

# La ficción del futuro en *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* de Jules Verne

The fiction of the future in Jules Verne's *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*



**Jerónimo Ledesma**

Universidad de Buenos Aires  
jledesma@filo.uba.ar

**Carolina Ramallo**

Universidad de Buenos Aires- Universidad Nacional de Hurlingham  
carolina.ramallo@unahur.edu.ar

Fecha de recepción: 22/09/2021  
Fecha de aceptación: 30/04/2022

## Resumen

En el presente trabajo se proponen cinco líneas de investigación de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* de Jules Verne en torno a la pregunta por el modo en que la literatura del siglo XIX pensó e imaginó su futuro. En primer lugar, se describe y analiza el hecho de que el manuscrito de esta novela póstuma se ubica en un punto de giro de Segundo Imperio, la institución literaria moderna y la carrera profesional de Verne. En segundo lugar, se releva el modo en que la novela se imagina a sí misma en otra posición del campo literario que su estricta contemporánea *Cinq semaines en ballon* de acuerdo con su carácter autorreflexivo y fuertemente metaliterario y el uso de los géneros novela de aprendizaje, novela industrial y utopía temporal. En tercer lugar, el artículo indaga las dos perspectivas diferentes pero articuladas de tiempo histórico presentes en la novela: el tiempo homogéneo y vacío del progreso –que posibilita a la vez la distopía moral de las instituciones y la utopía tecnológica– y el tiempo dislocado de la experiencia subjetiva, que explora la pregunta por la acción en su presente. A continuación, se releva y analiza el modo en que la ficción del futuro funciona como un índice crítico de las tendencias del orden social decimonónico, un archivo de futuros pasados del capitalismo industrial. Por último, se señala que la representación de la decadencia futura de las humanidades se relaciona con las tensiones en curso entre las prácticas humanistas y el desarrollo capitalista moderno y abre la posibilidad de pensar la propia literatura pos-romántica como una tecnología de interrogación y transformación de la realidad social.

Palabras clave: posromanticismo, utopía, literatura del siglo XIX

## Abstract

In "The fiction of the future in Jules Verne's *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*" Jerónimo Ledesma and Carolina Ramallo propose five lines of enquiry for this source on the question of how 19th-century literature thought and imagined its future. First, they describe and analyse the fact that the manuscript of this posthumous novel is located at a turning point in the Second Empire, the modern literary institution and Verne's professional career. Secondly, it looks at the way in which the novel imagines itself in another position in the literary field than its strict contemporary *Cinq semaines en ballon* in accordance with its self-reflexive and strongly metaliterary character and the experimental use of the genres novel of apprenticeship, industrial novel and temporal utopia. Thirdly, the article explores the two different but articulated perspectives of historical time present in the novel: the homogeneous and empty time of progress - which makes possible both the moral dystopia of institutions and technological utopia - and the dislocated time of subjective experience, which explores the question of action in its present. Next, the way in which the fiction of the future functions as a critical index of the tendencies of the nineteenth-century social order, an archive of past futures of industrial capitalism, is reviewed and analysed. Finally, Ledesma and Ramallo point out that the representation of the future decadence of the humanities relates to the ongoing tensions between humanist practices and modern capitalist development and open up the possibility of thinking post-Romantic literature itself as a technology of interrogation and transformation of social reality.

Keywords: post-Romanticism, Utopia, 19th century literature

---

Hablaban del futuro. Michel no se atrevía a abordar la cuestión,  
quemante, del presente.

J. Verne, *París en el siglo XX*.

Como parte de la pregunta por los modos en que la literatura del siglo XIX imaginó el futuro, en este trabajo estudiamos una novela de Jules Verne, de publicación póstuma, llamada *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* (*París en el siglo XX*, de aquí en más *Paris...*), que especula sobre cómo sería la vida parisina en la década de 1960.

Si bien Verne suele ser representado como un escritor futurista por el aparente poder anticipatorio de sus ficciones y por la inclusión en ellas de imágenes de la ciencia y la tecnología, lo cierto es que no solía situarlas en el futuro. Ni en París. En general, sus novelas configuran el presente como un espacio en el que una tendencia, un proyecto o una invención científica experimental se transforma, por obra de la ficción, en eje de una aventura exotista. *Paris...* escapa a esa norma de identidad, en tanto sitúa el presente de la ficción un siglo después del momento de escritura y en la capital misma de Francia. Es la única novela en que el viaje extraordinario se produce en el tiempo a partir del molde de la utopía temporal.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Las dos posibles excepciones son "Un ville ideale" (1877) e *In the year 2889* (1889). Pero la primera es un discurso satírico que no repone de ningún modo la ficción propuesta en *Paris...* y el segundo es un cuento publicado con el nombre de Jules Verne pero escrito, con toda probabilidad, por su hijo Michel. Además, el último fue publicado en un momento muy posterior a 1863: en inglés por primera vez en febrero de 1889, luego

La novela fue publicada por Hachette en 1994, luego de que se descubriera en la caja fuerte de Michel Verne, hijo del autor. Se conocía la posibilidad de su existencia desde la publicación en 1905 de una lista de sus obras inéditas.<sup>2</sup> Esta posibilidad se afianzó en 1986, cuando Piero Gondollo della Riva descubrió en los archivos de Pierre-Jules Hetzel, editor de Verne, el borrador de una carta que rechazaba el manuscrito.<sup>3</sup> Este documento debe fecharse entre la publicación de *Cinq semaines en ballon* en 1863 y *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* en 1864, es decir, en el momento mismo en que Verne y Hetzel iniciaban una colaboración que se volvería vitalicia. En 1994 se rescató el manuscrito original con anotaciones de Hetzel que justificaban el rechazo y que sugerían líneas de una corrección futura. En la carta el editor le había recomendado a Verne que esperara veinte años para volver sobre el proyecto, porque en ese momento nadie iba a “creer [...] en su profecía” (Verne, 1994b, p. 15). Pero, salvando los usos parciales de algunos temas en “*Une ville ideale*” (1877), Verne nunca lo retomó. Así, el manuscrito rechazado, redescubierto en 1994, se transformó en un futuro alternativo del escritor decimonónico.

Cuando se publicó la novela, se reparó en que la crítica de los efectos negativos del capitalismo en la humanidad futura introducía otra anomalía en la obra verniana. En especial, obligaba a revisar la idea de que su producción había transitado desde una confianza inicial en el progreso tecnológico a un pesimismo recién manifestado en una etapa tardía. Que ya existieran fuertes objeciones al capitalismo industrial en París... y sobre todo que se cuestionara la figura del progreso como avance lineal a un mundo feliz, volvía dudosa la hipótesis de un desencanto paulatino. Lo propio de textos tardíos como *L'Eternel Adam* asomaba, inesperadamente, en el principio.<sup>4</sup>

Para nuestro trabajo, esta anomalía, el carácter frustrado del proyecto y la singularidad de la propuesta en la obra verniana constituyen el foco principal de interés. No porque pretendamos revisar la imagen canónica del escritor, que no es nuestro objetivo, sino porque vemos confluir en esta novela postergada circunstancias favorables para estudiar un caso de ficcionalización del futuro en la literatura decimonónica. Fundamentalmente, nos permite ensayar un modo de lectura de la representación del futuro en el cual el análisis literario, en tanto lectura específica de los materiales, se articula con la reflexión histórico-conceptual.

---

en 1890 y 1891 en francés (*Au XXIX<sup>e</sup> siècle: La journée d'un journaliste américain* en 2889) y finalmente incluido en *Hier et demain, contes et nouvelles* (1910). En cuanto a “*Un ville ideale*”, cf. Caputo (2021).

2 Nos referimos a la carta que publicó Michel Verne, cinco semanas después de la muerte de su padre, con la lista detallada de las obras inéditas. En esa carta se indica el primer protocolo de lectura que tenemos de nuestra novela: “dos obras anteriores, según toda probabilidad, a los *Viajes Extraordinarios*, pero son muy interesantes, pues parecen anunciarlas. Una se titula *Viaje a Inglaterra y a Escocia*; la otra, *París en el siglo veinte*” (Verne, 1994b, p. 12).

3 Véanse los comentarios de Gondolo della Riva en Verne (1994b, pp. 13-18). Sobre Hetzel como editor, cf. Bachelier, R., y Blondeau, P. (2013).

4 Escrita por Verne poco antes de morir y publicada por su hijo en *Hier et demain, contes et nouvelles* (1910), “*L'Eternel Adam*” suele ser vista como el cierre de *Les voyages extraordinaires* porque presenta una naturaleza que no puede ser dominada e impone a la humanidad sus ritmos cíclicos de destrucción y recomienzo. Al final del relato, el protagonista, quien había creído en el progreso lineal de la historia, “adquirió, lentamente, dolorosamente, la íntima convicción del eterno recomenzar de todas las cosas” (Verne, 1910, p. 315).

Trabajamos con las siguientes hipótesis, que irán articulándose en la exposición: 1. Paris... se ubica en un punto de giro del Segundo Imperio, la institución literaria moderna y la carrera profesional de Verne; 2. Paris... se imagina a sí misma en otra posición del campo literario que su contemporánea *Cinq semaines en ballon*, y esto se verifica en su carácter autorreflexivo y fuertemente metaliterario; 3. la ficción de futuro del relato está atravesada por dos perspectivas diferentes pero articuladas de temporalidad: el tiempo homogéneo y vacío del progreso, que posibilita a la vez la distopía moral y la utopía tecnológica en la historia, y el tiempo dislocado de la experiencia subjetiva, que abre la pregunta respecto del “¿qué hacer?” en y con el presente; 4. el recurso a la tradición de la utopía temporal convierte la ficción del futuro en un índice crítico de las tendencias del orden social decimonónico, un archivo de futuros pasados del capitalismo industrial; 5. la representación de la decadencia futura de las humanidades abre la posibilidad de pensar la propia literatura pos-romántica como una tecnología de interrogación y transformación de la realidad social.

### 1860-1863: los tres contextos y el lugar de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*

Paris será el mundo y el universo será Paris.  
Paul Ernest de Rallier, *Paris n'existe pas* (1857).

Si la composición de esta obra de Verne pertenece a los años inmediatamente anteriores a 1863 y es contemporánea de *Cinq semaines en ballon*, podemos ubicarla en el entramado de tres contextos históricos diferentes, de distinta amplitud, pero todos ellos fundamentales para entender la construcción de futuro que se realiza en ella y algunas de sus características textuales específicas.

En primer lugar, importa el contexto material y simbólico de la incesante transformación de París, que fue uno de los núcleos del proyecto político del Segundo Imperio y que estaba por entonces en su apogeo. Dirigidas por el propio emperador y el Barón Georges-Éugene Haussmann desde 1853, las obras de reforma urbana supusieron la demolición de enteros barrios parisinos y la construcción de amplios bulevares y plazas, lujosos y monumentales edificios, un nuevo sistema de cloacas, alumbrado a gas y otras innovaciones de infraestructura y servicios.<sup>5</sup> En la década de 1860, la capital de Francia se había convertido, por esta política pública, en escenario mismo de las fuerzas modernizadoras del capitalismo decimonónico (Napoleón III, de hecho, pretendía poner a París a la altura de Londres) y funcionaba como un poderoso generador de “imágenes de lo venidero” (Benjamin, 2012b, p. 161). La novela de Verne no es más que uno de los diversos textos de esa época que organiza sus representaciones de la ciudad como respuesta a este fenómeno impactante. Y no solamente

<sup>5</sup> Sobre este tema en general, cf. Benjamin (2005, 2012a), Harvey (2008), Van Zanten (1994), Jordan (1995), McAuliffe (2020). Para una mirada diferente sobre los aspectos culturales de la renovación urbana, Louis (2020). Sobre este tema en relación con la novela, cf. Montés (1995).

proyecta al futuro el imaginario de una continua haussmanización, que se extiende de 1860 a 1960, sino que vincula críticamente el rediseño de la ciudad con las reformas institucionales del período y sus consecuencias políticas, ideológicas y sociales.

En segundo lugar, debemos mencionar el giro del Segundo Imperio hacia su versión liberal con el cambio de década. Esto se resume en una serie de sucesos habilitados por Louis-Napoleón en esos mismos años. Los cuatro habitualmente más referidos: 1) la amnistía a los exiliados políticos en 1859, 2) la implementación de un régimen de debate parlamentario sobre el discurso anual del emperador en 1860, 3) la concesión, ante las críticas por el gasto excesivo del Estado, de discutir el presupuesto por secciones en la Asamblea Legislativa en 1861 y, finalmente, 4) las primeras elecciones con oposición real en 1863.<sup>6</sup> Si bien hasta fines de la década no habría una efectiva liberalización de la vida política de Francia, estas cuatro concesiones señalan ya un cambio en el estilo con que Bonaparte había detentado el poder imperial en la década de 1850.<sup>7</sup> Se corresponden, asimismo, con el aumento de la crítica en la opinión pública y el campo cultural. Un texto como *Paris...*, que imagina tendencias centrales del Segundo Imperio como fundamento de una pesadilla del futuro, es posible y relevante en este contexto. Es el mismo, de hecho, que explica la aparición de una obra como *La belle Hélène* de Offenbach, estrenada en 1864, cuyo estribillo "Sabes / que eso no puede durar mucho más" (III, iv)<sup>8</sup> resonaría en el espacio social como amenaza de cambio.<sup>9</sup>

El tercer contexto relevante es específico de la dinámica que adoptó la producción cultural entre la Monarquía de Julio y el Segundo Imperio, en respuesta, justamente, a los cambios introducidos por el desarrollo capitalista decimonónico en el medio social francés. Podemos denominarlo, apelando a la expresión de Las reglas del arte, el contexto de la "conquista de la autonomía" (Bourdieu, 1995). Está caracterizado por una serie de prácticas, representaciones, valores, posiciones y disposiciones que, en rechazo de lo que dio en llamarse el "arte burgués", se orientaron a dotar de valor propio a la producción literaria y artística, como si constituyera un mundo aparte, un "imperio dentro del imperio" (ibíd., p. 95) o "un mundo económico al revés", en que no regían los valores de mercado (ibíd., 128-133). En la teoría sociohistórica de Bourdieu, el propio campo literario y artístico se formó en respuesta al control sin precedentes de los instrumentos de legitimación cultural que adquirió la burguesía apoyándose en el régimen del Segundo Imperio. La emergencia de un espacio que rechazaba tanto el arte comercial como las poéticas

6 Sobre estos cambios, cf. Cobban (1961, pp. 182-183).

7 "El modelo con el que empecé, y que gradualmente se vio obligado a abandonar en la década de 1860, era un autoritarismo jerárquicamente organizado pero con una base popular. La imagen a la que recurría era la de un gran ejército nacional encabezado por un líder popular, en el que cada persona tendría su propio lugar en un proyecto de desarrollo nacional, que redundaría en beneficio de todos. La enérgica disciplina impuesta desde arriba por la jerarquía del mérito tenía que corresponderse con las expresiones de la voluntad popular desde abajo. La tarea de la Administración era ordenar y controlar" (Harvey, 2008, p. 181).

8 "Tu comprends / Qu'ça n'peut pas durer plus longtemps".

9 Sobre este momento y las óperas de Jacques Offenbach, cf. Kracauer (1946), en especial el cap. IX, "El bulevar europeo".

heterónomas, y que dio en llamarse “arte por el arte”, es en rigor el espacio de una “posición por hacer” (ibíd., p.113) y de la pregunta por el futuro de las prácticas culturales bajo las nuevas condiciones históricas. Si bien Verne no es nunca mencionado en *Las reglas del arte*, y mucho menos *Paris...* (aún no publicada cuando sale esa obra de Bourdieu), tanto la sobrerrepresentación de las temáticas artísticas, como el alto grado de autoconciencia y el peso que adquiere en la novela la pregunta sobre cómo debe posicionarse un artista en la sociedad, forman parte del contexto de la conquista de la autonomía.

A estos tres contextos históricos que se entrelazan en los años 1860-1863 (el apogeo de la haussmanización de París, el primer giro liberal del Segundo Imperio y los movimientos de autonomización del campo literario en respuesta al ascenso del arte burgués o, como lo había llamado Sainte-Beuve, el “arte industrial”), debemos sumar la específica situación de Verne, quien, en ese preciso momento, está renegociando su identidad como escritor. Durante la década de 1850, habiendo descartado la posibilidad de vivir como abogado, según la voluntad de su padre, había ensayado distintas vías para profesionalizar su escritura y poder vivir del oficio. Había trabajado para el Théâtre Lyrique con sueldo fijo, había escrito unas quince piezas dramáticas, de las cuales varias se representaron con mediano éxito, había redactado una serie de narraciones, algunas de las cuales quedaron inéditas y otras vieron la luz en periódicos, había ejercitado la crítica de arte a la manera de Baudelaire.<sup>10</sup> Pero no había conseguido su propósito. La historia de su éxito comienza recién en 1862, cuando selló, a sus 35 años, el primer contrato editorial con Hetzel.

*Cinq semaines en ballon*, la matriz de *Les voyages extraordinaires*, fue el producto, justamente, de la oportuna intervención de este sagaz gestor cultural sobre la escritura de Verne. El manuscrito original fue radicalmente reelaborado en base a las numerosas y categóricas indicaciones del editor (Butcher, 2007, pp. 146-151). También en el caso de *Paris...* fue relevante el acuerdo con Hetzel, si consideramos que su destino como novela póstuma y anomalía se originó en su estratégico rechazo. Al margen de la anécdota, la simultaneidad del éxito y el fracaso, la intervención editorial para publicar junto con las reservas que justifican y producen la postergación, en un momento definido por los ensayos profesionales de Verne, invitan a leer en estos dos textos de 1863 dos colocaciones distintas de un mismo escritor en el campo intelectual en formación.<sup>11</sup>

Esta hipótesis se reafirma cuando se contrastan las dos novelas. Sin dudas, *Paris...* representa una tentativa más ligada a las pretensiones de autonomía del campo, tanto por las representaciones concretas de la institución literaria como por la sostenida autorreflexividad y metanarratividad que evidencia, así como por la posición crítica que asume ante el contexto industrial. En cambio, *Cinq semaines* y en general las novelas de *Les voyages extraordinaires* posteriores aplican técnicas de invisibilización de lo

<sup>10</sup> Sobre esta etapa en la carrera de Verne, cf. Butcher (2007, pp. 87-136).

<sup>11</sup> C. Couleau (2015) ha estudiado este drama histórico y personal con notable claridad a partir de las estrategias que utilizó Verne para lidiar con el canon del realismo.

específicamente literario (los procedimientos, las figuras retóricas, el artificio narrativo) en favor de un código de tipo realista ligado a la novela de aventuras. *Cinq semaines*, en particular, presenta un dispositivo tecnológico-narrativo, el globo, que permite transformar el deseo imperialista y exotista europeo (representado por el inglés Fergusson y sus compañeros de viaje) en un motivo de entretenimiento cultural. El mapa de África, fatal para los exploradores previos, se convierte en un parque temático para europeos blancos merced al novedoso objeto volador. Poblaciones con el encanto del caos, ritos primitivos que decodifican el globo como la luna, escenas de cacería y de persecución frenética, africanos animalizados, todos estos tópicos de la barbarie cifrados en el África, se ofrecen en la novela como contrapunto de la civilización que encarnan sus protagonistas. Y el globo, con su capacidad de subir, bajar y desplazarse, opera como sustento de una mirada móvil capaz de tomar distancia de la escena según se requiera. Indudablemente, en este momento inaugural de su larga relación con Hetzel, Verne opta por una literatura que reafirma los valores burgueses de orden y progreso. Paris..., sin embargo, ofrece algo muy distinto.

## Novela del futuro, novela sobre la literatura y el arte

He visto tus obras. Sólo te puedo decir que no corresponden al gusto del siglo.

J. Verne, *París en el siglo XX*.

La acción de la novela transcurre en la capital de Francia, que, en el lapso de un siglo, ha profundizado ciertas tendencias sociales fundamentales. La hipótesis de futuro es que, para 1960, la lógica capitalista, entendida como el principio de especulación financiera unido al desarrollo de la ciencia aplicada, se habría convertido en la lógica de todo el orden social, y que, en ese *novus ordo saeculorum*, las Humanidades, representadas por la poesía, el arte y las lenguas clásicas, así como por la literatura del siglo XIX en vías de canonización, habrían quedado irremediabilmente marginadas.

El protagonista, Michel Jérôme Dufrénoy, es un joven poeta huérfano del interior de Francia (Vannes, precisamente). El personaje está elaborado, en lo físico y lo psicológico, a partir de lo que para entonces ya era el estereotipo del escritor romántico. Vive en París, está a punto de emanciparse y debe trabajar para vivir, por lo que constituye una subjetividad cargada de expectativa ante el futuro. En 17 capítulos, la novela narra los sucesivos y fallidos intentos de integración social del héroe, mostrando cómo su irrenunciable vocación artística y su amor por el ideal lo condenan a un mundo que, en 1960, está en vías de extinción. Caricatura del héroe joven que hace frente a la gran ciudad, Michel Dufrénoy alegoriza un deseo de humanismo e idealismo romántico cuando ya no queda lugar para él. "¡Quieres ser artista en una época donde el arte ha muerto!" (ibíd., p. 169),<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Todas las citas de la novela de Verne se realizarán en traducción al español, siguiendo Verne (1994b). Al pie se incluye el texto original en francés siguiendo Verne (1994a). En este caso: "Tu veux être artiste à une époque où l'art est mort!".

le dice su amigo Quinsonnas, sintetizando perfectamente el dilema. Michel vive con la familia de su tío político, Stanislas Boutardin, quien, asimilado completamente al sistema post-artístico, ve al joven encallar en “las arenas del ideal” (ibíd., 61).<sup>13</sup> Y se relaciona con un tío bibliotecario, Huguenin, que conserva la memoria de su padre músico y lo estimula en su vocación, y con otros personajes socialmente marginados como él: “bocas inútiles para la sociedad” (ibíd., 93), “desclasado[s]” (ibíd., p. 96);<sup>14</sup> los llama la novela. El amor (Michel ama a Lucy, la nieta de un profesor de latín en decadencia, el profesor Richelot) aparece como el análogo social de la práctica de la poesía, y es también expuesto a la humillación del “siglo industrial” (ibíd., p. 57).<sup>15</sup> Paris... sigue las peripecias de este héroe anacrónico,<sup>16</sup> al tiempo que despliega el catálogo de tendencias que, en el Imperio del futuro, donde rige algún nuevo Napoleón que no se nombra,<sup>17</sup> se habrían consumado en los distintos planos del orden social.

El texto está montado sobre tres moldes novelísticos reconocibles, que se articulan experimentalmente como marco de inteligibilidad para la específica ficción de futuro que propone. En primer lugar, Paris... recurre a patrones y dramas de la novela de aprendizaje (*Bildungsroman*), uno de los géneros surgidos a fines de siglo XVIII en Alemania<sup>18</sup> que inscribieron en la literatura la problemática moderna de la temporalización de la historia.<sup>19</sup> Con su héroe menor de edad, movido por el llamado de la vocación, que lo lleva a enfrentarse, durante el proceso mismo de su emancipación, contra la lógica social imperante, la novela de Verne evoca reelaboraciones balzacianas del género, como *Illusions perdues* (1837) y *Père Goriot* (1835).<sup>20</sup> Esta última, sobre todo, aparece claramente aludida en la escena final, cuando el protagonista, ubicado en el cementerio, impreca a París.<sup>21</sup> Pero, a diferencia de Rastignac, que concluye su aprendizaje con la decisión de enfrentarse a París en sus propios términos, Dufrénoy, “un muchacho que no puede ser ni financista ni comerciante ni industrial” (ibíd., p. 165),<sup>22</sup> es la caricatura del héroe romántico que pierde la batalla, un suicidado por la sociedad, incapaz de adaptarse a sus condiciones de existencia. Que sus últimas palabras se dirijan a Lucy y que su última acción sea desplomarse en la nieve blanca reafirman a nivel alegórico la pureza imposible que caracteriza al personaje. En eso remite a la línea abierta con Anton Reiser (1785) de Karl Philipp Moritz en cuanto novela

13 “les sables de l’idéal”.

14 “bouches inutiles à la société”, “déclassé[s]”.

15 “siècle d’industrie”.

16 Sobre Michel Dufrénoy como “personaje cómico, hiperbólico”, “incompetente y por lo tanto imposible de emplear”, de “naturaleza farsesca”, pero que a la vez permite dramatizar seriamente el conflicto entre pobreza material e industrialización moderna, cf. Platten (2000).

17 No se sabe quién gobierna Francia en 1960, pero se menciona a un Napoleón V para el año 1937.

18 Sobre los orígenes y la evolución del género, cf. Koval (2018) y Koval y Ferrari (2020). Sobre su vigencia europea, Moretti (2000).

19 Sobre el problema de futuro en relación con el género del *Bildungsroman*, cf. Gabriel Pascansky “Futuro y vocación artística en *Anton Reiser*” en este mismo número de *Interlitteras*.

20 Sobre las variantes francesas del género en Stendhal, Balzac y Flaubert, cf. Finch (2019).

21 Así lo sostiene, acertadamente, Pold (2000, p. 59).

22 “un garçon qui ne peut être ni un financier, ni un commerçant, ni un industriel”.

de “malformación” (Koval, 2018, p. 117) y sugiere imágenes sacrificiales del artista romántico, como la que se reconoce en la obra de Henry Wallis *The Death of Chatterton* (1857).<sup>23</sup>

El segundo antecedente al que apela Verne es un subgénero aparecido en el siglo XIX, esta vez en Inglaterra, como respuesta crítica a los efectos de la industrialización en la sociedad moderna. Nos referimos a la novela industrial, fundamentalmente en su versión tardía dickensiana: *Hard Times: for these Times* (1854).<sup>24</sup> La ficción de Coketown es directamente reconocible a través de los procedimientos caricaturescos con que se representa la orientación utilitarista de los personajes asimilados al nuevo orden social. Por ejemplo: el Director de Ciencias Aplicadas, ese orador que da, en el capítulo I, un discurso que “recordaba los silbidos, los chirridos, los gemidos, los mil ruidos desagradables que escapan de una máquina a vapor en plena actividad” y al cual, por el modo en que sudaba, “lo envolvía una nube de vapor de la cabeza a los pies” (Verne, 1994b, p. 40).<sup>25</sup> Sin dudas, este hombre-máquina, en quien la ideología industrial se transforma en cuerpo y discurso, nos envía a las caricaturas de M’Choakumchild y Bounderby en la novela de Dickens. Más directa todavía es la remisión de Boutardin al personaje de Thomas Gradgrind. Si este era, como se lee en *Hard Times*, un hombre “eminently practical” (y esta es una frase en que la novela de Dickens se detiene especialmente),<sup>26</sup> toda la familia Boutardin, que desciende de los Gradgrind, era “éminemment pratique” (Verne, 1994a, p. 49), es decir, una traducción literal al francés de la frase de Dickens. Stanislas Boutardin en particular, “producto natural de este siglo industrial”, era “ante todo práctico, sólo hacía lo útil”, “explicaba la vida según los engranajes y las transmisiones” y “transmitía su movimiento uniforme” a todos a su alrededor, convirtiéndolos en “verdaderas máquinas-herramientas” (Verne, 1994b, p. 57).<sup>27</sup> Similares cosas pueden decirse de Gradgrind, y también de su familia y de su casa, que adoptan los rasgos correspondientes con la ideología que representan. Las afinidades con la novela de Dickens no se restringen a estos significativos intertextos y coincidencias de procedimiento. El rol dominante otorgado a la institución educativa como dispositivo formador de conciencias y transmisor de la ideología utilitarista, respaldado por la fuerza del capital bancario y la producción industrial, es otro tema dickensiano de *Hard Times* que aparece en Verne; en este caso, a través de la Sociedad General de Crédito Instrucciona (Société Générale de Crédit

23 Sobre el uso de la tradición de la novela de aprendizaje en su versión balzaciana y la falla que representan tanto el héroe como los personajes en relación con el modelo, cf. Couleau (2015, pp. 181-183).

24 Sobre el género, cf. Guy (1996).

25 “rappelait à s’y méprendre les sifflements, les frottements, les gémissements, les mille bruits désagréables qui s’échappent d’une machine à vapeur en activité”, “un nuage de vapeur l’enveloppait de la tête aux pieds”.

26 Cf. Dickens (1854, pp. 13-14).

27 “pratique avant tout, il ne faisait rien que d’utile”, “il expliquait la vie par les engranages ou les transmissions” y “transmettait son mouvement uniforme” “véritables machines-outils”.

instructionnel), el organismo encargado de infundir en todos los franceses las diversas ramas de la ciencia “por medios mecánicos” (ibíd., p. 36),<sup>28</sup> y el banco Casmodge, a donde Michel es enviado a trabajar por su tío Stanislas.

La tercera tradición narrativa utilizada es la que más habitualmente se identifica con Paris...: la utopía temporal, que se inicia con *L’an deux mille quatre cent quarante. Rêve s’il en fut jamais* (1770/71), de Louis-Sébastien Mercier.<sup>29</sup> Pero evidentemente, la novela de Verne hace algo radicalmente distinto de esa obra del siglo XVIII en la cual la París futura es soñada como espacio reconciliado para objetar la ciudad del presente y la historia es presentada como un movimiento de progreso unificado de la Humanidad. Es preciso recordar que, para la época de Paris..., la tradición de la utopía temporal había acumulado una serie de antecedentes de diverso tipo, que acabarían confluyendo en la novela de anticipación, la narración científica, las utopías finiseculares y la ciencia ficción.<sup>30</sup> De entre esos antecedentes, destaca un texto publicado durante la Monarquía de Julio por un autor de renombre: *Le monde tel qu’il sera* (1846), de Émile Souvestre, que produjo una torsión importante en el género. En esa novela, dos jóvenes recién casados son hipnotizados por su mágico padrino, John Progrès, y trasladados en una locomotora voladora al año 3000. Se encuentran en un planeta hiperindustrializado compuesto por un único Estado llamado República de los Intereses Unidos, cuya capital se localiza en Tahití. La novela narra las aventuras cómico-pesadillescas de estos personajes en un mundo dominado por el consumo y la tecnología. De acuerdo con Marc Angenot (1985), esta novela es el primer caso de “antiutopía” en la historia de la literatura. La “antiutopía” no es la mera reversión de la utopía temporal, sino un ataque a los supuestos mismos del género utilizando sus convenciones. En el caso de Souvestre, se trata principalmente del cuestionamiento de “la noción burguesa de progreso, que supone que la inevitable marcha de la ciencia y la tecnología tienen su paralelo en el avance de la moralidad” (ibíd., p. 129). Este mismo cuestionamiento es parte estructural del proyecto de Verne. No deja de ser interesante, sin embargo, que *Le monde tel qu’il sera* asuma una posición abiertamente reaccionaria, contraria a la modernidad, mientras que Paris..., como veremos más adelante, construye otro tipo de posición, más compleja y ambivalente. Es de notar, por último, que Souvestre es mencionado por la novela como uno de los nombres olvidados en el cementerio de París, junto con Balzac y muchos otros.

La experimentación con estos tres subgéneros novelísticos para diseñar el futuro de París responde a la elevada autoconciencia de este proyecto en el contexto de conquista de la autonomía literaria. En el mismo sentido cabe interpretar el hecho de que la literatura y el arte ocupen un lugar tan central en la novela. No es esta solamente una novela sobre el futuro, sino también una sobre la literatura y el arte y sus condiciones de producción. Nos referimos, desde luego, a lo más evidente, en primer lugar: la identidad del personaje principal como poeta y sus dilemas

28 “par des moyens mécaniques”.

29 Sobre utopía temporal y la novela de Mercier, cf. Koselleck (2006), Martínez (2019) y Pascansky (2021). Para una lectura de la novela como *best-seller* rousseauiano del siglo dieciocho, cf. Darnton (2008).

30 Sobre la tradición futurística desarrollada desde Mercier y antes de Verne, cf. Angenot (1981).

de inserción laboral, las reflexiones de Huguenin y Quinsonnas, los motivos del arte industrial; pero también, y sobre todo, a que se incluyen numerosas escenas sobre el rol de las instituciones culturales y los mecanismos con los que se validan socialmente los sujetos productores y sus obras.

Esto es particularmente visible 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 de la Sociedad General de Crédito Instruccional y termina, en didáctica simetría, en el Père Lachaise, entre tumbas carcomidas de intelectuales y artistas. 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. El estatus social del personaje es definido, de entrada, por una especie de premio invertido, ya que:

el estudio de las humanidades y de las lenguas muertas (incluido el francés) se había sacrificado bastante; el latín y el griego no sólo eran lenguas muertas, sino enterradas; existía aún, por mantener las formas, alguna clase de literatura, con pocos alumnos, de poca envergadura y muy mal considerada (Verne, 1994b, p. 36).<sup>31</sup>

En el momento en que se anuncia el premio, se acumulan observaciones burlescas, como si ganar y perder fueran variaciones del mismo acto: “¡Premio de versos latinos! ¡Fue el único que los hizo! ¡Miren a ese socio del Pindo! ¡Qué tal, cliente del Helicón! ¡Pilar del Parnaso!” (ibíd., p. 42).<sup>32</sup> Al cabo de su periplo, el joven, expulsado de la ciudad y fracasado, llega al cementerio e, irónicamente, se siente allí como “en casa”: su lugar está en compañía de los muertos. Pero ¿qué son esos muertos, además de muertos? Son los nombres de intelectuales valorados en la época de Verne que, cien años después, han sido olvidados. La figura de De Musset, quien fuera protagonista de la renovación literaria en la década de 1830 y acabara como miembro de la Académie française, es elocuente: “... mutilado sobre su estela funeraria, Alfred de Musset veía morir a su lado el árbol que nombrara en sus versos más dulces y más llenos de suspiros” (ibíd., p. 212).<sup>33</sup> Entre estos dos polos se incluye toda una serie de representaciones que, en distinto momento de Paris..., especulan con 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” [ibíd., p. 64], dice Michel),<sup>34</sup> la visita a la Biblioteca Imperial donde trabaja el tío Huguenin, quien le revela, literalmente, que “la literatura ha muerto” (ibíd., p. 71),<sup>35</sup> la revisión de la biblioteca personal de ese mismo tío, que aloja libros como si fueran soldados de la resistencia contra el imperio, “el ejército más

31 “l'étude des belles lettres, des langues anciennes (le français compris) se trouvait alors à peu près sacrifiée; le latin et le grec étaient des langues non seulement mortes, mais enterrées; il existait encore, pour la forme, quelques classes de lettres, mal suivies, peu considérables, et encore moins considérées”.

32 “Prix de vers latins! - Il était seul à composer! - Voyez-vous ce sociétaire du Pindo! - Cet habitué de l'Helicon! - Ce pilier du Parnasse!”.

33 “... Alfred de Musset, mutilé sur sa stèle funéraire, voyait mourir à ses côtés le saule qu'il avait demandé dans ses vers les plus doux et les mieux soupirés”.

34 “un des grands poètes du xixe siècle, le plus grand même”.

35 “La littérature est morte”.

hermoso del mundo" (ibíd., p. 123),<sup>36</sup> 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 (Grand Entrepôt Dramatique), "institución reconocida por decreto como establecimiento de utilidad pública" (ibíd., p. 179) y que "divertía a la población dócil con obras pasables" (ibíd., p. 178).<sup>37</sup>

Ciertamente, por todo lo expuesto, podría pensarse que la novela utiliza a su héroe para denunciar el avance del capitalismo sobre un campo (el del arte y la cultura) que debería permanecer ajeno a la lógica del interés, la utilidad y la ciencia aplicada. En este sentido, la serie de la muerte de la literatura y los padecimientos del héroe y sus compañeros serían pronunciamientos a favor del humanismo en un mundo crecientemente tecnificado y un reclamo de protección de esa institución amenazada. Algunos pasajes centrales en la novela, como la escena del capítulo V en el banco Casmodage con el Gran Libro, en el que las calculadoras parecen pianos, o las palabras de Quinsonnas en contra de las máquinas en el arte (ibíd., p. 109) o el "concierto eléctrico" del anteúltimo capítulo (que amplifica el sonido de un solo piano doscientas veces), parecerían reforzar esta interpretación. Pero creemos que, tomada al pie de la letra, es errada, porque disuelve las contradicciones que estructura la novela y deja de lado el hecho de que ella misma debe ser puesta, en su propia materialidad, como caso de la reflexión que propone.

En lugar de leer la serie de la muerte de la literatura como un pronóstico puramente reaccionario, en el sentido de Souvestre, o como una prolongación de las protestas de Sainte-Beuve contra la literatura industrial, proponemos entenderla como un modo de representar la posición que la novela no suscribe. Reparemos en que no solo los mecanismos de validación de la ideología dominante son puestos en cuestión, sino también aquellos que afectan al "mundo económico al revés" del arte y la literatura. Lo notable de la escena inicial de premiación es justamente eso: que también la marginalidad se presente con forma de premio.

La trayectoria vital de Michel conduce a la muerte, pero esto es menos una reivindicación del personaje como artista que una crítica de su posición canonizante, ligada al ideal de la literatura-monumento, en un medio que exige otro tipo de respuesta. La asociación entre la producción literaria más valorada en el siglo XIX con las bibliotecas primero y el cementerio al final es la postulación de un vínculo problemático entre canon y muerte. Es en el revés de esta asociación donde hay que colocar las búsquedas de Verne a comienzos de 1860 y, en particular, de esta novela.

El fuerte carácter experimental del texto, y el modo de tratar las tecnologías, sugieren que *Paris...* se resiste a ser leída como mera reivindicación del mundo reaccionario de la academia francesa y la literatura canonizada. Aunque distante

<sup>36</sup> "la plus belle armée du monde".

<sup>37</sup> "reconnu, par décret, établissement d'utilité publique" (169) y "amusait-il les populations dociles par de paisibles ouvrages" (ibíd., p. 168).

de Cinq semaines en ballon, el problema que plantea Paris... no resulta ajeno al que esa otra novela resuelve a su modo, a saber: ¿cuáles son, pueden ser o deben ser la literatura y el arte del tiempo nuevo, ese tiempo del presente tendiendo hacia el futuro definido por el desarrollo tecnológico y la omnipresencia del dinero?

Para poder precisar esta posición, debemos analizar la forma en que la novela construye su ficción de futuro y prestar especial atención a las ambivalencias del narrador en esa misma operación. Los modos en los que la novela proyecta los motivos 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. Detengámonos primero en el mundo de las instituciones del nuevo orden social.

### Ficción del futuro I: Estado, instituciones y tiempo histórico

Gobernar ya no es dominar a la gente por la fuerza y la violencia:  
es conducirla hacia un futuro mejor.

Louis-Napoleon Bonaparte, *Extinction du paupérisme* (1844).

Esta novela sobre la literatura y el arte se trama proyectando al futuro, desde una perspectiva crítica, una serie de tendencias del Segundo Imperio, incluyendo las que caracterizan la vida cultural. La París del siglo XX sirve de espacio ficticio para declinar, conjugar y articular la cuestión del orden social. De este modo, al narrar el futuro, siguiendo las experiencias (no) formativas de su personaje protagónico, también prodiga representaciones sobre la magnificación del Estado, la circulación del capital, la ciencia aplicada a la reforma urbana, la tecnificación de las costumbres, la normativización de las relaciones sexoafectivas, la especialización del saber y el lenguaje, el lugar de la mujer en la sociedad y la mercantilización de todas las esferas de la vida. La ficción constituye, de ese modo, un archivo eslabonado de tópicos del presente y del futuro, un índice de la época en los dos sentidos del término: compilación e indicación. Ahora bien, si para representar los aspectos negativos del futuro apela al procedimiento de la caricatura, en la línea de Dickens, Souvestre y la prensa satírica, es porque la caricatura y la imaginación del futuro comparten la misma función: amplificar todo aquello que se considera problemático. Reparar en esto nos permite comprender el modo en que la novela organiza la temporalidad general del cambio histórico y la evolución de las instituciones sociales.

Lo habitual en la tradición de la utopía temporal era que se incluyese algún pretexto posibilitador de la visión del futuro, como un sueño o recurso mágico.<sup>38</sup> Pero en esta novela se prescinde de cualquier resorte de ese tipo. Son el narrador –una conciencia del siglo XX– y los personajes quienes miden la distancia histórica

38 El propio Verne utiliza el recurso del sueño en "Une ville ideale". Cf. Verne (2018b, pp. 205-206).

entre su época y su pasado (la época de Verne), considerado este como origen de su realidad. A pesar de que la historia reciente admitía imaginar la interrupción de los regímenes políticos por medio de revoluciones como una vía de transformación social, la novela las excluye del siglo transcurrido entre 1860 y 1960. No hay saltos ni conflictos políticos revolucionarios, como si después de 1848, o del golpe de 1851, esa posibilidad hubiera sido cancelada. En la escena del capítulo X en que Michel y su tío conversan sobre los grandes intelectuales franceses, se aclara que no ha habido ninguna revolución, y se dice que podría haber una, pero también que sería inesperada.<sup>39</sup> La esperanza de la revolución ha desaparecido del horizonte, en realidad, porque en 1960 ha desaparecido la política,<sup>40</sup> y el gobierno "se ocupa de sus asuntos como un buen comerciante, y paga regularmente sus gastos" (ibíd., p. 171). Este fin de la política es correlativo de la idea de que el tiempo histórico entre 1860 y 1960 se ha movido exclusivamente según la figura del avance progresivo, el tiempo de la innovación constante regido por el "demonio del progreso" (ibíd., p. 128).<sup>41</sup>

La historia funciona, así, como procedimiento de amplificación del presente en un tiempo homogéneo y vacío. Este mismo recurso es un reflejo intencionado del tipo de representación del cambio histórico que impulsaba la política imperial de Napoleón III. En su libro sobre París, Harvey ha resaltado adecuadamente que la ruptura de Haussmann con el pasado era un mito de su propia invención y que la verdadera novedad de su proyecto consistió en la ampliación de escala en sus reformas, que le permitió imaginar la ciudad como totalidad (Harvey, 2008, pp. 18-20). Ampliación de la escala y control de la vida se plantean, pues, como acciones conjuntas. La lógica misma de la historia que lleva del presente al futuro en la ficción, la lógica de la amplificación hasta el punto de la caricatura, es una interpretación crítica de lo que ocurre en la París de los lectores.

Los tópicos sociales que eslabona la novela confluyen en uno más general: la pérdida de la libertad en favor de la organización y el disciplinamiento como forma de progreso. En este punto la novela reconoce el fondo sansimoniano de las políticas bonapartistas que sustituyen la política revolucionaria por una administración centralizada del futuro mediante un Estado gobernado por industriales. La cita que toma Benjamin de Volgin, respecto del papel de Saint-Simon en la historia, es pertinente aquí: "En lugar de dominar a los hombres, el sistema estatal se convierte en sistema de administración de las cosas... Y la tarea principal de este poder administrativo [...] será organizar el perfeccionamiento del globo terráqueo" (Benjamin, 2005, p. 595). El desplazamiento hacia el dominio de las cosas y el montaje de un poder

39 "Mira, allí cerca está Beaumarchais, un tirador de vanguardia, que se entregó a fondo en esa gran batalla del 89 que la civilización ganó a la barbarie. Desgraciadamente, después se ha abusado un tanto de ella y ese demonio del progreso nos ha llevado hasta donde estamos. -Quizás terminará por haber una revolución en su contra -dijo Michel. -Es posible -respondió el tío Huguenin-, y no dejará de ser curioso. Pero no caigamos en divagaciones filosóficas" (ibíd., pp. 127-128).

40 "¿A quién le importa la política? [...] Ya no hay partidos políticos en Francia [...] Las elecciones no apasionan a nadie" (ibíd., p. 171)

41 "diable de progrès".

administrativo universal identificado con el progreso es la lógica misma con que Verne construye la París futura y es por ello que todas las instituciones sociales reciben idéntico tratamiento, incluso la familia o el matrimonio burgueses.

Desde el inicio se introducen como claves de la ficción de futuro instituciones omniabarcativas que ordenan el comportamiento social apelando a los principios de utilidad, interés y eficacia simbolizados por el dinero. La "Société Générale de Crédit Instructionnel" (¡una institución que a Hetzel le sonó "fourierista"!)<sup>42</sup> es la primera, y establece un paradigma para el resto de la ficción. Esta Sociedad Anónima, que se dice fundada en 1937, se inspira sin mayor disimulo en la alianza estratégica entre el gobierno de Napoleón III y hombres de negocios como los hermanos Pereire, antiguos sansimonianos que compartían "la idea de que el crédito universal era el camino hacia el progreso económico y la reconciliación social" (Harvey, 2008, p. 154). La integración de un Directorio presidido por el avatar futurista de Hausmann (el barón de Vercampin) con un banquero, un senador y un diputado, es una referencia directa a este reconocido rasgo de la época. El texto es explícito: "¿Acaso no se habían inventado en el siglo diecinueve las sociedades inmobiliarias, las sucursales de empresas, el crédito hipotecario, cuando se quiso rehacer una Francia nueva y un nuevo París?" (Verne, 1994b, p. 34). La creación del siglo XX no debe asombrar porque es una versión extremada de las políticas de transformación que ya se aplicaban en el siglo XIX. Esta es una forma didáctica de establecer el procedimiento de amplificación, que opera, de allí en más, como una ley del mundo del futuro. La novedad está dada en este caso por el término "instructionnel", puesto que esta institución ficcional basada en el Credit Mobilier de los hermanos Pereire se define como una mega institución educativa, un "colegio inmenso" que "centralizó la educación de toda Francia" pero, a la vez, sigue siendo una "operación industrial" (ibíd., p. 35),<sup>43</sup> sostenida por capitales privados. El término "instructionnel", efectivamente, remite al nombre que tenía el Ministerio de Educación francés en esa época, "Instruction Publique" (Louis, 2020, p. 139). La fusión de ambas instituciones sugiere que la política urbana y social del Segundo Imperio rige en todos los planos de la vida, incluyendo el menos pensado de todos para el humanismo: el educativo. De ahí que el texto afirme que en 1960 "la instrucción no se consideraba, en rigor, otra cosa que un tipo distinto de construcción, aunque algo menos sólida" (ibíd., p. 34).<sup>44</sup>

Otras instituciones que en la novela representan esta forma de poder centralizado y difundido son, por supuesto, el banco Casmodage & Cía., la Biblioteca Imperial y el Gran Depósito Dramático. En suma, el proyecto de centralización estatal del Segundo Imperio, amplificado por el siglo transcurrido, permea todo el orden social de la París futura y define, incluso, el régimen de funcionamiento de la historia misma. La novela resalta críticamente, mediante la caricatura y la sátira de las instituciones,

42 "palabra desagradable -mal hecha-, sobre todo para un inicio. Está allí como una barrera. Parece una palabra de Fourier" (Verne, 2018a, p. 14)

43 "un immense collègue", "il y centralisa l'éducation de la France entière", "une opération industrielle".

44 "l'instruction n'étant, à vrai dire, qu'un genre de construction, un peu moins solide".

los aspectos negativos del sistema, y parece alinearse en esto con el héroe y los humanistas desclasados. Sin embargo, como veremos a continuación, la tecnología, que es un elemento fundamental del sistema, no coincide con esta perspectiva distópica o antiutópica, y debe ser vista ocupando un lugar diferente en la ficción de futuro.

## Ficción del futuro II: tecnología, utopía, literatura

... la esperanza de la utopía dependía en última instancia de la mediación transformadora de la materia: la capacidad de la tecnología para crear lo todavía no conocido.

Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada*.

Al igual que ocurre con las instituciones del nuevo orden social, la tecnología del siglo XX es reconducida de manera sistemática a sus orígenes en el siglo XIX. Para cada invento que se menciona, el narrador encuentra un antecedente en el pasado. Como en el caso de las instituciones, las tecnologías evolucionan en un tiempo homogéneo de desarrollos sostenidos. Se diría que el narrador historiza la tecnología recordando lo que los ideólogos del presente tienden a olvidar: “que las maravillas del siglo veinte germinaron en los proyectos del diecinueve” (Verne, 1994b, p. 41). Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con las instituciones imperiales, la tecnología no aparece directamente condenada; no recibe tratamiento caricaturesco per se. Por el contrario, se muestra de manera utópica, como espectáculo de una transformación efectiva. Si la distancia de un siglo que separa a Michel Dufrénoy de Jules Verne se traduce en la aniquilación de la libertad humana por obra de una centralización absoluta del Estado capitalista de Napoleón, esa misma distancia permite asistir a un mundo en el que la propia tecnología alcanza la imagen de lo emancipado. La tecnología es historizada solo para que pueda ser vista con su forma eterna, fuera de la historia.

Podemos apreciarlo con claridad en la primera tecnología urbana que la novela presenta en detalle: la red metropolitana de ferrocarriles. En una larga digresión, cuando Dufrénoy llega a la estación de tren y compra el boleto, el narrador identifica en el ferrocarril una invención del siglo XIX, efectivamente documentada como hecho histórico, y la proyecta, como su versión perfeccionada, en el XX. Historiza las etapas por las cuales la red de trenes llegó a cubrir todo París, los numerosos proyectos que se analizaron y la invención superadora de Joanne en 1913. Describe los medios específicos por los cuales los trenes decimonónicos se despojaron de sus defectos hasta el punto en que “no había ni humo ni vapor ni posibilidad de colisiones” (ibíd., p. 50). Así, el vehículo más característico de la modernización del siglo XIX alcanza su forma perfecta en el XX: “... daba la impresión de que estos caminos de hierro deberían haber existido desde siempre” (ibíd., p. 50-51). Algo similar vale, en ese mismo capítulo, para los coches a gas, desarrollos

de la máquina Lenoir, inventada en 1859: “la mayoría de los innumerables vehículos que congestionaban la calzada de los bulevares se movía sin caballos; avanzaba gracias a una fuerza invisible...” (ibíd., p. 51).

En todo este capítulo, llamado “Un vistazo a las calles de París”, el narrador ensaya, en contrapunto con la alienación de su héroe, la técnica del panorama, que era, como sostuvo Benjamin, la expresión de un “nuevo sentimiento vital” del sujeto urbano: “el intento de llevar el campo a la ciudad” y convertir a la ciudad en paisaje (Benjamin, 2012c, pp. 49-50). Esta práctica afirmativa del panorama por parte del narrador, que se repetirá en el capítulo XI (“Paseo al puerto de Grenelle”), se corresponde con la idealización del cambio tecnológico. El final se corona con una visión totalizante del mundo nuevo en el que la tecnología asume la forma de una realidad encantada:

esos bulevares iluminados con un brillo comparable al del sol, esos miles de vehículos que circulaban sin hacer ruido por el sordo asfalto de las calles, esas tiendas ricas como palacios donde la luz se esparcía en blancas irradiaciones, esas vías de comunicación amplias como plazas, esas plazas vastas como llanuras, esos hoteles inmensos donde alojaban veinte mil viajeros, esos viaductos tan ligeros; esas largas galerías elegantes, esos puentes que cruzaban de una calle a otra, y en fin, esos trenes refulgentes que parecían atravesar el aire a velocidad fantástica (ibíd., p. 53).<sup>45</sup>

El enunciado que incluye esta cita, sin embargo, moraliza. Pregunta qué hubieran dicho los lectores del siglo XIX al ver estas “maravillas”, y responde que se habrían sorprendido porque ignoraban lo que sabe el narrador, que la imagen utópica no es la verdadera utopía:

los hombres de 1960 ya no admiraban estas maravillas; las disfrutaban tranquilamente, sin por ello ser más felices, pues su talante apresurado, su marcha ansiosa, su ímpetu americano, ponían de manifiesto que el demonio del dinero los empujaba sin descanso y sin piedad (ibíd., p. 53).<sup>46</sup>

Este contraste entre distopía moral y utopía tecnológica se repite con otras “maravillas” (medios de transporte y también de comunicación, vestimentas, muebles, edificios), pero se disuelve en el campo de la producción cultural. A través de la visión alarmada de Dufrenoy, se despliegan zonas de contacto entre el arte y la tecnología, en los cuales esta pierde su potencial emancipador. Así, en su visita a la librería, descubre una serie de libros de poesía “moderna” que delatan que “la ciencia, la química y la mecánica irrumpían en el dominio

45 “... ces boulevards illuminés avec un éclat comparable à celui du soleil, ces mille voitures circulant sans bruit sur le sourd bitume des rues, ces magasins riches comme des palais, d’où la lumière se répandait en blanches irradiations, ces voies de communication larges comme des places, ces places vastes comme des plaines, ces hôtels immenses dans lesquels se logeaient somptueusement vingt mille voyageurs, ces viaducs si légers; ces longues galeries élégantes, ces ponts lancés d’une rue à l’autre, et enfin ces trains éclatants qui semblaient sillonner les airs avec une fantastique rapidité”.

46 “les hommes de 1960 n’étaient plus à l’admiration de ces merveilles; ils en profitaient tranquillement, sans être plus heureux, car, à leur allure pressée, à leur démarche hâtive, à leur fougue américaine, on sentait que le démon de la fortune les poussait en avant sans relâche ni merci”.

de la poesía": "Las armonías eléctricas, de Martillac, obra premiada por la Academia de Ciencias, las Meditaciones sobre el oxígeno, de M. de Pulfasse, El paralelogramo poético..." (ibíd., p. 66). Más adelante, Quinsonnas lo invita a celebrar en versos "la maravilla de la industria" (ibíd., p. 98) y cita, burlescamente, una oda a una locomotora. Todas estas son referencias transparentes a discusiones de la época sobre cómo la literatura y el arte podían dar cuenta de "los extraños espectáculos que nos rodean", como planteó explícitamente Du Camp en *Les Chants modernes* (1855), una colección de poemas con temática industrial que rechazaba la posición del "arte por el arte" (cf. Bertrand, 2007). Otra zona de contacto de este tipo está dada por la pregunta sobre el papel de la tecnología en la producción artística misma: Quinsonnas, el personaje menos dominado por la idealización de la cultura, imagina, sin embargo, el efecto destructor que la mecanización podía tener sobre el arte y la vigencia que tendrá este problema mientras reinen "las finanzas y las máquinas" (Verne, 1994b, p. 109). Todas estas imaginaciones se presentan, en efecto, tan condenadas como la opresión de las instituciones totalizadoras, porque subordinan la creación a la mecanización y encadenan la libertad humana a la acción reproductiva.

Las figuras más escandalosas en este sentido son las extrañas formas híbridas del Banco Casmodage & Cía.: las calculadoras con forma de piano del capítulo V, "verdaderas obras maestras" (ibíd., p. 74), y el Libro Grande del Banco del capítulo VI, "la obra maestra de la mecánica" (ibíd., p. 83). Si bien es evidente que en estas formas híbridas se pone en juego, irónicamente, una resistencia a la mecanización del arte, lo que resulta más llamativo es esa transmigración de las formas tecnológicas del arte y la literatura (el piano y el libro) al campo del trabajo contable.

Si la oposición entre la distopía moral y la utopía tecnológica ponen de realce lo que la transformación histórica no ha resuelto (la felicidad humana), estas zonas de contacto plantean la pregunta sobre cómo debe ser, puesto que debe ser de algún modo, la relación entre la cultura y la tecnología. Y en ese sentido, dirigen la atención sobre la propia novela como tecnología, en tanto ella misma opera como un dispositivo en prosa para crear lo todavía no conocido.

Sin negar los compromisos explícitos que Paris... exhibe con los valores que el capitalismo industrial ha puesto bajo amenaza en el siglo XIX (cifrados en la ideología romántica del arte y la literatura), es preciso reconocer también el coeficiente experimental que caracteriza a la composición. El recurso a los géneros del futuro (novela de educación y utopía temporal), los usos estratégicos de la novela industrial, la representación de la tecnología como espectáculo maravilloso, efectos especiales como los producidos por la técnica del panorama y la risa con la cual se representa, en distintos momentos, la tragedia del humanista desclasado, impide leerla solamente como una denuncia de la ideología del progreso y una apuesta reaccionaria por la academia. Este aspecto contradictorio del discurso de Paris... se traduce en una

calculada ambivalencia del narrador del siglo XX, que se expresa con la mayor intensidad en la forma de tratamiento de los personajes, esos sujetos del futuro que experimentan el presente como dislocación.

### Ficción del futuro III: el presente como dislocación de la experiencia

¿En qué te vas a convertir? [...] has nacido con demasiado retraso, no me atrevo a decir que muy pronto, porque tal como van las cosas ni siquiera se nos permite esperar nada del porvenir.

J. Verne, *París en el siglo XX*

Ojalá tomes ejemplo de nosotros, que aceptamos lo evidente y esperamos tiempos mejores.

J. Verne, *París en el siglo XX*

La utopía tecnológica y la utopía moral, sostiene la novela, no marchan juntas, y cuando la utopía tecnológica se revela al servicio del dinero y la centralización estatal, que supone la uniformización de la experiencia subjetiva, se transforma en pesadilla. Es en este desfasaje entre las instituciones sociales de poder, las tecnologías aplicadas a la vida y las experiencias humanas concretas donde la novela construye su pregunta por el futuro y por el lugar y la forma de lo que podemos llamar la tecnología literaria posromántica.

A esta pregunta corresponden, en el plano de la ficción, órdenes temporales distintos. Si las instituciones y la tecnología parecen seguir un orden histórico lineal, que conecta el siglo XIX con el XX en un tiempo continuo, los personajes de la historia viven una experiencia a contrapelo, producida en los intersticios del flujo general del tiempo. Mientras que la masa social no se diferencia del orden imperante, en tanto lo encarna y representa acriticamente (el caso de los Boutardin o los funcionarios del banco y el Gran Depósito Dramático, portavoces sin espesor de esta realidad futura), todo personaje destacado en la novela, comenzando por el héroe, se distingue por su inadecuación. La experiencia subjetiva en la novela, se diría, es la conciencia misma de esa inadecuación y la necesidad de encontrar un posicionamiento. Si no la redención, al menos la salida.

Narrativamente, esta perspectiva se traduce en una cuidada articulación entre el tiempo del trabajo y del espacio público, en el cual el héroe se enfrenta a la lógica de un siglo que se le opone, y el tiempo libre, en el cual se relaciona con los otros personajes que viven el presente como dislocación. Este segundo tiempo emerge en las grietas del primero, y por lo general sus contenidos se definen por un imaginario de resistencias, oposiciones, renunciaciones y alternativas. Esto

se ve con claridad desde el contrapunto que se establece entre el mandato de ingresar al banco que dictamina Boutardin y el día de vacaciones en que Michel conoce a su tío en la biblioteca. En el mismo sentido se contraponen los trabajos bancarios con los diálogos de las “tres bocas inútiles a la sociedad” (ibíd., p. 93) o la revista de la literatura decimonónica en el capítulo X. Una forma extrema se registra en el capítulo del puerto, cuando los enamorados, absorbidos en su mutua contemplación, quedan indiferentes ante las maravillas del panorama que despliega el narrador (ibíd., p.148). Ese vaivén entre el sometimiento al tiempo social, que oprime, y la experiencia del tiempo libre, no regido por la necesidad, funciona como un principio estructurador de la narración y como base de la experiencia dramática, que avanza hacia el desenlace trágico.

La figura de Dufrénoy y su vocación de poeta lírico ofrecen el paradigma de expectativa frustrada de ese grupo de personas “a quienes la Sociedad se niega a dar empleo conforme a sus aptitudes” (ibíd., p. 96): el bibliófilo, el profesor de latín, el militar (ya no hay guerras, por lo que ya no hay ejércitos), el pianista. La diferencia entre estos “pobres diablos” (ibíd. p. 96)<sup>47</sup> y el héroe radica, justamente, en que este no se ha insertado en la sociedad de ninguna forma, mientras que aquellos, de un modo u otro, aceptando su dislocación, han atravesado la experiencia que él todavía debe superar. En sentido parecido, la novela establece una contraposición entre los viejos, que constituyen el modelo del anacronismo y la dislocación (Richelot, Huguenin) y los jóvenes, que se definen por sus posibilidades. Cabría sumar a este conjunto al difunto padre de Dufrénoy, también músico, que funciona como un fantasma para este Hamlet industrial. La gama de los jóvenes, a su vez, abarca desde el inexperto Michel de entre 16 y 19 años hasta el desencantado y lúcido Quinsonnas, de 30. Si bien este se define como un personaje no menos desclasado que el héroe, es quien articula con plena lucidez el drama que atraviesa su amigo, es capaz de adaptarse a lo que se exige de él y representa en la novela un intento práctico de superar el conflicto arte-máquina-dinero.

Este conjunto de varones se organiza en torno a una cultura fetichizada. Forman una suerte de comunidad homoerótica en torno al libro y el piano, objetos de un mundo perdido. En esto la novela suma, como otro elemento de dislocación, la experiencia del vínculo amoroso del hombre y la mujer, que tensiona, al igual que la vocación artística, con el mundo normativo de las instituciones. La novela, en este punto, atrasa: la mujer del futuro es vista como una mujer que “se ha vuelto norteamericana” (ibíd., p.151), que pierde su rol de musa y ángel del hogar, y recorta la imagen de la joven Lucy como una “excepción a la regla” (ibíd., p.152).<sup>48</sup>

El narrador, que carece de identidad precisa pero no de opiniones, es una figura de autor futuro, y puede ser concebido como un personaje más en esta cofradía de intelectuales desclasados. Ciertamente, la novela no da el paso de incluirse a sí

47 “un de ces pauvres diables auxquels la Société refuse l’emploi de leurs aptitudes”.

48 “La Française est devenue américaine”, “tu as là toute prête ta petite exception à la règle générale”.

misma como un producto de su época (el futuro siglo XX), y de hacerlo habría tenido dificultades para colocarse en el conjunto de opciones que imagina. Desde luego, no puede ser comparada con los productos culturales que admira Dufrenoy, porque pertenece al futuro, o con el fracasado poemario *Esperanzas*, caricatura de la poesía romántica convencional, pero tampoco vale por una pieza de alguna de las Divisiones del Gran Depósito Dramático y su esquema de producción fordista. Y si el discurso parece acercarse a la lucidez de Quinsonnas, y en no poca medida cumple la función de producir asombro que este reclama para el arte, no es una novela incomprensible como las piezas del amigo de Dufrenoy.

Este carácter singular de la poética narrativa implícita se verifica también en las ambivalencias y paradojas con que construye su posición ante los hechos ficcionales, en particular ante el propio héroe. Si bien durante los primeros capítulos parece acompañarlo con empatía y compasión, justificando la resistencia que opone el joven a un medio que lo oprime, la ironía con que lo presenta va creciendo a medida que la narración avanza. El punto máximo de las ambivalencias frente a su héroe está en el capítulo XIV, el último antes de que Dufrenoy quede por completo excluido del “reino de las máquinas y las finanzas”, condenado a la miseria. Toda la representación del Gran Depósito Dramático, esa industria cultural, centralizada y pública, que proveía de obras a los teatros de París, está realizada en el modo irónico a través de la experiencia negativa de Dufrenoy. Pero este, un poeta que no escribió poemas, que es incapaz de escribir bien en prosa y que ni siquiera puede reescribir textos de otros, no queda a salvo del narrador, quien subraya su incapacidad, su impotencia y su falta de talento para resolver problemas técnicos elementales. Se repiten juicios como este: “el pobre Michel casi no participó en esa obra maestra; no aportó la menor idea; no supo explotar la situación; su nulidad era absoluta en la materia. Decidieron que era un incapaz” (ibíd., p. 185).<sup>49</sup> En un colmo de la ironía, concluye el narrador esta experiencia fracasada de este modo:

¿Se sentía capaz Michel de imaginar ese tipo de cosas? ¿Poseía en sí mismo algo que le sirviera para actuar sobre las masas y las impulsara a verter en las cajas de los teatros lo que les sobraba en los bolsillos? ¿No! Cien veces no. Sólo le quedaba una alternativa. Marcharse. Y eso hizo (ibíd., p.188).<sup>50</sup>

Puede pensarse que el narrador construye la capacidad de reconocer y dominar el medio como un valor, y que la impotencia técnica de Dufrenoy encarna precisamente lo contrario. Más que víctima de su tiempo, Michel es un inadaptado, igualmente mediocre, fetichista y estereotipado que la cultura que desprecia.

49 “il n’apporta pas la plus petite idée; il ne sut point exploiter la situation; sa nullité fut complète en pareille matière. On le jugea incapable.”

50 “Michel se sentait-il capable d’imaginer ces choses-là ? avait-il en lui de quoi agir sur les masses, pour les obliger à verser dans la caisse des théâtres le trop plein de leurs poches! Non! cent fois non! Il n’avait donc qu’une chose à faire! S’en aller. Ce qu’il fit”.

Los tres capítulos finales pueden leerse como la tragedia del joven romántico en el siglo XX, o como una gran puesta en escena de su definitiva e inevitable defunción. La progresiva miseria del personaje, que enloquece y alucina en la ciudad, no está exenta de comentarios burlescos. Es más, la construcción del escenario final como un invierno extremo que vence a la civilización, que la vuelve impotente, parece una configuración del paisaje en sentido romántico: la ciudad responde y se ajusta grotescamente a la crisis subjetiva del héroe, quien ni siquiera consigue suicidarse. En el anteúltimo capítulo, la experiencia del tiempo ocupa, como señaló Platten, un lugar central: comienza con el reloj y se señala la hora permanentemente, con la imagen de un agotamiento acelerado. Y en el último, el héroe es, ya fuera de la ciudad, “un espectro errante entre las tumbas; pero no un extranjero: se sentía en casa (Verne, 1994b, p. 209).<sup>51</sup> Ni flâneur, ni fantasma, ni viajero, Michel se ha transformado en un muerto en vida.

Como anticipamos, este desenlace del personaje, habitualmente leído en su aspecto trágico como protesta ante la dura realidad del futuro, puede ser interpretado, en consonancia con las ambivalencias narrativas, como un desenlace justificado, incluso merecido, porque la respuesta del héroe a la pregunta “¿qué hacer?”<sup>52</sup> no incluye la capacidad de transformación de sus prácticas, la inteligencia de adaptarse a su medio sin perderse en él, y se inclina, en cambio, por la glorificación del pasado y la canonización fetichizada de la literatura.

## Conclusión

La historia del futuro experimentó a mediados de siglo XIX un cimbronazo general, en buena medida por efecto de la frustración de las expectativas revolucionarias de 1848 y el tipo de reacción política, económica y social que cobró nuevo impulso en esa coyuntura. En las décadas que siguieron a la “revolución más extendida y de menos éxito” (Hobsbawm, 2013, p. 342), el mundo entero “se hizo capitalista” (ibidem., p. 361). Y en el caso particular de Francia, Louis-Napoléon Bonaparte, combinando la consulta pública con la jerarquía dictatorial, definió una política doméstica a partir de la organización del poder capitalista en alianza directa con el Estado. La haussmanización de París, que se proponía hacer de la capital de Francia una ciudad futura, como se decía en la época, fue uno de los ejes principales de ese proyecto.

Como han estudiado Benjamin (2012b) y Bourdieu (1995), los proyectos literarios de escritores que hoy forman el siglo XIX canónico, como Baudelaire y Flaubert, deben ser leídos en relación con los problemas materiales que ese tiempo ofreció a la práctica cultural. Indudablemente, lo mismo cabe decir de la literatura de Verne. De acuerdo con Hölscher (2014), “después de 1848,

<sup>51</sup> “un spectre errant parmi les tombes, et non comme un étranger, car il se sentait chez lui.”

<sup>52</sup> “—¿Pero qué podemos hacer entonces? —preguntó el tío Huguenin. —¿Qué hacer? Esa es la pregunta de siempre” (Verne, 1994b, p. 172). “— Mais que faire alors? dit l'oncle Huguenin. — Que faire? C'est toujours la question”.

las novelas utópicas desaparecieron del mercado del libro y solo a partir de la década de 1860 volvieron a multiplicarse las narraciones que fijaban su atención en el futuro” (p. 129). La novela secreta de Verne, como vimos, habita en ese preciso umbral, que es también el del inicio de la alianza estratégica con Hetzel para forjar una literatura nueva.

El descubrimiento de *Paris...* en 1994 no sólo reveló principios narrativos que se manifestarían en obras posteriores sino una diferencia de posición que, vista desde la obra ya formada, se lee como anomalía. Única novela de Verne situada en el futuro, *Paris...* recoge los problemas que se debaten a comienzos de 1860, y en particular aquellos que afectan a la literatura y el arte, y los proyecta, magnificándolos, un siglo después. La tragedia de Michel Dufrénoy, héroe de “malformación”, que no logra sobrevivir en las condiciones del siglo XX, narra el fin del modo romántico de pensar y hacer la literatura –ese modo que había emergido en respuesta a la fase temprana de la industrialización y que había devenido clisé– y rechaza el academicismo clásico, que identifica con los cementerios. A la vez, por obra de su marcada autorreflexividad, más que una respuesta, delinea la pregunta sobre la producción literaria en el nuevo orden social como una descolocación subjetiva que requiere ser abordada. Visto desde el futuro, el archivo narrativo de la novela, opera, de este modo, como instrumento de extrañamiento e interrogación del presente.

Entre las críticas lapidarias que le dirigió Hetzel como motivo de rechazo estaba la de que *Paris...* no resolvía los problemas que planteaba: “No hay allí –le señaló –un solo asunto serio del futuro que se resuelva ni una sola crítica que no se parezca a otra mil veces hecha” (1994, p. 15-16). El editor estaba en lo cierto: esta no resolución parece haber sido, justamente, la estrategia fundamental de esta obra.

## Bibliografía

- » Angenot, M. (1981). Science Fiction in France before Verne (J. M. Gouanvic & D. Suvin, Trads.). *Science Fiction Studies*, 5(14), 38-53.
- » Angenot, M. (1985). The Emergence of the Anti-Utopian Genre in France: Souvestre, Giraudeau, Robida, et al. (M. L. P., Trad.). *Science Fiction Studies*, 12(2), 129-135.
- » Bachelier, R., y Blondeau, P. (Eds.). (2013). *Dossier Pierre-Jules Hetzel: Éditeur par excellence*. Centre international Jules Verne.
- » Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes* (R. Tiedemann, Ed.; L. F. Castañedas, I. Herrera, & F. Guerrero, Trads.). Madrid: Akal.
- » Benjamin, W. (2012a). *El París de Baudelaire* (M. Dimópulos, Trad.). Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- » Benjamin, W. (2012b). El París del Segundo Imperio en Baudelaire (1938). En M. Dimópulos (Trad.), *El París de Baudelaire* (pp. 65-180). Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- » Benjamin, W. (2012c). París, capital del siglo XIX (1935). En M. Dimópulos (Trad.), *El París de Baudelaire* (pp. 43-63). Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- » Bertrand, J.-P. (2007). La poésie à vapeur: Les Chants moderne de Maxime du Camp. *Fabula Colloques*. <https://www.fabula.org:443/colloques/document394.php>. (Acceso: 20 de marzo de 2021)
- » Bonaparte, L.-N. (1844). *Extinction du paupérisme*. Paris: Pagnerre, Éditeur.
- » Bourdieu, P. (1995). La conquista de la autonomía. La fase crítica de la emergencia del campo. En T. Kauf (Trad.), *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- » Buck-Morss, S. (2001). Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes (N. Rabotnikof, Trad.). Madrid: Visor.
- » Butcher, W. (2007). *Jules Verne: The definitive biography*. New York: Thunders's Mouth Press.
- » Caputo, J. (2021). Prólogo. En J. Verne, *Verne en primera persona*. Buenos Aires: Los Lápicos, 2021.
- » Cobban, A. (1961). *A History of Modern France: Vol. Volume 2: 1799-1945*. London: Penguin Books.
- » Couleau, C. (2015). Tentatives d'évasion? Jules Verne, des «topoï» réalistes à la recherche d'un genre nouveau. *Nineteenth-Century French Studies*, 43(3/4), 178-193.
- » Darnton, R. (2008). Fantasía utópica. En A. Saborit García Peña (Trad.), *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la revolución* (pp. 181-210). México: FCE.
- » Dickens, C. (1854). *Hard times. For these Times*. Londres: Bradbury & Evans.
- » Du Camp, M. (1855). *Les chantes modernes*. Paris: Michel Lévy Frères.
- » Finch, A. (2019). The French Bildungsroman. En S. Graham (Ed.), *A History of the Bildungsroman* (pp. 33-56). Cambridge: Cambridge University Press.
- » Guy, J. M. (1996). *The Victorian social-problem novel: The market, the individual and communal life*. Basingstoke: Macmillan.

JERÓNIMO LEDESMA, CAROLINA RAMALLO

La ficción del futuro en *Paris au XXe siècle* de Jules Verne

- » Harvey, D. (2008). *Paris, capital de la modernidad* (J. M. Amoroto Salido, Trad.). Madrid: Akal.
- » Hobsbawm, E. (2013). *La era de la revolución, 1789—1848; La era del capital, 1848-1875; La era del imperio, 1875-1914*. Barcelona: Crítica.
- » Hölscher, L. (2014). *El descubrimiento del futuro*. Madrid: Siglo XXI.
- » Jordan, D. P. (1995). *Transforming Paris: The Life and Labors of Baron Haussmann*. New York: Free Press.
- » 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). Madrid: Trotta.
- » Koval, M. I. (2018). *Vocación y renuncia. La novela de formación alemana entre la Ilustración y la Primera Guerra Mundial*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- » Koval, M. I., & Ferrari, M. (Eds.). (2020). Dossier Bildungsroman. *Interlitteras*, 2, 3-144.
- » Kracauer, S. (1946). *Offenbach o el secreto del Segundo Imperio* (L. Kopp, Trad.). Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- » Louis, A. (2020). *L'invention de Troie. Les vies rêvées de Heinrich Schliemann*. Paris: EHESS.
- » Martínez, C. (2019). El año 2440 o las modulaciones espacio-temporales de la utopía. En A. Kozel, M. Bergel, & V. Llobet (Eds.), *El futuro: Miradas desde las Humanidades* (pp. 78-89). San Martín: UNSAM Edita.
- » McAuliffe, M. S. (2020). *Paris, City of Dreams: Napoleon III, Baron Haussmann, and the Creation of Paris*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- » Montés, C. (1995). Paris au xxe siècle de J. V. : Une approche à la fois haussmanienne et «révolutionnaire». *Géographie et cultures*, 15, automne, 3-20.
- » Moretti, F. (2000). *The way of the world: The Bildungsroman in European culture* (A. Sbragia, Trad.). Londres: Verso.
- » Pascansky, G. (2021). Aportes de la historia conceptual al estudio de las utopías literarias. Actas. I Encuentro nacional sobre la Utopía y sus derivas, Buenos Aires. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/EIUD/IEIUD/paper/view/5896>. (Acceso: 20 de septiembre de 2021)
- » 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: Liverpool University Press.
- » Pold, S. (2000). Panoramic Realism: An early and illustrative passage from urban space to media space in Honoré de Balzac's parisian novels, «Ferragus» and «Le Père Goriot». *Nineteenth-Century French Studies*, 29(1/2), 47-63.
- » Sainte-Beuve, C. A. (2017). Sobre la literatura industrial (G. Torregrosa, Trad.). *Trama & Texturas*, 34, 7-23.
- » Souvestre, É. (1846). *Le monde tel qu'il sera*. Paris: W. Coquebert.
- » Van Zanten, D. (1994). *Building Paris: Architectural Institutions and the Transformation of the French Capital, 1830—1870*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Verne, J. (1863). *Cinq semaines en ballon, voyage de découvertes en Afrique par trois Anglais, rédigé sur les notes du docteur Fergusson*. Paris: J. Hetzel.

- » Verne, J. (1910). L'Éternel Adam. En *Hier et demain, contes et nouvelles* (pp. 249-315). Paris: Hetzel.
- » Verne, J. (1994a). *Paris au XXe siècle* (P. Gondolo della Riva, Ed.; 1 ed). Paris: Hachette.
- » Verne, J. (1994b). *París en el siglo XX* (P. Gondolo della Riva, Ed.; O. L. Molina, Trad.; 1a ed.. Buenos Aires, México, Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- » Verne, J. (2018a). *París en el Siglo XX*. Madrid: Akal.
- » Verne, J. (2018b). Una ciudad ideal: Amiens en el año 2000. En *París en el Siglo XX*. Madrid: Akal.