

PARÍS Y SUS MÁSCARAS: DE LA RESTAURACIÓN AL SEGUNDO IMPERIO

Jorge Alberto Piris

Universidad Nacional de La Pampa.
IES N° 1 “Dra. Alicia M. de Justo”, Bs. As.

La historia humana siempre ha mostrado a los estratos sociales bajos tratando de imitar a los superiores. En la *Poética*, Aristóteles ya señalaba que “la tragedia es imitación de hombres mejores que nosotros” (Capítulo 15). La épica antigua y los cantares de gesta medievales exaltan las hazañas de los héroes, pertenecientes a la aristocracia guerrera que detenta el poder. En la baja Edad Media, los burgueses comienzan a imitar a los nobles, tanto en sus formas de esparcimiento (caza, torneos) como en los rasgos más notables surgidos del *Código de Amor* y la poesía de los trovadores (cortesía, liberalidad). Así, por ejemplo, un poeta italiano que escribe en los primeros años del siglo XIV, Folgore da San Gimignano, tiene colecciones de sonetos dedicados a los días de la semana y a los meses del año, en los que expone a un gentil grupo de amigos un programa de diversión. Para febrero propone ir a cazar ciervos y jabalíes, y en mayo, con la primavera, hacer un torneo y romper astas y lanzas. Seguramente este programa nunca llegó a realizarse, pero mientras trabajaban sin descanso y atesoraban, los burgueses se complacían en pensar en esta forma de vida que propiciaba la liberalidad y se burlaba de la avaricia.

Cuando el emperador o el rey visitaba una ciudad, los burgueses armaban escenografías monumentales, hacían grandes desfiles y torneos, reiteraban su obediencia a la autoridad central y reclamaban autonomías particulares. Al respecto, son famosas las demostraciones efectuadas en 1526, en Sevilla, con motivo de la boda entre el emperador Carlos V e Isabel de Portugal. Y estas costumbres continuaron, ratificando la alianza entre la burguesía y la monarquía, a medida que la nobleza perdía poder y terminaba convirtiéndose en una corte al servicio de un rey absoluto. En *Rojo y Negro* presenciamos una de esas ceremonias. Un martes a la noche llega la noticia de que un rey arribaría a Verrières el domingo siguiente. “Apenas quedaba tiempo para hacer arreglar los uniformes que siete años antes habían servido, cuando pasó por allí un príncipe de sangre real” (p.

113). Julien es nombrado guardia de honor y asistimos a las disputas por los cargos y los honores entre los habitantes de esa pequeña ciudad.

Tras la Revolución Francesa y el período napoleónico, las ideas liberales sufren un retroceso en su plasmación histórica ante la Restauración monárquica. La revolución de 1830 y los episodios de 1848 muestran el intento de la burguesía por tomar el poder. Pese a que no logran su objetivo, este grupo social se va consolidando paulatinamente. La efímera República da lugar al Segundo Imperio luego del 2 de diciembre de 1851. Y llega la gran transformación de París. Se destruyen casas antiguas y barrios obreros para abrir grandes avenidas y boulevares y establecer una importante red cloacal. Georges Eugène Haussmann (1809-1891) es el artífice de este gran cambio. Zola detallará en *La ralea* los negociados, la corrupción, la especulación durante este proceso. La fortuna de Aristides Saccard aumenta considerablemente cuanto utiliza la información que obtiene de los diseños de las nuevas avenidas y realiza compras de inmuebles y maniobras para aumentar los valores de esos terrenos a expropiar.

Estamos en la época de expansión de la primera revolución industrial. Es necesario colocar la gran producción y para ello se crea la necesidad de la moda. Nacen las grandes tiendas, con locales que reproducen los grandes salones y muestran el lujo de la nobleza. Comienzan a aparecer, primero dentro de las tiendas y luego en las calles, los grandes afiches de propaganda. Y para que hasta los más humildes puedan acceder a la mercadería, dan inicio a las liquidaciones de fin de temporada y las ventas en cuotas. La ciudad se ha transformado en un gran escenario y el burgués deberá “disfrazarse” para desempeñar su papel. La alta burguesía lo hará todos los días y varias veces por día. Los pobres, sólo los domingos. Tenemos ejemplos de esto en las obras de Balzac y Zola. En *Papa Goriot*, Balzac nos demuestra que la máscara vale más que el rostro, pues los huéspedes de la pensión Vauquer, acostumbrados a vestir una única ropa durante los días de semana, no reconocen a las hijas de Papá Goriot cuando vuelven con diferentes vestidos. Como el número se duplica, hacen fama de mujeriego al anciano: “—¡Y van cuatro! —dijeron la señora Vauquer y la obesa Silvia, que no reconocieron en aquella gran dama ningún vestigio de la joven vestida con sencillez la mañana en que había hecho su primera visita” (pp. 61-62). Algo similar ocurre con Eugenio de Rastignac cuando se compara con Máximo de Trailles:

En primer lugar, los hermosos y bien rizados cabellos rubios de Máximo le hicieron ver cuán horribles eran los suyos, y además, Máximo llevaba botas finas y limpias, mientras que las tuyas, no obstante el cuidado del lustrabotas, se habían manchado un poco de barro. Finalmente, Máximo llevaba una levita que le estrechaba elegantemente el talle, mientras que Eugenio llevaba traje negro a las dos y media de la tarde (pp. 90-91).

Al ingresar, “Eugenio recibió la displicente mirada de los criados que le habían visto atravesar el patio a pie sin haber oído el ruido de un coche en la puerta” (p. 88). Al salir, Eugenio descubre la importancia de la máscara para vincularse con el alto mundo de París: “¿Puedo yo acaso frecuentar el mundo necesitándose, como se necesita, cabriolé, botas lustradas, cadena de oro, guantes de gamo por la mañana, que cuestan seis francos, y guantes amarillos por la noche?” (p. 96).

La máscara, ese aspecto exterior por el que nos juzgan, sirve al autor para mostrar la decadencia de Papá Goriot. En pocos años, el protagonista reduce su pago de alquiler, gasta sus ropas, deja de usar joyas, despide al peluquero y enflaquece:

El buen fabricante de fideos, de setenta y dos años, que sólo representaba cuarenta, el burgués alegre y fresco cuyo atildado porte regocijaba a los transeúntes, y que tenía algo de joven en la sonrisa, parecía un septuagenario alelado, vacilante y amarillento (p. 63).

Hay dos momentos en los cuales la imaginación creadora de Balzac llevó a su máximo la hipocresía de la máscara, que se debe conservar pese a todo y en cualquier circunstancia. Uno de ellos es cuando Delfina, que está llorando al escuchar el relato de Eugenio sobre la agonía de su padre, frena su emoción: “‘Voy a estar fea’, pensó. Y sus lágrimas se secaron” (p. 280). Y el otro, al final de la novela, cuando acompañan al cortejo fúnebre “dos coches cuyas portezuelas ostentaban las armas de la nobleza, pero que estaban vacíos” (p. 310).

Sabemos que Balzac creía en la “Fisiognomía” y admiraba a Gall y Lavater. En las primeras veinticinco páginas de su novela *La muchacha de los ojos de oro*, realiza una síntesis admirable de todas las clases sociales de París, impelidas por dos únicos motores: el oro y el placer. La población de París tiene “máscaras, máscaras y no rostros, máscaras de debilidad, máscaras de fuerza, máscaras de miseria, máscaras de alegría, de hipocresía” (p. 9). Y a través de sus máscaras describe al proletario, al fabricante, al obrero ahorrativo, al burgués, al artista, al rico. Así, por ejemplo:

El rostro de un artista siempre es exorbitante, siempre se encuentra por encima o por debajo de las líneas convenidas para lo que los imbéciles llaman la belleza ideal. ¿Qué potencia los destruye? La pasión. En París toda pasión se reduce a dos términos: oro y placer (p. 26).

En *La taberna*, Zola ridiculiza la moda de los pobres durante la boda de Gervasia, tanto en la mezcolanza de modas de las mujeres como en los

sombreros de los hombres (p. 43). Todos tienen alguna prenda buena que usan los domingos o para las grandes ocasiones. Coupeau usaba “zapatos de charol los domingos” (p. 27) y Gervasia y sus obreras “pasaban la noche para endomingar a todo el barrio” (p. 89). Cuando Gervasia sale a buscar a Coupeau para comenzar el banquete del día de su santa, acompañada por Virginia y Gouget, todos engalanados para la ocasión, causan la sorpresa general: “Los transeúntes se paraban para verlos pasar, tan joviales, tan risueños, endomingados en un día de trabajo” (p. 123).

Stendhal también muestra las máscaras que deben tomar los personajes para desempeñar un rol que sea socialmente aceptado. En *La Cartuja de Parma*, lo advertimos en las instrucciones que se le dan al joven Fabricio para no hacerse notar durante su exilio en Romañano (pp. 102-103) o para cursar sus estudios eclesiásticos en Nápoles (pp. 135-136). Y mucho después comprobamos que la actitud de Fabricio como predicador, que se emocionaba hasta las lágrimas y conmovía a su auditorio, era sólo una máscara, un recurso para que Clelia fuera a escucharlo y lo convocara. Al recibir su nota exclama: “¡Adiós predicaciones!” (p. 523).

Es en *Royo y Negro* donde mejor muestra y detalla Stendhal las distintas maneras en que los miembros de la sociedad se enmascaran para desempeñar los roles sociales. No se vive, se actúa. Y esto ocurre tanto en París, en gran escala, como en las capitales de provincia y en los pueblos, donde se reproducen, en menor medida, los vicios y las hipocresías de la gran ciudad.

Julien tiene otra forma de enmascararse: la de usar los discursos ajenos cuando no tiene confianza en la efectividad de sus palabras. Así, recita pasajes de la *Nueva Eloísa* para enamorar a Amanda Binet (p. 184) y a Mathilde (p. 375) o manda a la mariscala de Fervacques varias de las cincuenta y tres cartas de amor, escritas por Kalisky, que le habían sido facilitadas por el príncipe Korasoff. Como señal de su actuar hipócrita está la reiterada mención a su papel de Tartufo (v.g. pp. 476 y 478).

Resulta interesante la actitud del joven obispo de Agde, durante la visita del rey a la abadía de Bray-le-Haut para adorar las reliquias de San Clemente. Este joven, que sólo tiene unos pocos años más que Julien, practica las bendiciones frente a un espejo, con aspecto enfadado, y se preocupa por la forma de colocarse la mitra. Quiere hacer un buen papel frente al rey. Stendhal hace un comentario irónico sobre esta representación y su importancia política para impresionar al pueblo: “Hubo un *Te Deum*, oleadas de incienso, descargas infinitas de mosquetería y de artillería; los campesinos estaban ebrios de felicidad y de piedad. Una jornada semejante deshace la obra de cien periódicos jacobinos” (p. 122).

Zola es quien va a mostrar de mejor manera las transformaciones de París, las especulaciones y los negociados provocados por esa fiebre de

enriquecimiento, el lujo desenfrenado unido a la miseria. En *La ralea* trata especialmente el tema de las demoliciones para construir avenidas y boulevares y la transformación de París en los inicios del Segundo Imperio. En la descripción de uno de esos nuevos edificios, de estilo Napoleón III, “ese bastardo opulento de todos los estilos” (p. 19), aparecen las vidrieras de las grandes tiendas y el deseo de imitación del burgués:

En las noches de verano, [...] los paseantes del parque se detenían, miraban los cortinados de seda roja drapeados en las ventanas de la planta baja; y, a través de los vidrios tan amplios y claros que parecían los vidrios de los grandes negocios modernos colocados para exhibir afuera el fasto interior, esas familias de pequeños burgueses percibían trozos de muebles, puntas de telas, pedazos de cielorraso, de una riqueza deslumbrante cuya vista los dejaba clavados de admiración y envidia en medio de las avenidas (p. 19).

En *Naná*, el narrador nos informa de la costumbre de los propietarios de alquilar a bajo precio para atraer inquilinos a los nuevos barrios: “Ocupaba, en el bulevar Haussmann, el segundo piso de una casa nueva, cuyo propietario arrendaba las habitaciones a señoras solas, a fin de que le ‘secasen las paredes’” (p. 36).

Stendhal tiene la costumbre de aumentar o disminuir la edad para demostrar el estado de ánimo de sus personajes, de acuerdo con una fórmula sencilla: la felicidad hace más joven y los problemas envejecen. Zola, en cambio, lo hace con las ropas. Lo que envejece es no renovarlas, no estar a la moda:

La señora Sidonia tenía treinta y cinco años; pero se vestía con tal despreocupación, era tan poco mujer en sus maneras, que se le hubiera juzgado mucho más vieja. En verdad, no tenía edad. Llevaba un eterno vestido negro, gastado en los pliegues, ajado y descolorido por el uso, que recordaba esos trajes raídos de abogado de tribunal (p.53).

Así como en las novelas de Balzac adquiere gran importancia la figura de Gobseck, el usurero, pues todo gira alrededor del dinero; Zola nos muestra la relevancia de Worms, “el sastre genial ante el cual se ponían de rodillas las reinas del Segundo Imperio” (p. 91). Y adquiere toda su dimensión en la oración final, drástica, sorpresiva e irónica, con la que remata la novela: “El invierno siguiente, cuando Renée murió de una meningitis aguda, fue su padre quien pagó sus deudas. La cuenta de Worms ascendía a doscientos cincuenta y siete mil francos” (p. 260).

En *Naná*, uno de sus mayores éxitos editoriales, desenmascara sistemáticamente la hipocresía social. En las primeras páginas nos muestra a “una linda mujer, modestamente vestida” (p. 30), la señora Robert, y señala lo que significa la honestidad en el ambiente de la burguesía de París: “una mujer honesta que tenía un amante, no más y éste era siempre un hombre respetable” (idem), pero que, con el correr de las páginas se convertirá en amante de otra mujer, la viciosa Satin (pp. 241 y 261).

Se complace, especialmente, en mostrar el vicio de los nobles, como el marqués de Chouard y el conde Muffat. Y demuestra la mascarada general de la sociedad al confrontar a estos nobles con los cómicos, cuando ellos acompañan al príncipe al camarín de Naná. El príncipe y los nobles aceptan un brindis y beben:

No se bromeaba ya; se estaba en la corte. Aquel mundo del teatro prolongaba el mundo real [...] /Naná/ hacía saludos convencidos y trataba a Bosc y a Prullière como a un soberano acompañado por su ministro. Y nadie reía de tan extraña mezcolanza, de ese verdadero príncipe, heredero de un trono, que bebía el champaña de un comiquillo, muy complacido en ese carnaval de los dioses, en esa mascarada de la dignidad real, en medio de un pueblo de camareras y de muchachas perdidas y de exhibidores de mujeres (p. 138).

Al contemplar este espectáculo, Satin “pensaba que las gentes *chic* no eran tan decentes como creía” (p. 139). Esto lo confirmará después, cuando ejerce la prostitución, y tiene cierto temor “porque los hombres más *come* (sic) *il faut* eran a veces los peores. Todo el barniz elegante desaparecía y la bestia se mostraba exigente en sus gustos monstruosos, refinando su perversión” (p. 255).

Para demostrar la decadencia de las clases superiores, Zola invierte el orden natural. Naná “daba el tono a la moda, y las grandes damas la imitaban” (p. 294). Su hotel tendrá todos los lujos, incluyendo un lacayo con librea: “En una palabra: todo el barniz y la corrección toda de un palacio de príncipe” (p. 298).

La máscara más terrible será el rostro descompuesto del cadáver de Naná. Tras describirlo minuciosamente, comenta:

Y sobre aquella máscara horrible y grotesca de la nada, los cabellos, los hermosos cabellos, conservando sus reflejos de sol, corrían como chorros de oro. Venus se descomponía. Parecía que el virus recogido por ella en el arroyo de las calles, sobre las carroñas toleradas, ese fermento con que había emponzoñado a un pueblo, acababa de subírsele al rostro y lo había podrido” (p. 443).

En todo el período analizado, el ensueño de la máscara parisina se extiende a las provincias. Emma Bovary compra un plano de París “y con la punta del dedo hacía correrías por la capital, en el mapa” (p. 52). También se suscribe a revistas y está al tanto de lo que sucede en París: “Conocía las modas, las direcciones de los buenos modistos, los días de Bosque y los de Ópera” (ídem). Con una breve referencia, Flaubert pinta magistralmente el dualismo de la protagonista: “Deseaba a un mismo tiempo morirse y residir en París” (p. 54).

Resulta evidente la intencionalidad de los escritores. No consideran lo que hacia fines del siglo señalaría con lucidez Marcel Schwob, que “La vida no está en lo general, sino en lo particular; el arte consiste en dar a lo particular la ilusión de lo general” (p. 40). Han querido dejar testimonio de la historia de las costumbres, las incongruencias sociales, la corrupción administrativa y la inmoralidad. Siguiendo los criterios científicos de la época, han estudiado la interacción de los distintos grupos sociales en su lucha por el prestigio, el placer y el poder. Sus personajes son prototípicos, ejemplares, pero no de las virtudes morales sino de los vicios y defectos que provoca el medio. Inducen a sus contemporáneos a tomar conciencia, para hacer las reformas necesarias, y a la posteridad, a reflexionar sobre sus propias máscaras.

Bibliografía

ARISTÓTELES

Poética. Traducción del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch. Madrid, Aguilar, 1972.

BALZAC, Honorato de

Papá Goriot. Prólogo de Manuel Peyrou. Traducción de Oscar Hermes Villordo. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1965.

BALZAC, Honorato de

La muchacha de los ojos de oro. Traducción de Vicky Palant. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969.

FLAUBERT, Gustave

Madame Bovary. Estudio preliminar: Josefina Delgado. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979, 2. Vol. (Biblioteca Básica Universal, 42-43).

SCHWOB, Marcel

El terror y la piedad. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.

STENDHAL (Henri Beyle)

Rojo y Negro. Traducción de Aurora Martí. Barcelona, Bruguera, 1979.

STENDHAL (Henri Beyle)

La cartuja de Parma. Introducción de Carlos Pujol. Traducción y notas de Carlos Pujol y Tania De Bernúdez-Cañete. Barcelona, Planeta, 1992.

ZOLA, Emilio

La ralea. Estudio preliminar: Eduardo Romano. Traducción de Fina Wharshaver. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979.

ZOLA, Emilio

La taberna. Prólogo de Guy de Maupassant. México, D. F., Porrúa, 1995.

ZOLA, Emilio

Naná. Traducción de J. Zambrano. Barcelona, RBA, 2004.