

LA MINUCIOSA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE LUCIEN DE RUBEMPRÉ EN LA *COMÉDIE HUMAINE* DE HONORÉ DE BALZAC

THE MINUTE CONSTRUCTION OF THE CHARACTER LUCIEN DE RUBEMPRÉ IN HONORÉ DE BALZAC'S *COMÉDIE HUMAINE*

Diego MEJÍA ESTÉVEZ

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: diego.mejia.estevez@gmail.com

Resumen

Este artículo describe diversos elementos constituyentes del personaje Lucien de Rubempré (aparecido en *Illusions perdues* y *Splendeurs et misères des courtisanes* de Honoré de Balzac): los paratextos que permiten comprender sus filiaciones, su faceta como artista literario, su experiencia como dandi y las interacciones que sostiene con otros personajes y que sellan su destino. Mediante el diálogo con propuestas teóricas y críticas específicas de entre las numerosas que han comentado *Illusions perdues*, en especial aquí del entorno italiano, se muestra cómo distintos aspectos del método realista tienen un vínculo estrecho con la construcción de este héroe y sus escenarios. Asimismo, la comparación con otras creaturas ficcionales del mismo sistema, es decir de la *Comédie humaine*, exponen con claridad las obsesiones de Balzac y las invariantes que imprimió a algunos personajes que se hicieron portavoces de su poética y visión de mundo. Se concluye al enfatizar, con diversos ejemplos, la complejidad y polivalencia de un héroe que sirve para establecer reflexiones metaliterarias y, sobre todo, enlazar los destinos y aventuras de otros personajes de primer orden en el universo de la *Comédie*.

Palabras clave: Lucien de Rubempré; realismo; Balzac; *Illusions perdues*; héroe artista; *Comédie humaine*

Abstract

This article describes various constituent elements of the character Lucien de Rubempré (*Illusions perdues* and *Splendeurs et misères des courtisanes*): the paratexts that allow us to understand his affiliations, his facet as a literary artist, his experience as a dandy and the interactions he has with other characters that seal his destiny. Through the dialogue with theoretical proposals and specific criticisms from among the many who have commented on *Illusions perdues*, especially here from the Italian environment, it is shown how different aspects of the realistic method are closely linked to the construction of this hero and its settings. Comparisons with other fictional creatures of the same system, that is, the *Comédie humaine*, clearly exposes the author's obsessions and the invariants he imprinted on some characters who became spokespersons of his poetics and worldview. It concludes by emphasizing, with various examples, the complexity and versatility of a hero that serves to establish metaliterary reflections and, above all, to link the destinies and adventures of other leading characters in the universe of the *Comédie*.

Keywords: Lucien de Rubempré; realism; Balzac; *Illusions perdues*; artist hero; *Comédie humaine*

El poeta Lucien de Rubempré es uno de los personajes más importantes del monumental entramado narrativo que Honoré de Balzac organizó, en cierto momento, bajo el título de *Comédie humaine*.¹ Esto, sobre todo, a causa de sus interacciones con las otras figuras principales de dicha obra, como Vautrin y Eugène de Rastignac, y debido a protagonizar la epopeya de la industria editorial y el sistema artístico parisinos, quizá el conflicto que más apasionó a Balzac por sentirlo tan propio.

Illusions perdues (1837-1843, parte de las *Scènes de la vie de province*) es el libro que sirve para presentar a Lucien en dicho universo narrativo, mientras que *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838-1847, parte de las *Scènes de la vie parisienne*) prosigue el relato de sus andanzas, las cuales lo llevan a compartir escenario precisamente con Jacques Collin —quien, al final de *Illusions perdues*, se presenta bajo la máscara de un supuesto abate español llamado Carlos Herrera—, uno de los más profundos trazos del novelista francés y que ejerce su influencia en numerosas vidas novelescas de su obra. Del mismo modo, se hacen algunas referencias a Lucien en otros sitios de la *Comédie*, por ejemplo en *Madame Firmiani* (1832 en la *Revue de Paris*). Cabe destacar que *Illusions perdues* y *Splendeurs et misères des courtisanes* son, a su vez, extensas obras en su momento divididas en varias partes y publicadas por separado. En el caso de la primera, estas divisiones ostentan los siguientes títulos: “Les Deux Poètes”, “Un grand homme de province à Paris” y “Les Souffrances de l’inventeur”. Considero relevante este preámbulo a causa del lugar que el autor concedió a diversos elementos paratextuales de su obra, como se constata al pensar en la compleja fragmentación de la *Comédie* en las varias “Scènes” y los diversos “Études”. Del mismo modo es de carácter central el famoso “Avant-propos” que detalla la poética del autor y sus intenciones.

Para dimensionar la cuidadosa construcción del poeta Lucien, uno de los personajes más influyentes de la novelística del siglo XIX, basta con acudir a las primeras líneas del libro, donde resalta la dedicatoria a Victor Hugo. Cuando Cesare Segre (1985: 16) busca explicar las particularidades del lector y sus tipos hace referencia al *dedicatio expícito* y al *lector predilecto*. Acerca del primero opina que su elección es de “naturaleza cortesana” y “oportunista”. Menciono esto ya que Balzac, por su lado, hace hincapié en dos puntos de su dedicatoria: resalta el mérito de Hugo por

1 Por ejemplo, Luigi Capuana (1882) recuerda este proceso, cuya anécdota retrata a Balzac contando con gran entusiasmo a su hermana, Laure Surville, la genial idea que ronda por su cabeza, es decir la de una estructura más grande que subsuma sus diversas novelas.

pertenecer a esa clase de artista que posee el don de la genialidad de forma temprana; busca asimismo que el “nom victorieux” del romántico ayude a que su libro triunfe. Según Jacques Noiray (2013), inicialmente el paratexto sólo aparece en la edición Furne, pero, ya que su importancia textual es insoslayable, se reintegra para la edición de la Bibliothèque de la Pléiade de Gallimard, fijada por Marcel Bouteron, como en la edición del mismo Noiray para Folio classique (también de Gallimard). La dedicatoria es la siguiente:

Vous qui, par le privilège des Raphaël et des Pitt, étiez déjà grand poète à l'âge où les hommes sont encore si petits, vous avez, comme Chateaubriand, comme tous les vrais talents, lutté contre les envieux embusqués derrière les colonnes ou tapis dans les souterrains du journal. Aussi désiré-je que votre nom victorieux aide à la victoire de cette œuvre que je vous dédie, et qui, selon certaines personnes, serait un acte de courage autant qu'une histoire pleine de vérité. Les journalistes n'eussent-ils donc pas appartenu, comme les marquis, les financiers, les médecins et les procureurs, à Molière et à son théâtre ? Pourquoi donc *La Comédie humaine*, qui *castigat ridendo mores*, excepterait-elle une puissance, quand la presse parisienne n'en excepte aucune ? Je suis heureux, monsieur, de pouvoir me dire ainsi votre sincère admirateur et ami. (Balzac, 2013: 61)

Balzac alude a la anécdota según la cual Hugo —su dedicatorio explícito—, con tan sólo catorce años, participó en un certamen literario cuyo jurado no creyó que alguien de dicha edad escribiera tales poemas. “Être un Chateaubriand ou rien du tout” fue la contestación de Hugo en tal circunstancia. Esta respuesta es comparable a la declaración de otro de los artífices balzaquianos, el escritor Raphaël de Valentin en *La Peau de chagrin* (1831): “Moi! J'ai souvent été général, empereur ; j'ai été Byron, puis rien” (Balzac, 2007: 495). Es significativo que éstas sean las palabras de un joven apenas llegado a París para escribir allí su gran obra, cuando fantasea, en una humilde buhardilla, con sueños de grandeza. Las pretensiones y sueños de Lucien, a quien el narrador llama alguna vez “Chateaubriand de L'Houmeau”, son de muy similar naturaleza, como se verá más adelante.

Si hay ciertas afinidades entre los héroes balzaquianos que se dedican a algún arte, en especial hay numerosas coincidencias entre los héroes de *Illusions perdues* y de *La Peau de chagrin*; específicamente aquí reluce el que su creador desee que formen parte de un linaje que los entronque con Chateaubriand y con el mismo Hugo a causa de su talento temprano.

Origen e identidad del personaje

Illusions perdues, como bien se sabe, es el cuadro de la desesperada búsqueda del poeta Lucien por alcanzar la gloria artística en el París del que Émile Zola, Charles Baudelaire y el propio Balzac hicieron un mito literario. Lucien es un joven dotado de la sensibilidad y el talento necesarios para gestar grandes obras, pero cuya ubicación social, y hasta geográfica, traza una situación de arranque en la que el éxito pareciera un camino vedado, en consonancia con su contemporáneo Julien Sorel de *Le Rouge et le Noir* (1830).

Dicha situación está también ligada a su nombre. Lucien de Rubempré, o Lucien Chardon, ostenta una compleja identidad que será centro de diversas tensiones a lo largo de su vida narrada. Estos juegos de metamorfosis y ocultamiento se vinculan a la ductilidad que el novelista busca conferir a las creaciones de su universo narrativo que circulan por diversos parajes de la *Comédie*, cambian de oficio, clase social y, sin lugar a dudas, de nombre. Ya Mario Lavagetto, a propósito de Raphaël de Valentin, ponía atención en la fuerte carga semántica con que Balzac modela a algunos de sus protagonistas por medio del nombre y la identidad:

Non ha un nome; ha una storia, ma quella storia risulta per il momento inaccessibile. Bisogna lasciar passare una trentina di pagine perché, uscendo in fretta e furia da una porta, vada a sbattere contro tre giovani passanti che lo riconoscono: “Raphaël”. Ancora dieci pagine perché affiori anche il suo cognome: de Valentin. (Lavagetto, 2003: 204)

Ya que el joven desesperado pase a ser Raphaël para el lector y, poco después, Raphaël de Valentin, es de relieve, en la emblemática escena del banquete que sella su pacto con la piel de zapa, la atención en su apellido por parte del notario de Jean-Frédéric Taillefer y Émile Blondet. El diálogo discurre, sí, con la grandilocuencia del amigo que quiere presentar a Raphaël de Valentin como el héroe de su círculo intelectual —con todas las credenciales, incluida la prerrogativa de un linaje por demás aristocrático—; asimismo detona una reflexión de cariz histórico y político donde trasluce que los apellidos, muchas veces, definen el destino:

Que chantez-vous avec votre Valentin tout court ? s'écria Émile en riant, Raphaël de Valentin, s'il vous plaît ! Nous portons un aigle d'or en champ de sable couronné d'argent, becuqué et onglé de gueules, avec une belle devise : NON CECIDIT ANI-

MUS ! Nous ne sommes pas un enfant trouvé, mais le descendant de l'empereur *Valens*, souche des *Valentinois*, fondateur des villes de Valence en Espagne et en France, héritier légitime de l'empire d'Orient. Si nous laissons trôner Mahmoud à Constantinople, c'est par pure bonne volonté, et faute d'argent ou de soldats. (Balzac, 2007: 467-468)

De la misma manera, ese elemento será vital en el caso del poeta Lucien y sus dos herencias familiares. Su padre, un tal Chardon, quien desarrolló revolucionarios experimentos para abaratar los precios del papel, según el narrador, hereda el genio a su hijo, aunque también su humilde apellido. Su madre, en cambio, desciende de una familia aristócrata venida a menos a causa de los convulsos acontecimientos históricos en la Francia de la época. El poeta, siempre fascinado por estos blasones nobiliarios, toma de ella su apellido; su considerable apostura, don que Balzac resalta en numerosas ocasiones, le viene también de vía materna. Son éstos los dos linajes que definen al personaje y que prefiguran su particular destino. Y es la curiosa conjunción de ellos lo que atrae a Louise de Bargeton, la noble dama de provincias que lo invita a leer su poesía ante la pequeña aristocracia de Angoulême y que, luego de unos pocos encuentros, se enamora ardientemente del poeta y escapa con él a París.

Sin embargo, todo esto es sabido mucho después de que comience la novela. En un rasgo típico de la manera balzaquiana (visible, por ejemplo, en *Le Père Goriot* de 1834), el inicio es una larga diégesis que hará de marco a las andanzas de Lucien. De este modo, opera una extensa descripción de las condiciones en que se desarrollaba la imprenta durante el periodo de la Revolución francesa conocido como *Terreur*, que corre al paralelo de la relación del enriquecimiento de Jérôme-Nicolas Séchard. El método puede ser claramente entendido al seguir a Guido Mazzoni, en *Teoria del romanzo*, y su marbete de *paradigma ottocentesco*, dentro del cual se identifica un inicio como el de *Illusions perdues*. El término de Mazzoni es una síntesis del método realista fincada en los siguientes puntos: 1) un modo de narrar que toma préstamos discursivos de las artes de la esfera pública (la pintura y el teatro). 2) El interés por la narración seria de lo cotidiano y sus actores. 3) La búsqueda de una mimesis que no distorsiona o modifica la *realidad*. 4) Un tipo de narrador omnisciente que, debido a su objetividad, se asemeja al historiador. En el ensamble de estos elementos y estrategias se cristaliza esta particular forma de narrar de la que Balzac se hace referente y que consolida. Tanto el inicio de la novela como otros fragmentos de ella regidos por la diégesis se relacionan, particularmente, con esa manera teatral, y:

servono a ricostruire gli antefatti e a creare ponti fra un episodio drammatico e l'altro, mentre la descrizione dei personaggi e degli sfondi precede e incornicia gli eventi formando come due quinte teatrali: una composta di entità invisibili, di forze storiche, sociales, psicológicas, económicas; un'altra composta di entità visibili, di oggetti, di ambientes. (Mazzoni, 2011: 258)

Es así que la acción del narrador en las páginas iniciales a propósito de la imprenta se vuelve un minucioso mecanismo para construir el escenario del héroe; del mismo modo introduce uno de los elementos simbólicos más relevantes de la obra y que se liga de forma indisoluble con Lucien y su destino: el papel. El papel es un motivo central de las *Illusions perdues*, desde su cariz más elemental, en tanto materia, hasta la producción de significados, efecto último del arte literario. Como lo advierte Noiray (2013),

Une des particularités les plus intéressantes d'*Illusions perdues*, c'est que Balzac a voulu y évoquer, dans toutes ses étapes, l'histoire du papier. Rien n'y manque, du début à la fin de la chaîne : la matière première, la fabrication, le produit brut (les feuilles de papier blanc, les rames de papier journal), l'écriture, la typographie, l'impression, la transformation en livres ou en journaux, la consommation finale (la lecture, les cabinets de lecture). (40)

De tal suerte, el novelista muestra la polivalencia de uno de sus motivos dominantes al mencionar prensas, imprentas, impresores y publicaciones, hasta delinear el rol central en la novela de Lucien de Rubempré.

La formación y las interacciones del héroe

Lucien está fuertemente vinculado al papel, de modo similar a su amigo David Séchard. Ellos son los dos poetas, pues, cada uno a su manera, se dan a la tarea de refinar aquella materia en muy diversos sentidos. Como es fácil advertir ya desde el marco paratextual, el dúo de personajes articula el desarrollo de la obra. Estos jóvenes ostentan una fuerte comunión de intereses y pasiones que fragua su amistad, pero también un genio que el narrador detalla y particulariza en los términos siguientes:

Tous deux, l'esprit gros de plusieurs fortunes, ils possédaient cette haute intelligence qui met l'homme de plain-pied avec toutes les sommités, et se voyaient

jetés au fond de la société. Cette injustice du sort fut un nœud puissant. Puis tous deux étaient arrivés à la poésie par une pente différente. Quoique destiné aux spéculations les plus élevées des sciences naturelles, Lucien se portait avec ardeur vers la gloire littéraire ; tandis que David, que son génie méditatif prédisposait à la poésie, inclinait par goût vers les sciences exactes. Cette interposition des rôles engendra comme une fraternité spirituelle. (Balzac, 2013: 87-88)

Las diferencias sutiles que los distancian sellan también sus distintos futuros, y ponen a Lucien camino a París, el París balzaquiano que ejemplifica con mayor claridad lo que Franco Moretti (1999a) ha llamado una “gigantesca ruleta” a propósito de las interacciones a las que se ven expuestos los personajes en el escenario por excelencia de la novela decimonónica —en especial cuando se trata de un *Bildungsroman* o un *Künstlerroman*—: la ciudad:

Pero si el número de personajes aumenta hasta diez, o veinte, se hace posible (y en realidad inevitable) ampliar el espectro social hasta comprender clases incluso muy distantes y hostiles entre sí: el sistema narrativo se complica, se vuelve inestable, y la ciudad se transforma en una gigantesca ruleta, en que amigos y adversarios se combinan en las formas más extrañas, en una partida que permanece abierta por mucho tiempo y puede terminar de muchas maneras distintas. (Moretti, 1999a: 72-73)

La multiplicidad de los estadios del papel encuentra un correlato en lo diverso de las personas y los lugares que Lucien encuentra en la ciudad. Se muestran fundamentales las interacciones del héroe, las cuales propician abruptos giros, transformaciones y cambios de escenario. Según Mazzoni (2011), la novela realista —especialmente aquella de la primera mitad del siglo XIX—, de modo típico, “si incentra sull'accadere presente e intersoggettivo, proprio come il teatro. L'essenziale riguarda i rapporti pubblici fra le persone e si compone di entità massicce, visibili e udibili: scene, azioni, gesti, discorsi” (260). Esto guarda relación directa con esa cercanía del discurso novelístico y las formas teatrales, de modo que la diégesis construye la atmósfera de la novela, pero es la mimesis la que concentra los núcleos del relato y los vuelcos que definen la existencia narrada.

Al llegar a París con Louise, el joven debe enfrentarse al gran mundo: conoce a la marquesa Jeanne-Clémentine-Athénaïs d'Espard —prima de Louise— y a los petimetres más conspicuos del París de la *Comédie* (como Félix de Vandenesse de *Le*

Lys dans la vallée [1836] y Rastignac, presencia constante del universo balzaquiano); asimismo reencuentra a Sixte du Châtelet, quien confabula en su contra para que sufra el desaire de Louise y los demás, al revelar los pormenores en torno a su pretendido apellido de Rubempré. Abandonado por su amante luego del episodio —que vuelve a corroborar las potencialidades del nombre del personaje—, a su suerte y con apenas algunas monedas, justo a través de ese mismo mecanismo de interrelaciones contingentes, el héroe conoce a otro personaje importante para su porvenir, otro artista, Daniel d'Arthez, en quien vislumbra a un bohemio como él, seguramente porque se cruza con él varias veces tanto en el humilde restaurant Flicoteaux como en la biblioteca. Daniel empatiza con el protagonista, de modo que el poeta pronto ingresa al cenáculo de Quatre-Vents, cuya cabeza fuera Louis Lambert (el desastrado genio en quien Balzac, incluso más que en otros de sus héroes, se retrató a sí mismo), que huyó de París, como lo hará tiempo después Lucien. Allí encuentra un círculo de intelectuales como aquéllos en los que Charles Nodier se inspirara para fundar el suyo.² El diálogo con los miembros del cenáculo forma al joven y la disciplina que con ellos aprende y ejercita parece templar su carácter; empero, su naturaleza inclinada al lujo, la fama y los placeres, en conjunto con su cariz ingenuo y veleidoso, arrastra poco después al artista a practicar el periodismo mercenario. Al inicio de la novela, el narrador habla de este carácter como sello del personaje, aunque también es cierto que coadyuvan las circunstancias familiares: unas altas expectativas malogradas por la muerte del padre y la devoción que le profesan madre y hermana. De ellas comenta el narrador: “La stricte économie de ce ménage rendait à peine suffisante cette somme, presque entièrement absorbée par Lucien. Madame Chardon et sa fille Eve croyaient en Lucien comme la femme de Mahomet crut en son mari ; leur dévouement à son avenir était sans bornes” (Balzac, 2013: 87).

En todo caso, el aprendizaje artístico de Lucien, que había comenzado con los diálogos que sostenía con David, tiene un hondo desarrollo con Daniel, quien hace las veces de editor, gurú, crítico y benefactor. Su enseñanza más aguda sobre el oficio artístico se resume en la sentencia final de una parábola expuesta durante su primera charla: “La patience est, en effet, ce qui, chez l'homme, ressemble le plus au procédé que la nature emploie dans ses créations. Qu'est-ce que l'Art, monsieur ? c'est la Nature concentrée” (Balzac, 2013: 295). A lo largo de la novela, durante sus choques y

2 El cenáculo de Nodier en l'Arsenal, con Hugo y Alexandre Dumas padre, estaba inspirado en comunidades artísticas de las que Nodier tuvo noticia y conoció luego de primera mano.

encuentros con personajes y entornos varios, el poeta tendrá oportunidad de corroborar la validez de dicha sentencia.

De allí se sucede una tercera fase de su formación como escritor, donde Étienne Lousteau lo introduce en el mundillo del periodismo —lo cual ocurre gracias al mismo método de encuentro operado por el azar—. Lousteau es un joven que llegó como él a París con altos sueños y aspiraciones, pero que resulta atraído por el camino fácil que supone el periodismo en el entorno que Balzac retrata magistralmente. El poeta debe seguir a uno u otro gurú, de los que cada uno encarna las dos andanzas del mundo editorial. Como es fácil advertir, Lucien se decanta por el menos áspero camino que le pinta el periodista, y d'Arthez contempla tal asociación con una tristeza que atisba los *mauvais chemins* que esperan al joven poeta: “À son retour, Lucien vit, dans le coin du restaurant, Daniel tristement accoudé qui le regarde mélancoliquement; mais, dévoré par la misère et poussé par l'ambition, il feignit de ne pas voir son frère du Cénacle, et suivit Lousteau” (Balzac, 2013: 326).

Gracias a Lousteau, el héroe se entera del sistema editorial y periodístico que rige París; de la *claque* y de los boletos con que las compañías teatrales retribuyen un comentario elogioso; del temor que puede infundir un crítico entre autores y editores (observa de primera mano, con bastante indignación, cómo Raoul Nathan, a quien tiene por gran novelista, se postra ante Émile Blondet); del modo en que la pluma puede ser una espada al servicio del mejor postor. “A l'aspect d'un poète éminent y prostituant la muse à un journaliste, y humiliant l'Art, comme la Femme était humiliée, prostituée sous ces galeries ignobles, le grand homme de province recevait des enseignements terribles. L'argent ! était le mot de toute énigme” (Balzac, 2013: 361). Es éste el aprendizaje terrible que extrae el joven. A pesar de ello, no deja de entrar al periodismo y resulta bastante hábil para los procedimientos escriturales que éste demanda. Asimismo, queda cada vez más deslumbrado por la cantidad de celebridades que conoce y su imaginación mayormente seducida por las posibilidades que vislumbra. Ya comprendidos los alcances y mecanismos de este género, ve incluso una oportunidad de revancha contra Châtelet y Louise. Se codea con algunos de los hombres que antes lo habían desdeñado, o cuando menos no sabían de su existencia. También es gracias a su introducción en el mundo de los periodistas que conoce a la bella actriz Coralie, quien no tardará en enamorarse profundamente de él.

El tratamiento de los vínculos del artista con las figuras femeninas, en general, está pautado por la dicotomía de la musa y la *femme fatale*. Para observar ejemplos de esto, basta con acudir de nuevo a las andanzas del otro gran escritor de Balzac,

Raphaël de Valentin, quien, al inicio de la novela que protagoniza (me refiero al segundo capítulo, significativamente titulado “La femme sans cœur”), da con la buhardilla que servirá como marco de su bohemia en el hotel Saint-Quentin —donde supuestamente viviera también Jean-Jacques Rousseau—. Llega a dicho establecimiento mientras vagaba entre las calles des Cordiers y de Cluny, aunque más que la asociación del lugar con la morada de Rousseau, aquello que decide al escritor a afincarse allí es la contemplación, fortuita y epifánica, de la joven Pauline, de quien dice que posee una expresión y fisonomía para ser *pintada*. Pauline será su musa y una especie de ángel salvífico con quien compartirá su pobreza, su pasión por el arte, su conocimiento musical; a ella consagrará todo el impulso vital que antes dedicó a la confección de su obra y, luego, a la desbocada concreción de todos sus deseos gracias al talismán mefistofélico con el que pactara.

Retomo la importancia que posee el paratexto del segundo capítulo, el cual no tiene medias tintas para declarar el principal rasgo con que el autor quiere trazar el otro anverso de la moneda, es decir a su *femme fatale*, la condesa Foedora, quien solamente utiliza al escritor para obtener un favor del primo de éste, el duque de Navarreins, situación definitoria para que el joven decida suicidarse. No es en absoluto casual, de nuevo, el nexo de Raphaël con Lucien, ya que sus interacciones con los personajes femeninos se articulan según el mismo patrón. En el caso específico del poeta, éste se desarrolla primero en el vínculo con Coralie y, durante *Splendeurs et misères des courtisanes*, con el de Esther Gobseck. Ambas relaciones siguen el modelo del enlace con Pauline, tanto así que Renato Barilli señala a propósito de ellas:

Ma anche su di lei si stampano le orme di questa fase buonista in cui versa il nostro narratore, sicché anch'essa si muta nel buon genio protettore dei sonni dell'eroe declassato, facendo rinascere l'eterna figura di Pauline, la donna che sa sospendere il codice dell'interesse, la legge inflessibile del denaro per concedersi a un amore puro. In fondo, Rubempré aveva già sperimentato questa dedizione infinita di cui sono capaci le donne, nonostante i tristi destini cui le condanna il fato, attraverso l'attaccamento oltre ogni limite, fino alla morte, che gli aveva riservato Coralie. (Barilli, 2010: s. p.)

Además del amor, la vida narrada de Lucien gira en torno a otros dos grandes ejes: el arte y la posición. A continuación, exploraré estos aspectos y el modo en que determinan el éxito y la caída del poeta.

Esplendor y decadencia de Lucien de Rubempré

Diversos especialistas han señalado una especie de monomanía en los personajes principales de la *Comédie* y, entre las más recurrentes, destaca la avidez de gloria, motivo del cual, como apunta Stefano Agosti (2010), “le cui due figure esemplari ed emblematiche, che ne incarnano rispettivamente l’esito positivo e l’esito negativo, sono Rastignac e Rubempré” (117). El deseo de verse enaltecido atañe tanto al posicionamiento de sus obras en el sistema editorial —o en su defecto a una reputación como la de Blondet—, el favor de las damas más bellas, famosas o refinadas, y una suerte de público reconocimiento en tanto practicante de la elegancia —no es gratuito que una de las derrotas más dolorosas del héroe haya sido presentarse ante Madame d’Espard con un atavío tosco y poco a la moda, lejos del estilo de los dandis que lo circundaban.

Y no es casual entonces que la exitosa etapa del joven en el periodismo coincida con su esplendor en tanto dandi, cuando se torna uno de los más elegantes del París artístico y mundano: “Lucien eut alors des cannes merveilleuses, une charmante lorgnette, des boutons en diamants, des anneaux pour ses cravates du matin, des bagues à la chevalière, enfin des gilets mirifiques en assez grand nombre pour pouvoir assortir les couleurs de sa mise. Il passa bientôt dandy” (Balzac, 2013: 499-500). Asimismo, es precisamente cuando Louise contempla la transformación del poeta provinciano en uno de los *lions* más admirados, una pluma influyente, y amante de una de las más bellas actrices del teatro, que siente el deseo de retomar su vínculo con él. De tal modo, Lucien consigue su revancha, así sea brevemente, y satisface sus inclinaciones de admiración y elegancia:

Ainsi Lucien reparut triomphant là où, quelques mois auparavant, il était lourdement tombé. Il se produisit au foyer donnant le bras à Merlin et à Blondet, regardant en face les dandys qui naguère l’avaient mystifié. Il tenait Châtelet sous ses pieds ! De Marsay, Vandenesse, Manerville, les lions de cette époque, échangeaient alors quelques airs insolents avec lui. Certes, il avait été question du beau, de l’élégant Lucien dans la loge de madame d’Espard, où Rastignac fit une longue visite, car la marquise et madame de Bargeton lorgnèrent Coralie. (Balzac, 2013: 470)

A propósito del dandismo, Susi Pietri (2017) comienza su reflexión sobre la moda balzaquiana con las opiniones que emite el novelista en su *Traité de la vie élégante*

(1833), lo que sirve para enfatizar la importancia de los llamados “fenomeni della *vie extérieure*”. Como se ha visto, la configuración de Lucien está trenzada fuertemente a esta noción de lo externo y, a su vez, ésta se asocia con el método balzaquiano que apoya buena parte de su peso en (de nuevo las palabras son de Mazzoni) “entità massicce, visibili e udibili”. El atavío tiene, en ese sentido, un carácter central en tanto primera impresión visual e índice de la *posición*, que ya señalé como uno de los motores del personaje.

Por lo que respecta a la actividad creadora, reluce el cariz ingenuo y voluble del poeta, quien nunca es capaz de concentrar todos sus esfuerzos en la creación literaria, aunque en realidad tampoco en su proyecto arribista. En la estructura general de la *Comédie*, basada en un sistema de personajes-fuerza en tensión, en lo que Italo Calvino considera una “vera città-giungla” donde “ogni azione ed ogni esplosione di sentimenti paiono risolversi in una prova di salute o di robustezza” (Calvino, 2011b: 31), se intuye el fracaso y la caída en el abismo para un héroe con estas características. Empero, son también éstas las que le conceden un lugar preponderante y sumamente complejo, ya que un personaje como él, ubicado en un rol protagónico, pero sin la fuerza necesaria para luchar por sus ambiciones y afectos auténticos, es susceptible de volverse una suerte de casilla vacía en la que otras fuerzas pueden desplegar su potencia y detonar otros momentos narrativos, como ocurre en el caso de su nexa con Jacques Collin, personaje que, precisamente debido a una enorme fuerza y un talento que Balzac menciona tantas veces, mueve los hilos de numerosos acontecimientos no sólo durante *Splendeurs et misères des courtisanes* sino en diversos momentos y obras del ciclo balzaquiano. Acerca del vínculo de Collin con el poeta, dice el narrador que el primero:

Contraint à vivre en dehors du monde, où la loi lui interdisait à jamais de rentrer, épuisé par le vice et par de furieuses, par de terribles résistances, mais doué d’une force d’âme qui le rongait, ce personnage ignoble et grand, obscur et célèbre, dévoré surtout d’une fièvre de vie, revivait dans le corps élégant de Lucien, dont l’âme était devenue la sienne. Il se faisait représenter dans la vie sociale par ce poète, auquel il donnait sa consistance et sa volonté de fer. (Balzac, 1856: 91)

Es así que estos personajes establecen una relación simbiótica en que Lucien es la cara visible de las ambiciones desmedidas de ambos, y Collin quien las concreta desde las sombras. Y es justo aquí cuando se torna más importante el escenario de *Illusions per-*

dues, cuya teleta teatral —según la terminología de Mazzoni (2011)— está constituida por la fuerza invisible del orden social, cuya lógica tiende a repeler al artista y al ex presidiario, y a obstruir sus objetivos. Los ciclos narrativos que tienen a Lucien como centro se ocupan de una batalla sin cuartel contra la sociedad utilitarista y sus reglas, en la que Balzac sitúa al poeta mártir, su Chateaubriand de L’Houmeau, apoyado por Trompe-la-Mort, villano y antihéroe al que, no obstante, Balzac y Lucien llegan a comparar con Napoléon. Vale recordar que del falso abate es reconocida su fuerza sobrehumana, física y mental, su astucia e, incluso, su sensibilidad. En ese registro, ya desde *Le Père Goriot*, durante un emblemático diálogo, Collin dice a Rastignac: “Je suis un grand poète. Mes poésies, je ne les écris pas : elles consistent en actions et en sentiments” (Balzac, 1891: 131). Así el autor permite que, de algún modo, Collin también se considere poeta, en lo que es, además, una corroboración de la opinión balzaquiana sobre las múltiples variantes de la genialidad.

La manera narrativa de Balzac, basada en la proliferación de *colpi di scena*, por fuerza somete a su héroe a grandes transformaciones, cambios de entorno, reveses y traiciones. En ese sentido es también que el discurso del novelista francés, particularmente en *Illusions perdues*, y luego en *Splendeurs et misères des courtisanes*, tiene un registro teatral basado en abundantes giros de fortuna, reconocimientos y encuentros definitorios, que posee relación no sólo con la estética realista sino también con la forma tradicional del *Künstlerroman*, cuyo motivo por excelencia es el del viaje, lleno de peripecias y aprendizajes, para perfeccionar el oficio artístico.

En consonancia con su pretensión de plasmar el fresco de toda una sociedad, al autor le sirve el marco de un *Künstlerroman* más o menos clásico para practicar lo que Italo Calvino llamó, a propósito de las diferencias entre *Le Chef-d’œuvre inconnu* y la producción posterior de la *Comédie*, una literatura extensiva, es decir una escritura que pretende abarcar la “distesa infinita dello spazio e del tempo brulicanti di multitudini, di vite, di storie” (Calvino, 2011a: 100). Es así que Lucien gesta grandes sueños que lo llevan a abarcar múltiples y vastos escenarios —descritos la mayoría de las veces con cuantioso detalle—; parte de su pueblo a París y luego, sistemáticamente, consigue allanar todas las fronteras de la gran ciudad, y transitar todos sus barrios —Balzac quiere que a través de sus ojos se revele de cuerpo entero la fastuosa y terrible ciudad—. En dicho entorno se desenvuelve, alternativamente, como poeta, periodista, dandi, bohemio y seductor hasta que halla, en el último recoveco de la capital francesa, en la prisión de La Force, el trágico fin de su periplo.

Lucien como artífice de las modas literarias

De los múltiples rostros que componen la efigie novelada de Lucien de Rubempré, Lucien Chardon, o, simple y más precisamente, “el Poeta”, me parece el más sugerente el vinculado a su faceta de artífice por las posibilidades que le otorga a Balzac para exponer sus ideas acerca de la literatura. Por lo demás, es interesante que la postura del personaje en tanto escritor muta de maneras abruptas, justo a partir de sus interacciones, en una corroboración de la fórmula de Mazzoni (2011) con respecto a que “il paradigma ottocentesco si incentra sull'accadere presente e intersoggettivo” (260).

Hay algunos materiales textuales que permiten comprender su perspectiva como artífice y el tipo de escritor que es Lucien. En particular destaca su poema “La tulipe”, que sería el predilecto de Daniel d'Arthez y cuya autoría es, en realidad, de Théophile Gautier. Esto no es casual, pues en el estilo de Gautier traslucen los postulados del parnasianismo que preconizan la búsqueda de la belleza y el desprecio por la utilidad en el arte. El tulipán de Gautier es uno de los motivos que usa del mismo modo en el famoso “Préface” a *Mademoiselle de Maupin* (1835), cuando opina lo siguiente: “je crois qu'il n'y a qu'un utilitaire au monde capable d'arracher une plate-bande de tulipes pour y planter des choux” (Gautier, 1875: 21). De modo complementario, como producto de la presencia o alusión a sus escritos, Balzac delinea a su personaje como un escritor romántico, autor de una novela histórica a la manera de Walter Scott (como se advierte mediante las opiniones del editor Doguereau), que sería a la vez un poeta de un estilo refinado y novedoso a semejanza de Gautier a quien, unos años más tarde, Charles Baudelaire llamaría el “parfait magicien ès lettres françaises” en la consabida dedicatoria de *Les Fleurs du Mal* (1857).

Además, las andanzas del héroe dan oportunidad a Balzac para exponer varios esquemas vitales asociados al arte literario en tanto disciplina, entre los que quizá sea el de d'Arthez el más autorizado por el autor. Cuando el joven poeta entra en contacto con el cenáculo sigue su modelo, el del artista *puro* que sacrifica todo en pos de su creación. Empero, los desbocados sueños y ambiciones del escritor no aceptan otra vía que el vuelo raudo hacia el Olimpo al modo de Belerofonte. Es de notar que este ascenso, sí, motivo frecuente en los personajes de la *Comédie*, es abordado justamente también con una parábola en otro de los sitios angulares de ésta y durante un diálogo que otro de sus héroes más conspicuos, Rastignac, sostiene con Horace Bianchon: “Te souviens-tu de ce passage où il demande [Rousseau] à son lecteur ce qu'il ferait au cas où il pourrait s'enrichir en tuant à la Chine par sa seule volonté un vieux manda-

rin, sans bouger de Paris?” (Balzac, 1891: 163). Este segundo caso, en que Rastignac se sirve de una parábola ajena, sería inverso al que d'Arthez ofrece a Lucien ya que, a la paciencia y disciplina, opone la solución de carácter intempestivo y casi milagroso —que implica, desde luego, una retribución por su carácter mefistofélico— buscada por Rubempré. Por lo demás, los dos pasajes dan cuenta de la encrucijada constante en diversos héroes de la *Comédie* y cuyos desarrollos llegan a ser en extremo disímiles. Basta con recordar los destinos de Vautrin, de Raphaël de Valentin, de Albert Savarus y de los personajes mencionados.

Un artista capaz de ir con las modas y, además, que comprende diversos modelos, géneros y estéticas al conocerlos de primera mano, podría parecer deseable y digno de encomio en algunas épocas. Lucien, con una maleabilidad increíble y con una pluma, al parecer, de prodigioso talento, simplemente escoge mal los géneros que practica y a sus editores. En especial elige de modo incorrecto el momento de dichas asociaciones.

A pesar de la ingenuidad que atribuye a Lucien en otros momentos, el narrador quiere creer con él que el azar y el talento pueden ser una conjunción salvífica. Es así que, en un registro omnisciente, se revela la naturaleza de las esperanzas del joven recién llegado a París, resumidas en su producción artística. “Il se dit vaguement que Paris était la capitale du hasard, et il crut au hasard pour un moment. N'avait-il pas un volume de poésies et un magnifique roman, *l'Archer de Charles IX*, en manuscrit ? il espéra dans sa destinée” (Balzac, 2013: 269). La caída del joven viene con su entrada al periodismo, en un pasaje al que Noiray (2013) llama “L'enfer du petit journal” (46), pues, entre otras cosas, se distancia de la disciplina claustral del artista puro que postulan Daniel d'Arthez y Raphaël de Valentin.

La gran tragedia de Lucien como artista es que deja de confiar en sus obras, que concibió para la posteridad, y abandona la práctica de la poesía y la novela; pone sus esperanzas en el periodismo arribista, un género que ejerce, tantas veces, una noche antes de que se publique, al calor de las copas, con la consigna explícita de apoyar o denostar a personajes en turno, y que configura una poética de lo efímero.

Es por ello que Lucien es un artífice vencido por el mundo que habita y, en términos narrativos, un personaje que se diluye e, incluso, pierde su lugar central y, en el curso de *Splendeurs et misères des courtisanes*, lo delega a ese otro poeta de naturaleza tan distinta: Jacques Collin o Carlos Herrera. Moretti (1999b), concentrado en su exégesis del género de la novela de formación, explícita del siguiente

modo, desde luego con otras consecuencias, la disolución o evanescencia de Lucien en tanto personaje:

Quella stessa duttilità che gli permette di essere costantemente “al passo coi tempi” gli impedisce anche di costituirsi come individualità permanente: lo condanna a non poter essere mai “se stesso”. Prima o poi, tutti i personaggi che gli sono vicini scoprono che, di Lucien, non ci si può fidare. Perché è egoista? Certo. Ma ancor piú perché, al fondo, Lucien non esiste —non esiste come persona. È un essere puramente sociale, un ‘figlio del secolo’, una figurina trasparente che riceve tutto il suo colore da forze immensamente piú grandi di lui. (148)

Esa poética de lo efímero que menciono describe a Lucien en dos aspectos, que guardan, por cierto, estrecha relación: su actividad escritural como periodista y su andadura externa, o *social*, como dandi, y en la que ya reparé más atrás.

Lucien de Rubempré es el artista dandi que siempre quiso ser Balzac, y también Oscar Wilde, o Charles Baudelaire, uno de los más agudos lectores del novelista y conspicuo teórico del dandismo. En el interés de estos autores, y en el diálogo con los críticos y teóricos citados en estas páginas, se ofrece una muestra del influjo que ejerció uno de los héroes más entrañables, complejos y contruidos con mayor minuciosidad en la novela del siglo XIX.

Referencias bibliográficas

AGOSTI, Stefano. (2010). *Il romanzo francese dell'Ottocento*. Il Mulino.

BALZAC, Honoré de. (1856). *Splendeurs et misères des courtisanes*. Librairie Nouvelle.

BALZAC, Honoré de. (1891). *Le Père Goriot*. Calmann Lévy.

BALZAC, Honoré de. (2007 [1831]). *La Peau de chagrin*. En *La Comédie humaine* (Vol. IV; pp. 429-633). Omnibus.

BALZAC, Honoré de. (2013 [1837-1843]). *Illusions perdues*. Gallimard.

BARILLI, Renato. (2010). *La narrativa europea in età moderna. Da Defoe a Tolstoj*. Bompiani.

CALVINO, Italo. (2011a). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Mondadori.

CALVINO, Italo. (2011b). *Una pietra sopra*. Mondadori.

- CAPUANA, Luigi. (1882). *Studi sulla letteratura contemporanea*. Gianotta.
- GAUTIER, Théophile. (1875). *Mademoiselle de Maupin*. Charpentier.
- LAVAGETTO, Mario. (2003). *Lavorare con piccoli indizi*. Bollati Boringhieri.
- MAZZONI, Guido. (2011). *Teoria del romanzo*. Il Mulino.
- MORETTI, Franco. (1999a). *Atlas de la novela europea 1800-1900*. (Stella Mastrangelo, Trad.). Siglo XXI, 1999.
- MORETTI, Franco. (1999b). *Il romanzo di formazione*. Einaudi.
- NOIRAY, Jacques. (2013). “Préface”. En Honoré de Balzac, *Illusions perdues* (pp. 7-56). Gallimard.
- PIETRI, Susi. (2017). “‘Riens’. I paradigmi della moda nell’opera di Balzac”. En Luciana Gentilli, Patrizia Oppici y Susi Pietri, *Moda e modi di vita. Figure, generi, paradigmi* (pp. 181-203). Edizioni Università di Macerata.
- SEGRE, Cesare. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Crítica.

