

DEL CENTRO A LA PERIFERIA: LAS CARTOGRAFÍAS PARISINAS DE CHARLES BAUDELAIRE Y ANNIE ERNAUX

A Walter Romero

Universidad Nacional de Buenos Aires
wallyrom@yahoo.com

Lucía Vogelfang

Universidad Nacional de Buenos Aires
lucia.vogel@gmail.com

Resumen: Si Benjamin se interesaba por el *flâneur* baudelaireano, que remedaba al espectador urbano de la modernidad, Annie Ernaux en *Diario del afuera* y *La vida exterior* se desvía de ese paseante ocioso. Los fragmentos cortos, con la estética de la anotación que se proponen construir una escritura fotográfica de la realidad de una época a partir de una colección de instantáneas sobre la ciudad, con una narradora que forma parte de lo que narra pero que es exterior a la vez -remedando el gesto del poeta-, ya no responden al vagabundeo del paseante sino a los ritmos del RER en la jornada laboral, y retoman las rutinas diarias de la ciudad contemporánea (las compras, los espacios de descanso en los días feriados). Son los mismos habitantes de Baudelaire, pero en otro tiempo, ya no es la París capital del Siglo XIX, sino sus afueras, esas ciudades al margen construidas para absorber el exceso de población de lo que fue la metrópolis imperial. Y los sujetos también se sitúan en el margen pero del consumo: los mendigos que pueblan sus páginas, accidente estructural de la lógica capitalista, son la caricatura del

paseante ocioso y nada preservan de su goce estético. Son los sujetos de la diferencia, de la otredad, -“un hombre negro”, “una mujer asiática”- cuyos orígenes pierden el centro (o se descentran), aunque sin embargo la mirada, el lugar de la enunciación no pierde su centralidad y su ética heredada de la modernidad y que encuentra sus valores en las declaraciones de la Revolución Francesa.

Palabras clave: Charles Baudelaire, Annie Ernaux, Cartografías literarias.

Abstract: If Benjamin was interested in the Baudelairean *flâneur*, who mimicked the urban spectator of modernity, Annie Ernaux in *Diario del fuera* and *La vida exterior* deviates from that idle walker. The short fragments, with the aesthetics of the annotation that are proposed to build a photographic writing of the reality of an era from a collection of snapshots about the city, with a narrator that is part of what narrates but also external, doesn't respond any more to the poet's gesture, to the wandering of the stroller, but to

the rhythms of the RER in the working day, and resume the daily routines of the contemporary city (shopping, resting spaces on holidays). They are the same inhabitants of Baudelaire, but in another time, it is no longer the "Paris capital of the 19th century", but its outskirts, those marginal cities built to absorb the excess population of what was the imperial metropolis. And the subjects also situate themselves in the margin of the consumption: the beggars that populate its pages - structural accident of the capitalist logic- are the caricature of the idle

walker and they don't preserve anything of the aesthetic enjoyment. They are the subjects of difference, of otherness, - "a black man", "an Asian woman" - whose origins lose center (or are decentralized), although nevertheless the place of enunciation does not lose its centrality and his ethics inherited from modernity and which finds its values in the declarations of the French Revolution.

Keywords: Charles Baudelaire, Annie Ernaux, Literary cartographies.

Cuando París adquirió su fisionomía monumental, como resultado de las reformas urbanísticas de la segunda mitad del Siglo XX, las repercusiones de ese programa modernizador que implicaba enterrar la ciudad medieval que París había sido hasta entonces no se circunscribieron al mundo de la arquitectura y del urbanismo. Esa empresa configuró un escenario, moderno con sus dinámicas, con sus modos de circulación y de exhibición, que delineó una nueva sensibilidad y que hizo de ese centro urbano el espacio de la experiencia de la vida moderna.¹ Esa reforma, última encargada en Europa a un ingeniero militar, es precursora de las estrategias de control y de disciplinamiento del espacio y "aliena a los parisinos de su

¹ El orden en la ciudad moderno estuvo, a su vez, determinado por el hecho de que se trataba de ciudades cada vez más pobladas, con barrios burgueses y con nuevas formas de la propiedad privada que hicieron que aumentara el delito y que resultara cada vez más difícil identificar delincuentes y conseguir testigos.

ciudad. Ya no se sienten en ella en casa” (Benjamin, 1972b, p. 188).

El plan urbano de Haussmann dotó a París de una visión monumental y unitaria, disfrazando las desigualdades: todos podían disfrutar -al menos visualmente- del lujo del progreso industrial y, como señala Buck-Morss (1995, p. 97), la revolución industrial pareció volver posible esta realización práctica del paraíso. En el siglo XIX, las capitales de Europa, luego las de todo el mundo, se transformaron dramáticamente en brillantes aparadores, desplegando la promesa de la nueva industria y tecnología para un cielo-en-la-tierra, y ninguna ciudad resplandeció con más fulgor que París.

Si bien el brillo urbano y el lujo no eran nuevos en la historia, “sí lo era el acceso secular, público” que Benjamin describió como un espectáculo fantasmagórico: “la linterna mágica de la ilusión óptica, con su alternación de tamaños y formas” (Buck-Morss, 1995, p. 98). Con el París de Haussmann nació la ciudad del espectáculo en un sentido exclusivamente moderno.

Hoy la ciudad sigue mutando. Luego de y gracias a la reorganización de la región parisina, convertida en ley a fines de los años 1960, se reconfiguraron los departamentos de la capital francesa, y París se ha convertido en “Le Grand Paris”, un proyecto cuyo objetivo es transformar la aglomeración en una gran metrópolis mundial y europea del siglo XXI, que corrija las desigualdades territoriales de la ciudad dual haussmanniana. Con ese objetivo se crearon nuevos polos económicos en las afueras y una red de transporte público que

los une con los aeropuertos, las grandes estaciones ferroviarias y el centro de la ciudad. París crece hacia sus *banlieux*, los bulevares se extienden y el RER,² desde 1977, no ha dejado de crecer.

Además París es quizás la ciudad más sobrecrita: Balzac cartografió Le Marais, Perec recorrió calles y plazas, Queneau se paseó en el subterráneo, Butor visitó estaciones ferroviarias... Y, por supuesto, estos dos momentos —la ciudad de la modernidad y la París del siglo XXI— tienen sus poetas. *Las flores del mal*, de Charles Baudelaire, fue, un canto a la enajenación. Hoy una nueva escritura da cuenta de las transformaciones actuales y de los sujetos contemporáneos.

Este trabajo se propone confrontar brevemente de qué manera la poesía de Baudelaire retrató a la París de la modernidad y al sujeto moderno, y cómo, de manera más reciente, Annie Ernaux retomó la escritura de la *flânerie* con nuevos signos e implicancias, permitiendo inscribirla dentro de lo que Roberto Calasso (2008, p. 12) llamó la “ola Baudelaire” que lo atraviesa todo, que tiene su origen antes de él y que por supuesto se propaga más allá.

Siglo XIX, París y la intimidad pública

Muy tempranamente Charles Baudelaire retrató cómo la modernización de la ciudad impuso nuevos modos de relación entre los habitantes y reconfiguró el espacio público, poniendo

² El *Résau Express Régional* es el tren que conecta París con los suburbios.

en evidencia que la literatura puede interrogar al mundo del mismo modo que las demás ciencias humanas, aunque según una episteme propia.

En un café de uno de los nuevos bulevares parisinos, una pareja que disfruta del idilio descubre del otro lado del vidrio a una familia pobre y harapienta que amenaza la intimidad de los amantes. “Les yeux des pauvres” pone en evidencia que estos nuevos bulevares representaron como señaló Berman (1989) la posibilidad de la intimidad en lo público: el hecho de poder estar juntos sin estar aislados.

El nuevo trazado urbano —con las anchas avenidas, el protagonismo de los bulevares, los espacios abiertos— movilizaron el tejido social y permitieron el encuentro entre los trabajadores, la aristocracia y la burguesía en ascenso en un contexto de fuerte crecimiento demográfico. Baudelaire al tiempo que se confunde con la multitud, conserva la distancia necesaria para observar y notar en una escritura más fragmentaria que orgánica sus descubrimientos: como por ejemplo el valor de la mercancía “determinado por el tiempo del trabajo que socialmente es necesario para su producción” (Benjamin, 1972b) en el modelo paradigmático de la prostituta callejera, productora y mercancía a la vez; o el modelo serializado del literato que penetra en el mercado, en la figura del *dandy*.

Los *Tableaux parisiens* son, temática y formalmente, una poesía de la errancia, de la *flânerie*, en los que un sujeto que deambula percibe la ciudad y se percibe a sí mismo. Son textos que conjugan al percibidor con lo percibido, al paseante con el

espacio de su paseo, un espacio en el que aparece “C'est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive” (Baudelaire, 1954, p. 890), un *flâneur* que articula en términos espaciales su curiosidad por el otro como una de “esas almas en pena que buscan un cuerpo” (p. 296).

La París de Baudelaire es la ciudad de la multitud que deambula gracias a las posibilidades que habilita el nuevo trazado. Yves Bonnefoi señala en las conferencias dictadas en la Bibliothèque Nationale (2001) el efecto específicamente poético de la multitud en la obra de Baudelaire que según él revela la naturaleza esencial de la poesía, que consiste en “fonder l'être sur rien que le vœu qu'il y ait de l'être”.

A la multitud se suma la transformación arquitectónica que hizo de París una ciudad extranjera, incluso para sus habitantes que “Comienzan a ser conscientes del carácter inhumano de la gran ciudad” (Benjamin, 1972b, p. 188), en concordancia con los postulados de Simmel que señaló la indolencia y la indiferencia de las grandes ciudades en las que “a menudo ni siquiera conocemos de vista a vecinos de años” y en las que se experimenta “una extranjería y repulsión mutua” (Simmel, 1986, p. 385). La indiferencia ante la diferencia señalada por Simmel resultó en nuevas dinámicas sensoriales y de circulación: “*A une passante*” piensa a la masa como hábitat y la relación entre la multitud y lo erótico adquiere una nueva forma. “La aparición que le fascina, lejos, muy lejos de hurtarse al erótico en la multitud, es en la multitud donde únicamente se le entrega. El amor mismo queda estigmatizado por la gran

ciudad” (Benjamin, 1972b, p. 53). En este contexto, los habitantes deben sumergirse “dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini” (Baudelaire, 1954, p. 889), pero también preservarse y resguardar su vida privada. Ese movimiento es el que replica Baudelaire en su ejercicio poético: acusa el choque y luego se preserva de él, lo esteriliza para la experiencia poética (Benjamin, 1972, p. 131). Frente a la inoperancia del “*regard familier*” que los poemas registran con desencanto, el poeta recurre, según Molloy (1984, p. 26), a “la nostalgia y la memoria cultural” que apuntalan el deambular y “para protegerse de la realidad de un París cambiante, acude al *Souvenir* simbolizante y a la noción, ahistórica por excelencia, de lo *Suranné* —lo pasado de moda, lo caduco—.” Esa nostalgia alegorizante sólo se abandona en “Je n'ai pas oublié, voisine de la ville”, un poema que, por otro lado, no remite al centro de París sino a su periferia.

Del centro a la periferia

Ese movimiento del centro a la periferia y ese anuncio del *regard familier* prefiguran las características de la nueva escritura de la errancia parisina, que ya no deambula, sino que viaja en transporte público, que explora lo cotidiano a través del registro de la realidad exterior inmediata y que intenta “alcanzar la realidad de una época —esa sensación aguda de modernidad que se tiene en una ciudad nueva— a través de una colección de instantáneas de la vida cotidiana colectiva” (Ernaux, 2015, p. 14) insertándose en una tradición que acerca

la reflexión filosófica al mundo concreto de la vida y que reúne a pensadores como Edmund Husserl —que acuñó la noción de *Lebenswelt* para dar cuenta de la dimensión social y subjetiva de los procesos de la vida cotidiana—o Georg Simmel y Walter Benjamin.

En la década de 1970 se desarrolló en las ciencias sociales la problematización de la noción de vida cotidiana como elemento clave en la estructuración de la existencia humana, un proceso que la literatura también emprendió gracias a, por ejemplo, Georges Perec que con formas literarias inéditas representó y problematizó lo cotidiano para responder a la pregunta por “¿Cómo dar cuenta de lo cotidiano, cómo interrogarlo, cómo describirlo?” (2008, p. 11). En este nuevo paradigma de lo “minúsculo” -con un registro de los aspectos más banales y habituales de la existencia- la literatura se concibe, según la forma de Foucault, como un archivo de lo ínfimo.³

En este contexto en el que la vida cotidiana se impone como objeto de estudio y como componente clave de la estética posmoderna, se inscribe la nueva errancia parisina de Annie Ernaux cuya prosa visibiliza hechos anodinos y pasajeros y cuyos procedimientos escriturarios dan cuenta de cómo la representación de la vida cotidiana es indisociable de una ruptura con las convenciones y los códigos narratológicos usuales: formas literarias híbridas acogen en un nuevo discurso

³ A su vez, un conjunto de disciplinas adopta el prefijo “micro” –microsociología, microhistoria–, que supone un cambio en el punto de vista en el que la vida cotidiana se revela de gran utilidad para el estudio de “los minúsculos hechos sociales, difíciles de analizar en su banalidad” (de Certeau, 1990, p. 145).

la vida cotidiana de esta nueva París de las afueras que escapa a los géneros tradicionales como novela, relato, o autobiografía.

Siglo XX, los recorridos de una prosa (pos)moderna

Cuando París ya no es la capital imperial y se traslada a su *banlieu*, el acento vuelve a posarse en un nuevo centro, en el sujeto de la mirada vuelto ficción y espectáculo, en el sentido en que otorga Guy Debord a la sociedad del espectáculo, en la que todo lo vivido se representa (tesis 1), donde la felicidad se estructura por imágenes —principal producción de la sociedad contemporánea— que se consumen en los espacios de ocio; donde la intimidad se exhibe sobre la superficie y donde el yo se espectaculariza, transformando la vida privada en vida ficcionalizada y pública: “Acaso yo misma, en las calles y los comercios inmersos en la multitud llevo en mí la vida de los otros” (Ernaux, 2015, p. 87), dice la narradora de ese diario que no se reserva al ámbito privado sino que se dedica a registrar, mirar y fotografiar en palabras la *banlieu* de Cergy-Pontoise.⁴

La estrategia literaria no novelesca del díptico *Diario del afuera* y *La vida exterior* recurre a formas discursivas de índole sociológica: anotación de instantáneas, registro de voces, producción de inventarios e inserción de documentos⁵ que

⁴ Un gesto que la edición argentina redobla en su dossier al fotografiar y plasmar en imágenes los espacios que el texto menciona.

⁵ Si en este flamante paradigma representacional la novela se ha visto desplazada en cierta medida por las escrituras de vida, por la misma época las ciencias sociales

sitúan al texto en los confines de la producción literaria ficcional más canónica, pues ya no alcanza con contar lo real, sino que debe experimentárselo según las “prácticas de campo”, de manera muy similar a lo que entienden por ellas las ciencias humanas y sociales, aunque sin respetar sus normas, procedimientos, metodologías. Una vez más, como en la poesía de Baudelaire, la literatura interviene en campos trabajados por otras disciplinas. Y como en la poesía de Baudelaire también, a Ernaux no le interesa inventar desde la nada, sino que elabora un material preexistente “como si la escritura fuese ante todo una obra de transposición de las formas de un registro a otro” (Calasso, 2008, p. 19).

El carácter autobiográfico de los textos de Ernaux permite además mantener, como diría Benjamin, cierto aura sagrado, pues dotan a los textos de autenticidad, de ese carácter único y original de los documentos irrepetibles: los acontecimientos relatados se perciben como auténticos porque remiten a experiencias íntimas de un individuo real.⁶

Si Benjamin se interesaba por el *flâneur* baudelaireano, que remedaba al espectador urbano de la modernidad, Annie Ernaux en *Diario del afuera* y *La vida exterior* se desvía de ese paseante ocioso. Los fragmentos cortos, con la estética de la anotación que se proponen construir una escritura fotográfica de la realidad de esta época a partir de una colección de

abandonan el método estadístico y recurren al relato que adquiere un nuevo papel en el proceso científico.

⁶ Debido al carácter sociológico —resultado de un lazo de literalidad e inmediatez con lo real— resulta problemático examinar estas obras bajo los criterios de análisis desarrollados por la crítica literaria hasta el momento. Este vínculo con las ciencias sociales permite considerar estos textos como prácticas socioliterarias.

instantáneas sobre la ciudad, con una narradora que forma parte de lo que narra pero que es exterior a la vez — remedando el gesto del poeta— ya no responden al vagabundeo del paseante sino a los ritmos del RER en la jornada laboral, y retoman las rutinas diarias de la ciudad contemporánea.

Ya no es la París capital del Siglo XIX, sino sus afueras, esas ciudades al margen construidas para absorber el exceso de población de lo que fue la metrópolis imperial. Y los sujetos también se sitúan en el margen, pero del consumo: los mendigos que pueblan sus páginas, accidente estructural de la lógica capitalista, son la caricatura del paseante ocioso y nada preservan de su goce estético. Son los sujetos de la diferencia, de la otredad, -“un hombre negro”, “una mujer asiática”- cuyos orígenes pierden el centro (o se descentran), aunque sin embargo la mirada, el lugar de la enunciación no pierde su centralidad, su ética heredada de la modernidad y los valores de las declaraciones de la Revolución Francesa. Con su gramática irreprochable y en nombre de la *liberté*, la *égalité* y la *fraternité*, la narradora queda presa del estigma de la etnografía: la separación radical de su objeto, el otro. Pues no sin asco o vergüenza, devenida personaje de su propio relato, se juzga duramente al esquivar a un mendigo.

“Busqué practicar un especie de escritura fotográfica de la realidad” (p. 15), dice la narradora, poniendo en evidencia la pretensión del enfoque etnográfico y el intento por registrar la huella de lo que pareciera estar a punto de perderse para siempre, esos gestos, esas escenas y esas conversaciones anónimas y anodinas: los drogadictos, el ciego de la estación

Saint-Lazare (p. 23), las escenas en las verdulerías o en las carnicerías, los centros comerciales y sus formas de incitar el consumo, las conversaciones de los que viajan en transporte público, el deseo y los cuerpos, los mendigos, las mujeres y sus tejidos en, a la manera de Sloterdijk, una “filosofía del habitar doméstico” pues “La sensación y la reflexión que suscitan los lugares o los objetos son independientes de su valor cultural y el supermercado ofrece tanto sentido y verdad humana como la sala de conciertos” (Ernaux, 2015, p. 15).

Esta escritura del yo en formato de diario recupera en el título en forma de oxímoron (“diario del afuera”) el intento por subvertir la concepción cartesiana del sujeto moderno al tiempo que supone un yo que se indaga hacia afuera y la paradoja de las categorías modernas que creen poder construir una escritura objetiva, fotográfica, sin sentimientos.

Conclusión

Si la ciudad moderna estuvo determinada por la fugacidad y por la infinidad de rostros, por la compra y venta de la fuerza de trabajo y por la codificación de las vestimentas que pasaron a expresar lo que cada uno era o representaba en términos de oficio (y ya no de clase), en la ciudad actual ya no hay escala humana, es una estructura ampliada y por lo tanto marginal, una ciudad al margen del consumo y una ciudad de los márgenes, en la que incluso los sujetos ya son puro desecho, sobra, y, por ejemplo, el cadáver de una anciana puede pasar semanas descomponiéndose antes de que alguien lo descubra

(Ernaux, 2015, pp. 39-40), como nos enteramos a partir de una conversación en el tren que Ernaux repone.

En ese territorio social que es el RER se transcriben anotaciones en un intento de *factografía* que recupera partes de lo real y formas del habla que la literatura, salvo contadas excepciones, había dejado de lado. Y como había sucedido con la ciudad de la modernidad y con su poeta, esta ciudad nueva de las afueras de París, ciudad “salida en pocos años de la nada, privada de toda clase de memoria, de construcciones desperdigadas en un territorio inmenso, de límites inciertos” (Ernaux, p. 13), constituyó una experiencia desconcertante en la que daba la impresión “de estar flotando entre el cielo y la tierra, en un *no man’s land*”, una experiencia de la ciudad que significó nuevas dinámicas sensoriales y de circulación en la que la propia vida aparece como un relato de espectacularización cotidiana, una ciudad de “tiempo congelado”, compuesto de unidades homogéneas intercambiables, que produce sus propios ciclos (trabajo/ocio, semana/fin de semana, año laboral/vacaciones...) y que es él mismo una mercancía consumible (Debord, tesis 148-152). Las operaciones de congelamiento del tiempo en cada fragmento de este diario íntimo fotografían un momento de la vida para fijarlo en palabras y exponerlo a la vista de todos. Las frases perfectas, que podrían describir acuarelas, tanto en la obra del poeta como en la escritura de Ernaux permiten conectar ambos escritos también a partir de la devoción que tanto uno como otro profesaban por las imágenes y que se transparenta si entendemos literalmente aquella confesión baudelairiana de

“Mon cœur mis à nu”: “Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion).”

Referencias Bibliográficas

- Baudelaire, C. (1954). “Le peintre de la vie moderne”, en *Curiosités esthétiques. Œuvres complètes*. París, Gallimard.
- . (2006). *Las flores del mal*. Traducción de Américo Cristófalo. Buenos Aires: Colihue.
- Benjamin, W. (1972). “París, capital del siglo XIX”, en *Iluminaciones II*. Madrid, Taurus.
- . (1972b) “El París del segundo imperio en Baudelaire”, en *Iluminaciones II*. Madrid, Taurus.
- Berman, M. (1989). “Baudelaire: el modernismo en la calle”, en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México, Siglo XXI, pp. 129-165.
- Bonnefoy, Y. (2003). *Le poète et “le flot mouvant des multitudes”*. Paris pour Nerval et pour Baudelaire. París: Bibliothèque Nationale de France.
- Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada*. Madrid, Visor.
- Calasso, R. (2008). *La Folie Baudelaire*. Milán: Adelphi.
- Debord, G. (1998). *La sociedad del espectáculo*. Trad. revisada por Maldejojo para el Archivo Situacionista.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano: artes de hacer, vol. 1*. México, Universidad Iberoamericana.

- Ernaux, A. (2015). *Diario del afuera y La vida exterior*. Buenos Aires, Milena Caserola.
- . (2003). *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. París: Gallimard.
- Molloy, S. (1984). “*Flâneries* textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire”, en Lia Schwartz Lerner y Isaias Lerner (eds.) *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid, Castalia, pp. 16-29.
- Perec, G. (2008). *Lo infraordinario*. Madrid, Impedimenta.
- Simmel, G. (1986). “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona, Península.