¿Verne con Benjamin? Archivos del futuro pasado en el Segundo Imperio

Jerónimo Ledesma (UBA) y Carolina Ramallo (UBA)

Durante el siglo XIX, como señaló J. Osterhammel (2015), el archivo se constituyó en una acción sistemática mediante la fundación, refuncionalización y potenciación de bibliotecas, museos, archivos nacionales, exposiciones universales y enciclopedias. Se articularon, en este movimiento de creación y conservación del presente, panoramas y reportajes sociales, el realismo literario, libros de viajes, mapas y dispositivos de mediación cartográfica, la sociología, con sus estadísticas y censos de población. También cuentan en esta tarea global del siglo las nuevas formas de registro y comunicación: prensa masiva, radio, fotografía, cine.

A la generalización del archivo como forma de aproximarse al presente ­–como ha indagado, entre otros, L. Hölscher (Hölscher, 2014)–[[1]](#footnote-1) se suma en el período un nuevo tipo de interés por el futuro. El presente fue examinado no solo como lo que era sino como lo que debía o podía ser, o como lo que sería, si se perseveraba en los errores. La pregunta por el futuro, que había tomado forma en el siglo anterior, se fue profundizando y complejizando con los procesos políticos revolucionarios y los efectos del desarrollo industrial: el presente pasó a ser visto en consecuencia como un tiempo siempre cargado de porvenir, con un coeficiente constante de transformación y movimiento. Esta modificación de la experiencia del tiempo histórico se plasmó –y fue configurada– en los distintos dispositivos culturales con que se interpretaban esas mismas tendencias, lo cual supuso un uso muy particular del archivo del presente como instrumento para pensar la sociedad y darle forma.

Con el objeto de explorar esta idea de que el siglo XIX puede ser visto como un archivo de futuros pasados, leeremos una novela futurista de Jules Verne, *París en el siglo XX* (de aquí en más *París…*), escrita hacia 1860 y descubierta en 1994. La estudiaremos en relación con sus condiciones materiales de existencia, pero también en su construcción textual, ya que el análisis de su retórica es lo que permite definir su posición específica ante el futuro. Nos interesa, asimismo, el hecho de que la novela organice un índice de su época en dos sentidos: como catálogo histórico-temático del Segundo Imperio y como indicación ficcional de las tendencias históricas hacia el futuro. Al cabo del comentario de la novela, apuntaremos relaciones posibles con el proyecto de los Pasajes de W. Benjamin, un archivo construido con materiales contemporáneos a la novela de Verne.

# Un archivo del futuro pasado: *París en el siglo XX*

*París…* fue publicada por Hachette en 1994, después de que se encontrara el manuscrito en la caja fuerte del hijo de Verne. Una serie de evidencias indican que pertenece a la misma época que *Cinco semanas en globo* (de aquí en más *Cinco semanas…*), publicada en 1863. [[2]](#footnote-2) En general, las ficciones de Verne no se sitúan en el futuro ni en París.[[3]](#footnote-3) Por el contrario, configuran el presente como un espacio de acción en el que una tendencia, proyecto o invento tecnológico se perfecciona y hace posible convirtiéndose en motivo central de una aventura exotista. En eso consiste la “ciencia del futuro”, y no en el traslado al futuro en sentido literal.[[4]](#footnote-4) De modo que *París…*, situada cien años después de su tiempo de escritura y en la propia capital francesa, irrumpió en 1994 como una anomalía de la obra verniana.[[5]](#footnote-5)

El proyecto corresponde a un momento en que Verne está renegociando su identidad de escritor. Durante la década de 1850, habiendo descartado la posibilidad de trabajar como abogado, había intentado profesionalizar su escritura para vivir de ella, pero con escaso éxito. La situación cambió en 1862, cuando selló el primer contrato editorial con Pierres-Jules Hetzel, editor de Hugo, Balzac y Baudelaire. *Cinco semanas*, la matriz de *Los viajes extraordinarios*, fue producto, justamente, de la intervención de Hetzel: el manuscrito fue reelaborado en base a las numerosas indicaciones que le hizo el editor.

Esa novela de 1863 constituyó una innovación atractiva para el público burgués del siglo XIX. El globo, símbolo del dominio del aire, funciona en ella como dispositivo narrativo para convertir el deseo imperialista en motivo de entretenimiento cultural. Merced al novedoso objeto volador, el mapa de África deviene en parque temático para europeos blancos: poblaciones con el encanto del caos, ritos primitivos, escenas de cacería y de persecución frenética, africanos animalizados. Toda esta serie de tópicos racistas cifrados en el África establece un calculado contrapunto con la comunidad del inglés Fergusson. El globo opera como soporte de esa mínima civilización, y transporta la mirada móvil, capaz de acercarse y distanciarse de la escena, según lo necesite la intriga. Las “cinco semanas” del título ofrecen, a su vez, en una anticipación de los “ochenta días” de 1872, el prodigio de la organización del caos africano: el término temporal, con su medida y sus límites, representa a la civilización como sitio del poder, la racionalidad científica y el control de la naturaleza.[[6]](#footnote-6)

*París…* ofrece algo muy distinto. La acción transcurre en la capital de Francia, que ha profundizado ciertas tendencias dominantes del Segundo Imperio. La hipótesis utópica es que, para 1960, la lógica capitalista, entendida como principio de constante especulación financiera y ciencia aplicada, se habría convertido en la lógica de todo el orden social, y que, en ese contexto, las humanidades habrían quedado relegadas definitivamente. Una hipótesis solidaria es que las acciones sociales habrían sido sometidas, en conjunto, al control del Estado, y que este hecho habría sido internalizado por la población como parte del sentido común.

El protagonista es un joven poeta huérfano de provincias, Michel Jerome Dufrénoy. Está a punto de emanciparse y debe trabajar para subsistir. Es, por ello, todo futuro y expectativa. Pero fracasa en sus intentos de integración social porque su irrenunciable vocación artística y su amor por el ideal lo anclan al pasado. Caricatura del héroe joven que hace frente a la lógica de la gran ciudad, Michel alegoriza un deseo de humanismo cuando la sociedad ya no tiene lugar para él. “¡Quieres ser artista en una época donde el arte ha muerto!”, le dice su amigo Quinsonnas (169).[[7]](#footnote-7) Michel vive con la familia de un tío político, todos ellos parte del nuevo sistema, que lo ven perderse en “las arenas del ideal” (61), y se relaciona con un tío bibliotecario, que conserva la memoria de su padre músico y lo estimula en su vocación, y con otros personajes socialmente marginados como él. El amor (Michel ama a Lucy, la nieta de un profesor de latín en decadencia) aparece como el análogo social de la práctica de la poesía, y es también expuesto a la humillación del “siglo industrial” (57) [así se nombra el siglo XX]. Los 17 capítulos de *París…* siguen las peripecias de este héroe anacrónico, al tiempo que despliegan el catálogo de tendencias que en el imperio del futuro se habrían profundizado.

Hetzel rechazó el manuscrito.[[8]](#footnote-8) La decisión del editor, que Verne no contradijo, convirtió a *París…* en un futuro pasado del propio autor, la senda que no tomaría. Todo indica que el editor vio en el proyecto un producto menos comercializable que *Cinco semanas*, ya publicado, y uno menos original, que repetía tentativas previas. Apenas más joven que Flaubert, Verne estaba atravesado por los mismos problemas y las mismas ambiciones de “conquista de la autonomía” que caracterizan a toda la literatura del período. Es evidente que *París…* y *Cinco semanas…* suponen colocaciones estratégicas distantes en el emergente campo literario, aunque, y esto es lo llamativo, pertenecen a un mismo escritor. Mientras que *Cinco semanas…* asume la promoción de los valores burgueses dominantes, *París…* representa una posición próxima a una literatura crítica de esos valores, una literatura autorreflexiva y artificial.

Esto explica no sólo la fuerte presencia de temas explícitamente literarios en la novela sino también la escenificación de problemas de orden metaliterario y crítico. Reparemos, por ejemplo, en el tratamiento dispensado a las formas de consagración, conservación y olvido de la cultura. La novela empieza con una escena de entrega de premios a estudiantes destacados y termina, en didáctica simetría, con un cementerio de intelectuales. En la escena de la premiación, el protagonista es distinguido por aquello que, a los ojos de sus contemporáneos, lo condena, la habilidad de componer versos en latín. Al final, en una parodia de *Papá Goriot*, el joven humanista llega, sin esperanzas, famélico, derrotado y pobre, al *Père-Lachaise*, e, irónicamente, se siente allí como “en casa”: su lugar está en compañía de los muertos. En el mismo sentido cabe mencionar las escenas que declaran la muerte de la literatura: el diálogo en la librería con vendedores que no conocen a Victor Hugo (“uno de los grandes poetas del siglo diecinueve, quizás el más grande” (64), dice Michel), la visita a la Biblioteca Imperial donde trabaja su tío, quien le revela, textualmente, que “la literatura ha muerto” (71), la revista de la biblioteca personal de ese mismo tío, que aloja libros como si fueran verdaderos soldados de la resistencia contra el imperio, “el ejército más hermoso del mundo” (123), los diálogos con Quinsonnas, quien afirma la destrucción no solo de la literatura sino de toda práctica cultural humanista, y desde luego el trabajo para la industria del entretenimiento que la novela nombra como el *Gran Depósito Dramático*, una “institución reconocida por decreto como establecimiento de utilidad pública” (179) y que “divertía a la población dócil con obras pasables” (178).

Ahora bien, identificar al narrador con este héroe, o a Verne con un discurso pesimista, sería un error. La clave de *París…* no está ni en su presentación de los cambios tecnológicos, de los que hablaremos enseguida, ni en la alarma por la catastrófica ruina del humanismo, sino en su ambivalencia ante ese mundo por venir, que atraviesa toda su composición y define el manejo de la temporalidad. La trayectoria vital de Michel, en cuanto conduce al fracaso, es indicativa sobre todo del distanciamiento que practica la novela respecto de las concepciones románticas del escritor, la escritura y la literatura. *París…* advierte sobre la caducidad de aquello que el siglo XIX considera su nueva clasicidad, su canon, pero busca liberarse de ese lastre, no restituir el romanticismo o el clasicismo. La asociación entre canon y muerte, así como el castigo y la burla de los humanistas, sugieren que se resiste a ser leída como reivindicación del mundo reaccionario de la academia francesa y la literatura canonizada. Aunque distante de *Cinco semanas*, el problema que plantea *París...* no es ajeno al que esa otra novela resuelve a su modo, a saber: ¿cuáles son la literatura y el arte del tiempo nuevo, ese tiempo del presente tendiendo hacia el futuro?

El carácter autorreflexivo de la novela se trasluce también en el hecho de que está montada sobre una ambiciosa combinación experimental de tres tradiciones narrativas: la novela de formación, la novela industrial y la utopía temporalizada. El primero de estos subgéneros, la novela de formación, se liga con la tensión entre vocación y renunciamiento, que define, como señalamos, la situación del héroe.[[9]](#footnote-9) La novela industrial inglesa es aludida por una serie de referencias a *Tiempos difíciles*, de Dickens: la caracterización de los personajes utilitaristas,[[10]](#footnote-10) el lugar dominante de la educación centralizada y el sistema bancario. La tercera tradición narrativa, la utopía temporalizada, es aquella con la que más habitualmente suele identificarse *París...*: la que inauguró el *best-seller* rousseauniano del siglo XVIII, *L’ an 2440* (1771).[[11]](#footnote-11) Para la época del texto de Verne, esa tradición había acumulado una serie de antecedentes, entre los que cabe destacar *Le monde tel qu'il sera* (1846), de Émile Souvestre, combinación de novela anti-industrial y viaje al futuro.[[12]](#footnote-12)

La apelación a la tradición de la utopía temporalizada supone que esta novela sobre las condiciones de la literatura y el arte, o sobre la crisis de la cultura humanista en el contexto del capitalismo del siglo XIX, se trama proyectando al futuro una serie de problemas del orden social presente. La ciudad futura de París –tomada, en el mismo sentido de Haussmann, como sitio privilegiado de transformaciones–[[13]](#footnote-13) funciona como espacio simbólico para declinar y conjugar tópicos sociales del Segundo Imperio: magnificación del estado, reforma urbana, tecnificación de las costumbres, normativización de las relaciones sexoafectivas y del rol de la mujer, especialización del saber y renovación del arte, boom editorial, mercantilización de todas las esferas de la vida. Que la novela postule que estas tendencias del presente encuentran continuidad cien años después, es lo que la convierte en un archivo del futuro pasado, un índice del siglo XIX.

Los modos en los que la novela pone en ficción esa proyección del presente no son homogéneos ni uniformes. El texto diseña el futuro y define el lugar de la tecnología literaria posromántica mediante el dinámico desfase entre, por un lado, las instituciones de poder y las tecnologías del orden social, y por el otro, las experiencias subjetivas de los personajes principales.

Las instituciones y las tecnologías del futuro son proyectadas en un mismo plano temporal: el tiempo continuo de la innovación, aunque con modos discursivos específicos. Las instituciones se describen, en clave distópica, a la manera de Dickens, como entidades omniabarcativas que rigen y disciplinan el comportamiento de las personas apelando a los principios de la utilidad, el interés y la eficacia, y reciben, por ello, tratamiento satírico. Estas instituciones son la Sociedad General de Crédito Instruccional, el banco Casmodage y Cía., la Biblioteca Imperial, el Gran Depósito Dramático. En esta misma serie pueden leerse las formas hegemónicas que asumen la familia, el matrimonio y las instituciones artísticas, laborales y penales. En todos estos casos, la lógica capitalista se delinea como lo contrario del humanismo y habiendo triunfado sobre él por obra del “demonio del dinero” (53).

El desarrollo de la ciencia y la tecnología es proyectado de manera similar en un tiempo histórico continuo y progresivo. Pero solo se lo representa críticamente, como “demonio de la electricidad” (199), cuando queda al servicio de las instituciones mencionadas y en mera oposición con los valores humanistas. La tecnología no conduce necesariamente a una mejora moral, pero tampoco es culpable de su deterioro. Hay, de hecho, un entero catálogo de tecnologías que no solo quedan a salvo de toda condena, sino que constituyen pasajes de valoración positiva: la red metropolitana de trenes, los automóviles a gas, el sistema de comunicación centralizado, la red fluvial, entre muchas otras. La novela imagina el tiempo histórico entre el momento de escritura y el tiempo de la ficción como una suerte de haussmanización permanente, en referencia al programa de Napoleón III comenzado diez años antes que *París...*. No hay viaje en el tiempo ni resortes psicológicos, narcóticos o mágicos, como en otros relatos de utopía temporalizada, que expliquen la conexión entre el siglo XX y el XIX, pero la novela documenta los orígenes de todas las maravillas del futuro recordando invenciones reconocibles para los lectores de 1860. La tecnología, de este modo, es historizada, reconducida a su forma decimonónica, pero para proyectar en la ficción su forma consumada. Así, por ejemplo, el caso de los trenes, que se despojan de sus defectos y de su historicidad (“no había ni humo ni vapor ni posibilidad de colisiones”) y alcanzan por ello mismo su forma utópica, ideal, fuera del tiempo: “daba la impresión, acota el narrador, de que estos caminos de hierro deberían haber existido desde siempre” (50-51).

En la diferencia con el tiempo continuo del progreso y la innovación que determina el cambio histórico (tanto en la distopía social como en la utopía tecnológica), se trama la experiencia subjetiva de los personajes, siempre como inadecuación. Mientras que la masa social no se diferencia del orden imperante, en tanto lo encarna y representa acríticamente (el caso de los Boutardin, o los funcionarios del banco y el Gran Depósito Dramático, los portavoces sin espesor de esta realidad), todo personaje destacado, comenzando por el héroe, se distingue por la inadecuación respecto de esa forma general de la temporalidad. La representación de la experiencia subjetiva en la novela *es* la conciencia misma de esa inadecuación y la necesidad de encontrar un posicionamiento ante ella. La política ha desaparecido del horizonte de expectativas, como expone Quinsonnas en el capítulo XIII, por lo que no constituye una posibilidad real. No hay lucha de clases ni lucha revolucionaria posible.[[14]](#footnote-14) Los Richelot y el tío Huguenin viven su vida en la marginalidad, Michel se entrega al hambre y la muerte, Quinsonnas, su amigo, una suerte de Vautrin no delictivo, representa la posición cínica: hacer rendir la época en beneficio propio.[[15]](#footnote-15)

Esas salidas no son ejemplares, modelos, sino maneras dramáticas para delinear en el siglo XIX la pregunta sobre “¿qué hacer?” (173). Ubicada en un momento a la vez personal y colectivo de interrogación sobre el papel histórico de la literatura, la novela fracasada de Verne parece estar explorando la posibilidad de concebir esa práctica cultural, la literatura, como una tecnología para imaginar futuros posibles. La utopía temporalizada se pone al servicio de la observación del presente y el tratamiento de ese presente como archivo ficcional, visto desde el futuro, opera como instrumento de extrañamiento e interrogación de la historia.

Entre las críticas que le dirigió Hetzel estaba la de que no resolvía los problemas que planteaba: “No hay allí un solo asunto serio del futuro que se resuelva” (15), escribió. Pero esta no resolución parece haber sido, justamente, la estrategia fundamental de la obra.

# El futuro pasado y la redención del presente: Verne con Benjamin

Previsiblemente, se produjeron lecturas de *París…* en clave benjaminiana. David Platten (2000), en particular, conectó la ciudad del futuro en Verne con la lectura de la modernidad en los textos de Benjamin sobre Baudelaire. Previsiblemente, decimos, porque Benjamin y Verne interrogaron, desde distinto lugar, un archivo histórico común: el vinculado con la modernización decimonónica del Segundo Imperio. Ese es el primer motivo por el cual, al recorrer la *Obra de los Pasajes* (*Passagen-Werk*),[[16]](#footnote-16) encontramos títulos que evocan tópicos de Verne sobre la ciudad, la tecnología y la cultura.

Ahora bien, el Segundo Imperio fue para Verne su presente, el nombre histórico de sus condiciones materiales de escritura. De modo que *París…* ha venido a integrar el archivo de época que convoca el proyecto de Benjamin. En términos conceptuales, esto supone que podríamos leer la obra de Verne como fuente potencial del archivo benjaminiano, aunque, desde luego, como una fuente imposible, porque su momento de publicación fue posterior a la muerte de Benjamin. La escena sólo podría ser planteada, por lo tanto, en términos teóricos y como ejercicio de investigación crítica: ¿Qué efectos produciría *París…* puesto junto a los otros documentos del archivo? ¿Qué citas habría que seleccionar, dónde situarlas? ¿Podría este material formar parte del Proyecto de los Pasajes, funcionar con la teoría que supone? Estas preguntas son tanto más problemáticas en cuanto que ninguna obra de Verne es citada jamás en el archivo de Benjamin.

Los materiales reunidos en ese archivo debían desembocar en una obra crítica sobre los orígenes de la mitología capitalista y servir a los fines de la revolución política y la emancipación humana. Estudiando la memoria decimonónica en las grandes bibliotecas nacionales de Berlín y París, Benjamin localizó en documentos del Segundo Imperio fenómenos originarios de las formas capitalistas vigentes en su momento de escritura, es decir, en el primer tercio del siglo XX, especialmente en el periodo de entreguerras, en la encrucijada ante la estabilización de la revolución bolchevique y el ascenso de los fascismos europeos. En este sentido, Benjamin vio el siglo XIX como un archivo relacionado con un tiempo que, históricamente, era su futuro, en el sentido llano de “el tiempo que vendría después”. Sin embargo, las formas arcaicas que interesan a Benjamin, imágenes del sueño colectivo del que es necesario despertar (Cfr. Buck-Morss 2001), son las formas que ya han desaparecido, reemplazadas por otras en la cadena de relevos de la tecnología. En este punto podríamos seleccionar tecnologías del futuro pasado en la novela de Verne que, precisamente, se revelan como históricamente discontinuas, pero inscriben la imagen de la transformación soñada por el siglo XIX, que sostiene la fantasmagoría del XX.

Este ejercicio crítico permitiría pensar a Verne desde Benjamin, como parte potencial del archivo decimonónico. Pero cabe preguntarse también si es posible leer a Verne con Benjamin, encontrando zonas de afinidad entre sus métodos y archivos a pesar de sus notables diferencias. Hacer esto supondría aceptar un diálogo entre materiales que no pertenecen a la misma serie, y recuperar no sólo el hecho de que *París…* integra el archivo del Segundo Imperio sino también que elabora su propio archivo. En nuestra lectura de la novelaseñalamos de qué modo el conocimiento del presente sirve como material para construir la imagen del futuro, y sugerimos de qué modo esa imagen opera críticamente sobre el presente. Podríamos preguntarnos ahora si la operación es análoga en alguna medida con la propuesta de Benjamin de entender el pasado para desmitificar el presente y transformar la sociedad.

Dos ideas benjaminianas son pertinentes en este punto. La primera es la de anacronismo, tal como la encontramos en una carta a Adorno: “un anacronismo en el mejor de los sentidos”, escribe Benjamin, “porque, ojalá, no estaría tanto galvanizando un pasado como anticipando un futuro más digno del ser humano” (Adorno & Benjamin, 2021, p. 53). Esta idea de anacronismo supone poner a jugar en la escritura, simultáneamente, el pasado y el presente para hacer posible un futuro más deseable. A partir de este concepto, cabe sostener que tanto Benjamin como Verne apelan al anacronismo, a una escritura en discordancia con su tiempo, y que leen el Segundo Imperio para extrañar el conocimiento del presente y abrir la posibilidad de un cambio. Ahora bien, mientras que las teorías marxistas, como la de Benjamin, evitan toda representación del futuro por decisión epistemológica[[17]](#footnote-17), la literatura lo representa y explora en hilado heterocrónico de utopía, distopía y dislocación temporal de la experiencia.

Aquí conviene invocar una segunda categoría benjaminiana, la de tecnología, pero aplicada a la propia literatura. Como sostuvo Susan Buck-Morss (2001), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” ensaya una teoría de la transición hacia la sociedad venidera en la medida en que la tecnología industrial comienza el movimiento dialéctico dentro de la superestructura; de este modo, la tecnología representable posee la capacidad de ruptura revolucionaria en la imaginación utópica y la creación de lo todavía no creado, ese futuro paradójicamente irrepresentable. Es así que la sociedad sin clases se presenta como una utopía social con la forma de un sueño, lo que “todavía no es” (Buck-Morss, 2001 p. 131), y solo puede ser interpretada a través de los objetos materiales en los que encuentra expresión. En este punto podemos leer a Benjamin con Verne, en tanto este lee su siglo como un archivo del presente para dar palabras y cuerpo al tiempo futuro. *París…* funcionaría como una tecnología para explorar el futuro, capaz de darle representación y producir la ruptura en la imaginación utópica. Su configuración crítica del futuro, a la vez como utopía tecnológica, distopía moral y experiencia subjetiva dislocada, invita a pensarlo en su más absoluta y necesaria complejidad. Si las imágenes de utopía son configuradoras de la vida y manifestaciones del deseo de felicidad y los símbolos utópicos pueden ser manifestación de la verdad en su transitoriedad, esto es la novela del siglo XIX sobre el siglo XX: el lugar donde es posible pensar un futuro pasado para transformar el presente, todos los presentes.

**Bibliografía**

Adorno, T., & Benjamin, W. (2021). *Correspondencia 1928-1940*. Eterna Cadencia Editora.

Angenot, M. (1981). Science Fiction in France before Verne (J. M. Gouanvic & D. Suvin, Trads.). *Science Fiction Studies*, *5*(14), 38-53.

Benjamin, W. (1982). *Gesammelte Schriften: Vol. V (Passagen-Werk)* (R. Tiedemann, Ed.). Suhrkamp Verlag.

Benjamin, W. (2002). *The Arcades Project* (H. Eiland & K. McLaughlin, Trads.). The Belknap Press of Harvard University Press.

Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes* (R. Tiedemann, Ed.; L. F. Castañedas, I. Herrera, & F. Guerrero, Trads.). Akal.

Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire* (M. Dimópulos, Trad.). Eterna Cadencia Editora.

Benjamin, W. (2013). *Obra completa Libro V Volumen 1 Obra de los Pasajes 1* (J. Barja de Quiroga, Trad.). Abada Editores.

Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* (N. Rabotnikof, Trad.). Visor.

Buck-Morss, S. (2011). *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjmin y el Instituto de Frankfurt* (N. Rabornikof Maskivker, Trad.). Eterna Cadencia Editora.

Clarke, I. F. (1969). Jules Verne and the vision of the future. *Futures*, *1*(5), 464-468.

Clarke, I. F. (1979). *The Pattern of Expectation, 1644-2001*. Cape.

Darnton, R. (2008). Fantasía utópica. En A. Saborit García Peña (Trad.), *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la revolución* (pp. 181-210). FCE.

Finch, A. (2019). The French Bildungsroman. En S. Graham (Ed.), *A History of the Bildungsroman* (pp. 33-56). Cambridge University Press.

Harvey, D. (2008). *Paris, capital de la modernidad* (J. M. Amoroto Salido, Trad.). Akal.

Hölscher, L. (2014). *El descubrimiento del futuro*. Madrid.

Koselleck, R. (2006). Sobre la historia conceptual de la utopía temporal. En L. Fernández Torres (Trad.), *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social* (pp. 171-188). Trotta.

Koval, M. I. (2018). *Vocación y renuncia. La novela de formación alemana entre la Ilustración y la Primera Guerra Mundial*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

Louis, A. (2020). *L’invention de Troie. Les vies rêvées de Heinrich Schliemmann*. EHESS.

Menninghaus, W. (2013). *Sobre los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*. Biblos.

Moretti, F. (2000). *The way of the world: The Bildungsroman in European culture* (A. Sbragia, Trad.).

Ogle, V. (2015). *The global transformation of time: 1870-1950*. Harvard University Press.

Opitz, M., & Wizisla, E. (2014). *Conceptos de Walter Benjamin* (M. Belforte & M. Vedda, Trads.; Filosofía). Las cuarenta.

Osterhammel, J. (2015). *La transformación del mundo. Una historia global del siglo XIX* (G. García, Trad.). Planeta.

Platten, D. (2000). A Hitchhiker’s Guide to Paris: Paris au XXe siècle. En E. J. Smyth (Ed.), *Jules Verne: Narratives of modernity* (pp. 78-93). Liverpool University Press.

Schivelbusch, W. (2014). *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century* (1.a ed.). University of California Press.

Unwin, T. A. (2005). *Jules Verne: Journeys in writing*. Liverpool University Press.

Verne, J. (1994a). *Paris au XXe siècle* (P. Gondolo della Riva, Ed.; 1 ed). Hachette.

Verne, J. (1994b). *París en el siglo XX* (P. Gondolo della Riva, Ed.; O. L. Molina, Trad.; 1a ed.). Editorial Andrés Bello.

Verne, J. (2018). *París en el siglo XX* (C. Merino Redondo, Trad.). Ediciones Akal.

1. Cf. Clarke (1979). [↑](#footnote-ref-1)
2. Sobre la publicación de la novela, véase la introducción de Piero Gondolo della Riva en Verne (1994a), traducida al español en Verne (1994b). Véase también el prólogo de Cortarelo García en Verne (Verne, 2018). [↑](#footnote-ref-2)
3. Cf. Unwin (2005, p. 39). [↑](#footnote-ref-3)
4. “Ciencia del futuro” es una expresión que usa el narrador de *Robur-le-Conquérant*, la novela de 1886 que releva el globo de 1863 por un buque volador. Cf. Clarke (1969). [↑](#footnote-ref-4)
5. Hay otros dos textos que suelen vincularse con esta novela. El primero es “Un ville ideal” (1875), pero no es una novela sino un discurso satírico, que recurre a la tradición del sueño del futuro. El segundo es *In the year 2889*, pero este texto publicado con el nombre de Jules Verne, parece haber sido escrito por su hijo. Fue publicado en inglés en febrero de 1889, y luego en francés en 1890 y 1891 (*Au XXIXe siècle: La journée d'un journaliste américain en 2889*) y finalmente incluido en las novelas póstumas en 1910. [↑](#footnote-ref-5)
6. Ciertamente, la figura del inventor que domina la naturaleza por medio de un desarrollo tecnológico es la más habitual en la obra de Verne. En el caso particular del tiempo –las cinco semanas, los ochenta días– se trata de una asociación propia de la época entre vehículo y orden temporal, como han estudiado, entre otros, Schivelbusch (2014) y Ogle (2015). [↑](#footnote-ref-6)
7. Las citas en español corresponden a Verne (1994b). [↑](#footnote-ref-7)
8. El rechazo quedó expresado en una carta de la que conservamos el borrador. Sobre esto, véanse los comentarios de Gondolo della Riva en Verne (1994a, pp. 13-17). [↑](#footnote-ref-8)
9. Sobre los orígenes del género, véase Koval (2018). Sobre su vigencia europea, Moretti (2000). Sobre su variante francesa en Stendhal, Balzac y Flaubert, véase Finch (2019). [↑](#footnote-ref-9)
10. La caricatura del director de ciencias aplicadas, cuyo discurso recordaba “los silbidos, los chirridos, los mil ruidos desagradables que escapan de una máquina a vapor en plena actividad” (40), se corresponde con los procedimientos de caracterización de Bounderby en la novela de Dickens, pero la alusión inconfundible es la que se produce en las descripciones de los Boutardin en relación con Thomas Gradgrind y su familia. [↑](#footnote-ref-10)
11. Sobre utopía temporalizada, véase Koselleck (2006). Para una lectura de la novela de Mercier como *best-seller* del siglo dieciocho, Darnton (2008). [↑](#footnote-ref-11)
12. Es de notar que Souvestre es mencionado por la novela como un nombre olvidado en el cementerio, junto con Balzac y “cien otros” (212). Sobre la tradición futurística entre esta novela de Verne y Mercier, véase Angenot (1981). [↑](#footnote-ref-12)
13. Sobre la transformación de parís en el Segundo Imperio, véanse Benjamin (2012), Harvey (2008) y Louis (2020). [↑](#footnote-ref-13)
14. “Antes podías ser periodista; así era, en efecto, cuando existía una burguesía que creía en los periódicos y hacía política. ¿Pero a quién le importa la política? […] Ya no hay partidos políticos en Francia: los orleanistas se dedican al comercio y los republicanos a la industria; apenas hay por allí algunos legitimistas que se reúnen en torno a los Borbones de Nápoles y mantienen una gacetilla para poder suspirar… El gobierno se ocupa de sus asuntos como un buen comerciante, y paga regularmente sus gastos” (171). [↑](#footnote-ref-14)
15. Sin dudas, Quinsonnas es el único personaje en el cual parece haber una apuesta de identificación, aunque también esté caricaturizado. La novela enuncia claramente ese proyecto de futuro artístico que se adapta al siglo y a la vez rompe con él:

“–Michel sabe que tengo un gran proyecto.

-Sí –agregó el joven–. Y va a asombrar a su siglo.

–Asombrar a su siglo.

–Ese es el noble propósito de mi vida. Creo que lo tengo bien encaminado, y por lo demás cuento con ensayar en el extranjero. Allí, usted sabe, se crean las grandes famas…” (175) [↑](#footnote-ref-15)
16. *Das Passagen-Werk* es el título con que Tiedemann editó este proyecto en las obras reunidas de Benjamin. Al español ha sido traducido como *Libro de los Pasajes* (Benjamin 2005) y como *Obra de los Pasajes* (Benjamin 2013). En inglés fue editado como *The Arcades Project* (Benjamin 2002). [↑](#footnote-ref-16)
17. Se ha indicado que esta falta de representación del futuro en las teorías marxiana y marxistas puede responder o ser solidaria con el principio de prohibición de las imágenes o ausencia de imágenes de Dios, *Bilderverbot* (Buck-Morss 2011) o *Bilderlosigkeit* (Menninghaus 2013), respectivamente. [↑](#footnote-ref-17)