (*La piel de zapa*) por ejemplo, un compromiso apasionado de cualquier tipo es equivalente a deseo, y de esta manera consume la energía sexual bruta localizada en el centro de sí mismo. Uno podría propiamente hablar de pasión como la sublimación de la sexualidad, como la canalización de la energía sexual y las necesidades libidinales inconscientes, dentro de un muy personalizado esfuerzo de trascendencia, si no es hacia otro individuo recaerá en otro objeto pasionable.

En términos de caracterización, la energía sexual es la fuente del ser y su concentración en una pasión es la base para la individuación. El suicidio de Lucien nulifica el deseo sexual de Vautrin, al privarlo de su objeto de deseo, así pretende destruir la energía vital. Simultáneamente este suicidio neutraliza la pasión de Vautrin y consecuentemente disipa el esfuerzo para realizar una cierta forma sobrehumana del ser.

Julia Kristeva plantea: "Objeto metonímico del deseo. Objeto metafórico del amor. El primero rige el relato. El segundo diseña la cristalización interna del fantasma y domina la poeticidad del discurso amoroso". A través del suicidio, Lucien distancia la posición perversa del seductor, y abre la posibilidad de un Vautrin virtuoso. Esto es, como objeto metonímico del deseo, Lucien mantiene el relato: me



mato, me aniquilo, por tanto deja de existir el deseo del otro, deja de existir el Otro. Como objeto metafórico, el amor cristaliza el fantasma: realizando y corporizando el deseo: el sujeto amoroso existe como sujeto porque el otro, el objeto de su amor, le da existencia: yo soy tú, el Otro tú mismo, yo soy tu deseo, si muero, mueres. De este modo, para sustraer de Vautrin ambos, el deseo sexual y la pasión, no es justamente privándolo de su energía, sino destruyendo, eso sí, su individuación, los rasgos característicos, propios, de su personalidad. Vautrin expresa ante Lucien: "En este momento ellos están enterrando mi vida, mi belleza, mi virtud, mi conciencia, toda mi fuerza. Imagina a un perro del cual se extrae químicamente toda su sangre[...] yo soy ese perro". (el subrayado es mío)

La pasión se manifiesta frecuentemente como una imperiosa emoción. Tales emociones, como fuente de la auténtica individualidad, tienden a rasgar, a romper, a desaparecer la encubridora máscara para revelar la verdad, la auténtica identidad interior. La escena en la que Vautrin es capturado por la policía, escena paradigmática por su perfección e impacto se convertirá en un modelo que Balzac repetirá en innumerables instancias en su *Comedia humana* cuando las identidades asumidas por los personajes son destruidas para revelar al lector la verdadera naturaleza del personaje. En el caso de la Duquesa de Langeais (*La Duchesse de Langeais*), por ejemplo, una insospechada capacidad de pasión la conduce al autodescubrimiento y, a través del amor, ella se convierte en la mujer que realmente es.

De todas las obras que domina la pasión, es sin duda *Albert Savarus* la que



nos la restituye más fielmente. Incluida, por supuesto, la relación edípica como ingrediente *sine qua non* de la sustitución materna. El amor de Alberto a la duquesa, transpuesto en el de Rodolfo a Francesca describe exactamente el de Balzac a Eva:

¡Crecer en una mujer, hacer de ella nuestra religión humana, el principio de nuestra vida, la luz secreta de nuestros menores pensamientos! [...] ¿No es tanto como un segundo nacimiento? Entonces el joven mezcla a este amor un poco del que le profesó a su madre.

Balzac le dice a Eva: "Ocupas para mí el lugar de madre desde hace trece años".

Pasión, y por extensión sexualidad y auténtico ser, son términos asociales, por tanto criminales en el amplio sentido de la palabra, Edipo es ejemplo patente. Vautrin no puede ser integrado en la sociedad hasta que él experimente la pérdida de su pasión y sexualidad, esto es que se dé figuradamente muerte dando fin a su "criminalidad": "Yo soy ese perro [...] esto es en lo que [...] yo mismo me convierto", dice Vautrin. Escena semejante se da en *Papá Goriot*. En forma similar, los personajes balzaquianos que viven amores profundos —una forma de pasión— existen como *outsiders* del marco social, en virtud de que su amor es definido en oposición a los roles sexuales aceptados o impuestos por la sociedad. En el amor, tanto personajes masculinos como femeninos, trascienden esta dicotomía genérica y muchos de ellos experimentan amores que son ya totalmente no sexuales en natura o purificados del deseo sexual: el amor paternal de Goriot, Ferragus, Vautrin y LaPeyrade; el amor fraternal entre Pons y Schmucke; el amor religioso de la Duquesa de Langeais y Mme. de Mortsauf (*Ferragus, Duchesse de Langeais, Splendeurs et misères des courtisanes, Le Lys dans le vallon*). Las protestas de Goriot respecto a sus hijas que están destruyendo los valores de la familia, de la paternidad y del país resultan irónicas. Aun cuando Goriot ha rechazado la estructura del poder sexual, y por esto mismo se ha convertido en un *outsider*, se niega a aceptar las delimitaciones del rol paternal, y trata, en su lugar, de trascender la realidad pragmática por medio de una forma sobrehumana del amor. En vista de que sus pasiones son incompatibles con lo que la jerarquía establecida ordena como roles sexuales en la sociedad industrializada retratada por Balzac, no es de sorprender que tantos personajes balzaquianos deban vivir su amor como monjes y monjas en un mundo aparte, enclaustrados. Así muchos se apartan, se recluyen, se enmascaran ya para cometer un acto criminal, ya para evitarlo. Ideológicamente, estos apasionados seres están emparentados con las prostitutas y los criminales quienes según Balzac representan "dos protestas vivientes, macho y hembra, del estado natural en contra del estado social". Por esto, la Duquesa de Langeais voluntariamente empaña su reputación con la marca de criminalidad para enfatizar hasta que punto su pasión la divorcia de las instituciones sociales. Esta relación entre pa-

sión asocial y criminalidad es explícita en *Esplendores y miserias de cortesanos*, donde Balzac pivotea la canalización de la energía en el amor apasionado como característica sobresaliente del tipo criminal, pues según él siete de cada diez crímenes son producto del amor pasión.

Por otro lado, la sociedad sofoca las pasiones, por tanto la autenticidad del ser no puede existir. La gente se transforma en máscaras sin vida, a través de la influencia desexualizada de un retablo teatral. Al escoger el título de su obra, Balzac no se siente en deuda con la Comedia de Dante, él prefiere el término más en el sentido moderno de juego de máscaras, de actuación. Para Balzac, Comedia es teatro, o mejor dicho teatralización que connota acciones gratuitas, sin significado, producto de la improvisación, de respuesta inmediata al momento. Más cercano a la *Commedia dell'Arte*, conocida en Francia como *comedia italiana o comedia de máscaras*. Comedia de improvisación gestual o verbal donde cada actor improvisa tomando en cuenta el *lazzi*, esto es, indicaciones sobre la interpretación de escenas cómicas, características de su rol, del papel preestablecido, fijado o estereotipado que le tocó interpretar y, sobre todo, de las reacciones del público. Es decir, hay que cumplir con el rol social asignado en función de la reacción de los otros, de lo que los otros esperan de ti. Sin embargo, la noción de teatro ha sido, por lo regular, aplicado a la vida en general: el gran teatro del mundo, diría Calderón; la vida es un teatro y nosotros sus personajes; Shakespeare, así pues refleja los conflictos humanos en su amplia gama. Aquí, en Balzac, es en el microcosmos de una sociedad industrial donde las ambiciones y la vanidad juegan papel principal, París es el escenario. Semejante al baile de máscaras con el que inicia *Esplendores y miserias*..., París es el territorio de arremolinados travestis y falsas apariencias. En el prelude a *La muchacha de los ojos dorados* es la infamante acusación de esta teatralizada sociedad en la cual el sí mismo o *selves* reducido a una serie de poses vacías, adoptadas o

descartadas de acuerdo a las demandas del pretendido *status* institucional y la avaricia personal, pero fundamentalmente de la reacción del Otro.

En Balzac, el *self* social es una forma de no ser. Es una especie de castración a través de la imposición de una gesticulación formalizada, la manipulación calculada de nuestros actos y el control de las reacciones emocionales. Aún el amor y la sexualidad pueden ser “socializados”. El amor puede ser fingido, vivido como un mero aditamento o un adorno de la máscara; la sexualidad se relega a los confines de los limitados roles sociales o se convierte en una conquista con fines sociales. En *La muchacha de los ojos dorados* leemos: “En París, ninguna emoción resiste el flujo de los acontecimientos y su devenir necesita de un enfrentamiento que disipe la pasión: así, el amor se convierte en simple deseo sexual”.

Fedora en *La piel de zapa*, personaje desarrollado casi exclusivamente a través del tema de la máscara, ejemplifica a la mujer cuyas poses y actitudes son máscaras para negar su verdadero ser y ocultar su sexualidad. Fedora es descrita como andrógina. En su enmascarada frigidez se parece a la Zambinella. Su vida entera se reduce a la superficie de los roles que juega. El llanto de La Zambinella (*Sarrasine*) podría ser el suyo propio: “no tengo corazón”, se lamenta la Zambinella derramando lágrimas: “el escenario en el que me viste, ese aplauso, la música, eso es mi vida. No tengo otra”.

La pasión, en cambio, se alía al libre fluir de la energía sexual, existe más allá de lo racional y el control de la conciencia. Invariablemente, implica reacciones emocionales libres y espontáneas así como formas intuitivas de conocimiento. Constituye una especie de posesión diabólica compuesta de intuición, poderes psíquicos y momentos de intensa fortaleza física, por esto los apasionados son individuos que percibimos como poseídos por fuerzas angélicas y/o diabólicas. Vautrin, por ejemplo, es a la vez Dios y el Diablo, situación presente, asimismo, en personajes de

El lirio en el valle. Cainitas, estos personajes se encuentran más allá del bien y del mal, fusionando ambos, el bien y el mal, en una síntesis que los provee de un oculto e intuitivo conocimiento del universo. Ese conocimiento los coloca más allá de las rígidas leyes de causa y efecto que gobiernan el mundo balzaquiano.

Tal posesión diabólica engendra creatividad. Las concepciones del poeta nacen de sus necesidades inspiradas por la pasión: su genio consiste en poder usar la imaginación para darle forma a sus ideales, vislumbrados en el inconsciente nivel del deseo. Los verdaderos amantes, los revolucionarios sociales, los lujuriosos, los perversos, entre otros, son como los poetas. Pertenecen a una categoría aparte para quienes la existencia es una involuación apasionada en el creativo empeño de ir más allá de esas absurdas normas socialmente establecidas en el afán de buscar o de imponer una supuesta perfección humana. En *La piel de zapa*, en *Esplendores y miserias...*, en *Papá Goriot*, encontramos personajes descritos como poetas, como iluminados.

La pasión de Vautrin es, por supuesto, definida específicamente como homosexual, y su potencial para la posesión diabólica y creatividad es, en consecuencia, acentuada por Balzac singularizando la pasión homosexual como aquella, por encima de las demás, que encarna la sed por el ideal que caracteriza a los temperamentos creativos. En cambio, los otros psíquicos balzaquianos están absortos en

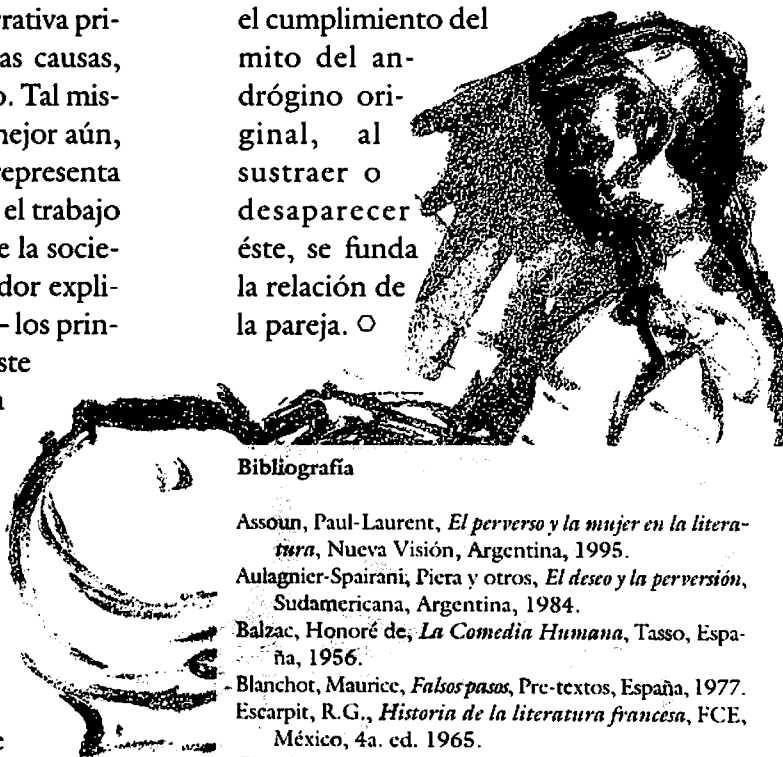
una especie de fatalidad cósmica o en obsesiones personales, Vautrin posee la capacidad única de desplegar energía en el tinglado social para lograr los objetivos dictados por su pasión interna. Esta habilidad constituye su genio particular. Lo que le permite asumir una posición privilegiada en relación al microcosmos de la sociedad parisina y establecer un paralelo implícito entre él y la persona del poeta-narrador. Los conceptos de



Balzac sobre narración omnisciente y argumento se basan en la noción de una realidad social que es pura apariencia. La novela en manos de Balzac se convierte en un “drama” en la medida que el narrador descubre y comunica la realidad apenas vislumbrada en la apariencia, en la superficie, en lo meramente externo, sin poder rastrear en lo profundo; por tanto el punto de conflicto se establece al aflorar lo interno. Aquí, no deben confundirse teatro y drama. Como anteriormente se dijo, el término *comedia* lo aplicamos a un juego de máscaras, a “hacerle al teatro” mientras que el término *drama* indica el proceso por el cual la verdadera realidad será mostrada haciendo caer las máscaras y de allí el conflicto entre la conducta exterior y su correlato interno. Las apariencias, los encubrimientos serán puestos en evidencia para hacer aflorar la verdad que subyace oculta. Al elucidar la realidad, el narrador semiomnisciente se obliga a soltar información o a seguir la pista de un personaje-observador, como Rastignac, cuya curiosidad lo obliga a caer en las redes de intrigas clandestinas. De esta manera, en *Ferragus*, la semiomnisciente voz narrativa privilegia las actividades de Maulincourt rastreando las causas, los intereses, los conflictos ocultos detrás del misterio. Tal misterio es descrito como una novela para ser leída o, mejor aún, un drama para ser actuado en el cual Maulincourt representa su propio papel, se representa a sí mismo. Porque en el trabajo detectivesco él se empeña en ejercer el control sobre la sociedad. La posición de Vautrin es similar a la del narrador explicativo: “Dios no entiende –nos dice en *Splendeurs...*– los principios y metas de su creación más allá de lo que este hombre aferrado en mínimas diferencias de lo que la gente hace”. En términos de poderes creativos, Balzac, como escritor, a través del paralelo estructural entre el criminal y el poeta-narrador, se alía con Vautrin más que con cualquier otro personaje de *La comedia humana*.

Si asociamos la aflorante (o mejor dicho, estallante) sexualidad con el carácter del *outsider* apasionado, Balzac –de Ferragus a Vautrin–, está dispuesto a reforzar la dicotomía de lo sexual y lo asexual, de lo natural y lo social, que está en la base de la caracterización de sus personajes. Vautrin ilustra el ulterior principio por el cual Balzac creó los andróginos desexualizados –las Fedoras, las Mmes. Vauquers, las Nucingens, aún los traicioneros Michonneaus y Poirrets– quienes intercambian el auténtico ser o *self*, por identidades sociales vacías, sacrificando su propia humanidad por la avaricia socializante. Dentro de este mismo principio nacen los seres apasionados –los monomaniacos, los grandes amantes, los criminales, los poetas– para quienes la energía sexual liberada los conduce a una afirmación creativa del *self* desafiando al orden social. En la medida que la particular pasión de Vautrin irrumpe sexualmente, Vautrin ilustra tanto la relación particular entre sexualidad natural y pasión que distingue la caracterización en

La comedia... En un amplio sentido, la irrumpe sexualidad de Vautrin se convierte en el vehículo por el que Balzac ataca el deshumanizado materialismo que él percibe en la floreciente sociedad industrial. La homosexualidad de Vautrin le sirve a Balzac para cristalizar en un solo concepto los variados elementos que él concibe como propios del *self* y la sociedad. En este sentido, podemos afirmar que el paradigma sexual, andrógino u homosexual es de fundamental importancia en *La comedia humana*. Sintetiza la noción balzaquiana de individualidad auténtica y creativa. Este doble registro contrapone la unión sexual en sus formas posibles y la atracción como una tendencia hacia un imposible. En el cumplimiento del mito del andrógino original, al sustraer o desaparecer éste, se funda la relación de la pareja. ○



Bibliografía

- Assoun, Paul-Laurent, *El perverso y la mujer en la literatura*, Nueva Visión, Argentina, 1995.
Aulagnier-Spaurani, Piera y otros, *El deseo y la perversión*, Sudamericana, Argentina, 1984.
Balzac, Honoré de, *La Comedia Humana*, Tasso, España, 1956.
Blanchot, Maurice, *Falsos pasos*, Pre-textos, España, 1977.
Escarpit, R.G., *Historia de la literatura francesa*, FCE, México, 4a. ed. 1965.
Girard, René, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Universidad Central de Venezuela, Venezuela, 1963.
Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, Siglo XXI, México, 2a. ed. 1989.
Levin, Harry, *El realismo francés*, LAIA, España, 1974.
Lukács, Georg, *Significación actual del realismo crítico*, Era, México, 1963.
Pérez-Rioja, J.A., *El amor en la literatura*, Tecnos, España, 1983.
Picon, Gaëtan, *Balzac por él mismo*, Compañía General de Ediciones, México, 1960.
Praz, Mario, *La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica)*, Monte Ávila, Venezuela, 1969.

Eugenio Núñez Ang. Licenciado en Letras Españolas(UAEM) y Maestro en Administración Pública por la Universidad del Sur de California. Ha publicado diversos textos, entre ellos, *Didáctica de la lectura eficiente*.