

Las vidas de París: moda y literatura en *Las ilusiones perdidas* (1837) de Honoré de Balzac

Andrés Felipe López Echeverri
Universidad de Antioquia (Colombia) ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/thel.91948>

Recibido: 13/10/2023 • Aceptado: 19/04/2024

ES Resumen: La vinculación entre moda y literatura halla su epicentro en el ambiente cultural del siglo XIX, donde resalta Honoré de Balzac tanto en el aspecto ensayístico como el narrativo a la hora de analizar la sociedad en relación con su indumentaria. Teniendo esto en mente, el presente texto aborda *Las ilusiones perdidas* (1837) al trasluz de los contextos sociales de la aristocracia, la burguesía y los artistas, a los cuales nos aproximaremos desde la sociología, la teoría de la moda y los estudios autoriales.
Palabras clave: Balzac; literatura del siglo XIX; moda; sociología; dandismo; bohemia.

FR Les vies de Paris: la mode et la littérature dans *Illusions perdues* (1837) d'Honoré de Balzac

Résumé : Le lien entre la mode et la littérature trouve son épicerne dans l'ambiance culturelle du XIX^e siècle, où Honoré de Balzac occupe une place prépondérante, dans ses essais et ses romans, lorsqu'il analyse la société par rapport à ses vêtements. Gardant cela à l'esprit, ce texte aborde *Illusions perdues* (1837) à la lumière des contextes sociaux de l'aristocratie, de la bourgeoisie et des artistes, que nous aborderons à travers la sociologie, la théorie de la mode et les études auctoriales.

Mots clés : Balzac ; littérature du XIX^e siècle ; mode ; sociologie ; dandysme ; bohème.

ENG The Lives of Paris: Fashion and Literature in *Lost Illusions* (1837) by Honoré de Balzac

Abstract: The connection between fashion and literature finds its epicenter in the cultural milieu of the nineteenth century, a time when Honoré de Balzac stands out—both in essayistic and narrative aspects—in his analysis of the relationship between society and attire. Drawing from sociology, fashion theory, and authorial studies, the present text addresses *Lost Illusions* (1837) in the light of the social contexts of the aristocracy, the bourgeoisie, and the artists.

Keywords: Balzac; Nineteenth-century literature; fashion; sociology; dandyism; bohemian life.

Sumario: 1. Introducción. 2. Las vidas de París. 2.1. La *vida elegante*. 2.2. La *vida ocupada*. 2.3. La *vida de artista*. 3. Conclusión.

Cómo citar: López Echeverri, A. F. (2024). Las vidas de París: moda y literatura en *Las ilusiones perdidas* (1837) de Honoré de Balzac. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 39(1), 123-133. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.91948>

1. Introducción

Durante mucho tiempo la moda ha sido una de las áreas más infravaloradas del área de la literatura. A pesar de que a menudo se percibe como un campo frívolo, paradójicamente ha sido analizada de manera superficial, sin reconocer su legitimidad como una forma de arte y su importancia. Este enfoque, que ha generado importantes vacíos en la comprensión histórica, sociológica y filológica de la moda, ha invisibilizado a menudo el estudio de su relación con otras expresiones culturales como el teatro, la pintura y la literatura.

Desde nuestra perspectiva, la cuestión moda-literatura encuentra su terreno arquetípico en la narrativa y la ensayística del siglo XIX, dando continuidad a las éticas modernas en torno al consumo que se engendraron en el pasado siglo (Campbell, 2018: 159). En dicha época, tan plural y acelerada como la moda misma en su fase moderna, esta última toma carta de entrada definitiva en el mundo artístico, donde empieza a expresarse de forma estructural en la lógica de las vanguardias y de forma concreta en libros y publicaciones periódicas. Grandes representantes en este aspecto fueron Gustave Flaubert, Oscar Wilde, Barbey d'Aurevilly y, en nuestro caso, Honoré de Balzac, quienes tratarían la moda, o bien desde el ámbito ensayístico, o bien desde el narrativo mediante la caracterización de sus personajes, el material verbal, las alusiones históricas, entre otros elementos.

En lo que concierne a nuestro objeto de estudio, las investigaciones que se le aproximan son breves y de tintes más bien descriptivos, tales como los textos de Fortassier (1998), Marzel (2009) y Saïdah (2001). Por este motivo, el presente artículo busca ser un nuevo aporte que rinda cuentas sobre la moda en *Illusions perdues* (1837) desde un enfoque diferente, tomando como punto de partida la fisiología social tripartita que realizó Balzac en *Traité de la vie élégante* (1830). Gracias a este esquema podremos advertir múltiples enfoques del escritor sobre la sociedad francesa a partir de la vestimenta, situándolo en diálogo con la perspectiva de teóricos como Thorstein Veblen, Jérôme Meizoz y fundamentalmente Pierre Bourdieu, a los que decidimos acudir considerando varias coincidencias advertidas en relación con los postulados de Balzac que después serán expuestos.

Para cumplir con lo propuesto hemos decidido trabajar con los tres tomos de *Illusions perdues* en la reedición de 1892 de Calmann Lévy (editor al que también recurrimos para citar a Baudelaire) y la reedición de 1911 de *Traité de la vie élégante* de la editorial Bibliopolis¹. Acudimos a ellas tanto por su accesibilidad como por su antigüedad debido a la alteración a la que se han visto sometidos los nombres de diferentes prendas en ediciones posteriores a estas. Adicionalmente, para las traducciones tuvimos en cuenta los trabajos de *Las ilusiones perdidas* de José Ramón Monreal para la editorial Alianza (2022) y de Luciana Bata para *Tratado de la vida elegante* de la editorial Mardulce (2013), siendo ambas las más recientes de cada obra.

2. Las vidas de París

Honoré de Balzac empieza a publicar *Illusions Perdues* en 1837. La obra describe las desventuras de Lucien de Rubempré², un joven poeta de Angulema que decide probar suerte en París. A lo largo del relato Lucien recurre a diferentes vías para alcanzar la consagración, como asistir a los salones de nobles provincianos y capitalinos, residir en pensiones baratas del Barrio Latino junto a diversos intelectuales, además de frecuentar los cafés donde se reúnen los principales editores, impresores y periodistas de París. Estos escenarios ponen de manifiesto diferentes sistemas de valores en donde la apariencia física, los modales y sobre todo la forma de vestir juegan un papel fundamental para obtener puestos, contactos y publicaciones. Allí se cimentan dos conceptos centrales para nuestro estudio, tales como el *capital simbólico*, asumido como la concreción de todo tipo de capital reconocido como legítimo dentro de una sociedad (Bourdieu, 2001: 106) y la *postura autorial*, entendida como “la representación de sí que hace un escritor tanto en la gestión del curso como en sus conductas literarias públicas” (Meizoz, 2014: 82), lo cual podemos aplicar a Lucien.

Los entornos sociales en los que se entran las tres anteriores disposiciones guardan una estrecha relación con las tres formas de existencia moderna descritas por Balzac en la introducción de su obra *Traité de la vie élégante* (1830). Estas formas son: la *vida ocupada*, que concierne al hombre que se dedica al trabajo; la *vida de artista*, asociada al hombre pensador; y, por último, la *vida elegante*, que se refiere al hombre ocioso. A cada una de estas categorías Balzac asigna conjuntos de personajes arquetípicos que conforman *La comedia humana*. Ejemplos de ello son el usurero, el bedel de oficina y el empleado de letras, sobre los cuales pone la premisa de que “La toilette est l'expression de la société”³ (Balzac, 1911: 79).

A pesar de que la anterior cláusula cimienta el tratado de Balzac, este no brinda un abordaje específico sobre la forma en que viste cada uno de los personajes de su fisiología social. Muy por el contrario, se aproxima a la cuestión, o bien mediante la descripción de hábitos, o bien a través de juicios de valor sobre el vestir que ayudan a estratificar cada personalidad según su relación con la moda, pero no concretan imágenes particulares. Por esta razón se hace necesario acudir a obras clave como *Illusions perdues* para identificar la coherencia entre los sistemas de valores descritos en el tratado y sus representaciones literarias en la novela, lo cual es más conveniente realizar siguiendo el esquema triple de las vidas que propone Balzac, como veremos subsecuentemente.

2.1. La vida elegante

Entre las muchas definiciones atribuidas a la *vida elegante* por Balzac, la más general se encuentra al reunir sus tres primeros aforismos:

I

Le but de la vie civilisée ou sauvage est le repos.

¹ También se consultó el ejemplar de 1845 de la Librairie Nouvelle, el cual recomendamos consultar en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k315524z/f13.item.zoom> [Último acceso el 19 de marzo de 2024].

² Recordamos que originalmente se llamaba Lucien Chardon, pero adopta el apellido de su madre para sugerir una ascendencia noble.

³ “La toilette es la expresión de la sociedad” (Balzac, 2013: 91).

II

Le repos absolu produit le *spleen*.

III

La vie élégante est, dans une large acception du terme, l'art d'animer le repos.⁴

(Balzac, 1911: 24)

En resumen, la *vida elegante* abarca una serie de comportamientos adoptados por aquellos que disfrutaban de la ociosidad con el propósito de eludir la desilusión y la melancolía en el contexto de la modernidad. Inicialmente, de acuerdo con Balzac, este estilo de vida estaba reservado para los aristócratas y los herederos de cuantiosas fortunas. Sin embargo, tras la Revolución de 1789, la elegancia comienza a ser intervenida por aquellos ciudadanos dotados de una refinada educación y un gran discernimiento estético que formaban parte de los nuevos poderes emergentes: por un lado, el económico, presente en el ámbito industrial y comercial; y por otro, el del talento, adquirido con el dominio del arte o de la información.

En el contexto de la Restauración borbónica (de 1814 a 1830) en el que se desarrolla *Illusions Perdues* (de 1819 a 1823), dicha tensión posrevolucionaria puede empezar a percibirse. Como veremos después, el poder del talento, o bien es ejercido por periodistas mercenarios, o bien se relega a la pobreza de la vida bohemia, en tanto el poder económico todavía pugna por obtener la misma condición ociosa de la nobleza, que termina por ser la que encarna mejor la *vida elegante* en la novela.

Para empezar, podemos comprender la condición ociosa de los nobles a partir del concepto de *lujo*, que ya empleaba Balzac y en su acepción moderna se puede tomar como el producto o actividad al que se recurre para satisfacer un deseo de placer al margen de las necesidades básicas. Este posee esencialmente un carácter subjetivo y emocional más que físico e intersubjetivo (Campbell, 2018: 119). Tal rasgo presupone un comportamiento hedonista que es esencialmente individual y que podríamos decir que, de acuerdo con el escritor francés, se expresa en un deseo de ser *fashionable* por medio de la indumentaria (Balzac, 1911: 24). Sin embargo, este objetivo no se concreta fácilmente, pues, como hemos indicado, tras la Revolución, el buen gusto y la formación intelectual comienzan a imponerse como principal criterio para distinguirse, por lo que no basta con ser noble, como lo demuestra el salón de madame de Bargeton, la representante de la nobleza de Angulema a la que recurre Lucien en primer lugar para obtener ayuda en el mundo literario a través de su poesía:

Tous ceux qui s'y rassemblaient étaient les plus pitoyables esprits, les plus mesquines intelligences, les plus pauvres sires à vingt lieues à la ronde [...] Quant aux femmes, la plupart, sottes et sans grâce, se mettaient mal, toutes avaient quelque imperfection qui les faussait, rien n'y était complet, ni la conversation ni la toilette, ni l'esprit ni la chair⁵ (Balzac, 1892a: 57).

Este mal gusto, que luego se representará en vestidos de colores extravagantes, fracs arrugados y condecoraciones muy superficiales sobre arte, demuestra una filiación entre intelecto e indumentaria que solo será posible encontrar en los salones de los nobles de París, a donde viaja Lucien como amante de Madame de Bargeton. Allí, en el centro intelectual y artístico del siglo XIX, la gracia en la forma de vestir y las conversaciones repletas de ironía marcan un gran contraste respecto a la nobleza de las provincias. De hecho, desde el mismo uso del lenguaje de Balzac advertimos la superioridad de dicha metrópoli en ambos aspectos, como en la prosopopeya que emplea cuando declara que a Lucien "Paris, qui se produit dans toutes les imaginations de province comme un Eldorado, lui apparut avec sa robe d'or, la tête ceinte de pierreries royales, les bras ouverts aux talents"⁶ (Balzac, 1892a: 179), recurso literario que por lo demás es recurrente a lo largo de toda la novela cuando el autor busca resaltar la jerarquía y distinción de un personaje en ámbitos intelectuales.

La cumbre de la *vida elegante* en el ámbito de la nobleza parisina está marcada por De Marsay, quien ostenta la elegancia en su acepción prerrevolucionaria. Se trata de un joven de la más alta aristocracia, con inclinaciones poéticas pero sin oficio definido, que dedica su tiempo exclusivamente al ámbito de la distinción y da cuenta de una belleza masculina apreciada por su androginia. De dichas características se presupone una vida sedentaria y, por ende, privilegiada: "De Marsay avait un entrain d'esprit, une certitude de plaire, une toilette appropriée à sa nature, qui écrasaient autour de lui tous ses rivaux. Jugez de ce que pouvait être dans son voisinage Lucien, gourmé, gommé, raide et neuf comme ses habits!"⁷ (Balzac, 1892a: 216). Como se insinúa al concluir este segmento, Lucien se esfuerza por adoptar la indumentaria característica del mundo al que aspira pertenecer, buscando equipararse con De Marsay. Sin embargo, sus ropas reciben una evaluación desfavorable al revelar de manera muy evidente sus intentos, llegando incluso a ser calificado posteriormente por De Marsay como un "maniquí". De tal modo, se resalta aún más la importancia de una actitud y educación que estén al mismo nivel de la vestimenta. No se trata solamente de presumir los

⁴ "I. El fin de la vida civilizada o salvaje es el descanso / II. El reposo absoluto produce el *spleen* / III. La vida elegante es, en una amplia acepción del término, el arte de animar el descanso" (Balzac, 2013: 35).

⁵ "Todos cuantos allí se reunían allí eran los espíritus más lamentables, las inteligencias más insignificantes, los señores más pobres en veinte leguas a la redonda [...] En cuanto a las mujeres, en su mayoría tontas y sin gracia, vestían mal, todas adolecían de alguna imperfección que las desvirtuaba, nada allí era completo, ni la conversación, ni la toilette, ni el espíritu, ni la carne" (Balzac, 2022: 64-65).

⁶ "París, que se presenta en todas las mentes provincianas como un Eldorado, se le apareció con su vestido de oro, la cabeza coronada con joyas reales, los brazos abiertos a los talentos" (Balzac, 2022: 170).

⁷ "De Marsay poseía una viveza de espíritu, una seguridad de gustar y un atuendo acorde a su naturaleza, que aplastaba a todos los rivales a su alrededor ¡imaginen cómo debía ser Lucien en su cercanía, afectado, peripuesto, rígido y nuevo como sus ropas!" (Balzac, 2022: 204).

medios monetarios a través del traje, sino también la posesión del tiempo suficiente para adquirir los modales, el gusto y la gracia propios de la clase ociosa, siguiendo a Veblen (2007: 59).

El personaje histórico con el que podemos relacionar más fácilmente a De Marsay es Beau Brummell (George Bryan Brummell). Árbitro de la moda durante el reinado de Jorge IV de Inglaterra y amigo cercano de Balzac, Brummell impuso la indumentaria requerida para todo aquel que quisiera hacerse con dicho título y contribuyó a fijar las bases de la ropa del caballero moderno (Hennessy, 2012: 182). Camisa de lino, chaleco y pantalones claros, frac oscuro de botonadura y cola de golondrina, además de pañuelos de cuello blanco, sombrero de copa y botas de caña alta serían algunos de los elementos que lo identificarían, como podemos apreciar en la siguiente imagen:



Imagen 1. Dighton, R. (1805). George "Beau" Brummell. Dominio Público.

Este mismo conjunto es el imitado por Lucien en un escenario posterior de la novela, cuando comienza a comprender las dinámicas de París y adquirir las nociones culturales y comunicativas necesarias para adoptar una postura análoga a la del *dandy*. En dicho contexto podemos leer:

Ses habits lui allaient mieux, il se les était appropriés. Il mit son beau pantalon collant de couleur claire, de jolies bottes à glands qui lui avaient coûté quarante francs, et son habit de bal. Ses abondants et lins cheveux blonds, il les fit friser, parfumer, ruisseler en boucles brillantes. Son front se para d'une audace puisée dans le sentiment de sa valeur et de son avenir⁸ (Balzac, 1892a: 316).

Siguiendo el principio del anterior apartado podemos notar, en contraste con el escenario previo, que la forma de vestir de Lucien ya no se percibe como algo forzado y, por ende, no merece una respuesta negativa de parte de los altos círculos que lo rodean. Por esta razón podríamos decir que ha alcanzado la *vida elegante* en el ámbito posrevolucionario. No obstante, es necesario tener en cuenta que no lo ha logrado gracias a privilegios de clase, sino de lo que llamaremos *emulación*.

La *emulación*, controvertido término que ha caído en el descrédito tras el desarrollo de la moda en el siglo XX, fue un concepto desarrollado por el estadounidense Thorstein Veblen en *The theory of the leisure class* hacia 1899. De acuerdo con dicho autor, la moda se mueve, por un lado, por una élite que ostenta suficiente poder económico como para gastar su dinero en bienes sin una utilidad real para demostrar su estatus, y por otro, por las clases que la preceden y la emulan con la pretensión de elevar su posición en la jerarquía social (Veblen, 2007: 20).

A pesar de su insostenibilidad actualmente, la anterior teoría se amolda al entorno cultural en el que se inscribe *Illusions Perdues* y más específicamente a Lucien de Rubempré. De hecho, su estrategia de legitimación se basa en obtener un título nobiliario y aguardar a que la gloria en el mundo literario y el poder económico lleguen por los contactos que dicha posición le granjearía. Por ende, tratamos con alguien que busca

⁸ "Sus ropas le sentaban mejor, se había apropiado de ellas. Se puso sus bonitos pantalones ajustados de color claro, unas elegantes botas con borlas que le habían costado cuarenta francos, y su traje de baile. Hizo rizar, perfumar y caer en brillantes bucles. Su frente se erguía con una audacia que emanaba del sentimiento de su valía y del porvenir que le esperaba" (Balzac, 2022: 291).

esencialmente un *capital social* en términos de Bourdieu. Este presupone la red de relaciones que devienen en la pertenencia a un grupo (Bourdieu, 2001: 148), capital que sin duda busca granjearse Lucien por medio de la vestimenta y su pose.

Podríamos decir que la *emulación* de Veblen es solo una parte de las estrategias que vería Bourdieu para la consecución del capital, no obstante, es la que mejor explica el proceder de Lucien e incluso una buena parte de las propuestas de Balzac. Justamente, en *Traité de la vie élégante*, redactado más de cincuenta años antes de la teoría de Veblen, es en donde se propone como explicación de la moda el *consumo conspicuo* de un grupo social con poder, cuyas tres vertientes ya hemos mencionado y sobre las cuales comenta lo siguiente: “Mais les princes de la pensée, du pouvoir ou de l’industrie, qui forment cette caste agrandie, n’en éprouveront pas moins une invincible démangeaison de publier, comme les nobles d’autrefois, leur degré de puissance, et, aujourd’hui encore, l’homme social fatiguera son génie à trouver des distinctions”⁹ (Balzac, 1911: 36-37).

Tomando en cuenta lo anterior, no es impropio suponer que en *Illusions perdues*, publicada pocos años después de tales palabras, estuvieran impresos los ecos de dicha propuesta de Balzac por medio del protagonista de su novela. Si aceptamos esta perspectiva, podríamos decir que se vuelve esencial reflexionar sobre la moda en terrenos ficcionales considerando siempre la tensión entre las aproximaciones sincrónicas y las diacrónicas. Ello en tanto estas últimas suelen ser las más comunes en el ámbito de los estudios sobre moda, que, a menudo impulsados por el afán de definirla englobando características afines a cualquier época o cultura, derivan en la descalificación de explicaciones que pudieron ser plausibles en un contexto cultural específico.

2.2. La vida ocupada

Madame d’Espard, pariente de Madame de Bargeton y representante de la elegancia de los salones de la nobleza parisina, nos resume el argumento de toda la novela en un comentario que realiza sobre varios aspirantes a la *vida elegante* que ve en el palco de un teatro: “Toujours la fable du geai qui prend les plumes du paon!”¹⁰ (Balzac, 1892a: 215). Si no dejamos pasar inadvertidas estas palabras, podremos apreciar que remiten a un amplio conjunto de fábulas de Esopo que tienen como protagonista a un grajo que busca equipararse a otras aves poniéndose sus plumas, obteniendo como resultado general el descubrimiento de su engaño y el rechazo, tanto de la especie a la que aspira parecerse, como de aquella de la que proviene (Esopo, 1983: 96, 99, 136, 378).

Lo que más llama la atención es que la sucesión de eventos en los que se ve envuelto Lucien de Rubempré son las mismas del grajo y se repiten varias veces en analogía con la multiplicidad de fábulas de Esopo. Este modo de actuar, renegando de los suyos, tiene dos escenarios centrales después del desprecio inicial que recibe por parte de la nobleza al llegar a París. El primero, cuando abandona a los míseros intelectuales bohemios del Barrio Latino para poner su talento al servicio de la crítica mercenaria (paso de *la vida de artista* a la *vida ocupada*). El segundo, cuando traiciona a sus colegas del ámbito del periodismo y la crítica de tendencias liberales para intentar integrarse por segunda vez entre la nobleza (paso de *la vida ocupada* a la *vida elegante*). Ambos procesos, aunados hacia el final de la novela, terminan por configurar la ruina definitiva de Lucien y la pérdida de sus ilusiones, de donde se origina el título a la obra.

Siguiendo un orden descendente en la atención al lujo y la moda, es preciso que continuemos con la *vida ocupada*. Para los personajes adscritos a este tipo de vida, la paridad entre el desarrollo intelectual, la indumentaria y el espacio¹¹ no tiene que ser algo permanente como lo es para los elegantes. Como nos explica Balzac en su tratado, alguien de estos últimos puede recibir una visita a cualquier hora porque “il ne craint pas d’étaler tous les jours sa splendeur”¹² (Balzac, 1911: 65). Mientras tanto, los ocupados, de acuerdo con lo visto en *Illusions Perdues*, perciben la elegancia en el marco de un juego teatral, es decir, como un recurso espectacular y momentáneo para reuniones con autoridades, celebraciones especiales y otros escenarios efímeros, por lo que se desenvuelven en el terreno de la moda y el lujo de forma mediocre al privilegiar la búsqueda de dinero.

Cuando Lucien conoce a Étienne Lousteau, su guía por el mundo del talento mercenario de los medios, lo anteriormente sugerido se hace explícito. Esto sucede tras llegar a su piso y contemplar una miseria que, a diferencia de la de los artistas bohemios, era siniestra y revelaba “une vie sans repos et sans dignité”¹³ (Balzac, 1892a: 318). Allí, la explicación que Lucien recibe por parte del periodista ante su asombro es: “— Voilà mon chenil; ma grande représentation est rue de Bondy”¹⁴ (Balzac, 1892a: 318); respuesta que a su vez es acompañada por la siguiente descripción de su indumentaria: “Lousteau avait un pantalon noir, des bottes bien cirées, un habit boutonné jusqu’au cou; sa chemise, que Florine devait sans doute lui changer, était cachée par un col de velours, et il brossait son chapeau pour lui donner l’apparence du neuf”¹⁵ (Balzac, 1892a: 318).

⁹ “Pero los príncipes del pensamiento, del poder o de la industria, que conforman esta ampliada casta agraciada, no dejarán de sentir una invencible picazón por publicar, como los nobles de antaño, su grado de influencia; y hoy todavía, el hombre social agotará su ingenio en encontrar distinciones” (Balzac, 2013: 48-49).

¹⁰ “La eterna fábula del grajo que se engalana con las plumas del pavo real” (Balzac, 2022: 203).

¹¹ Para Balzac, como para muchos otros pensadores y escritores, la diferencia entre nuestra vestimenta, nuestros enseres y la arquitectura solo es una cuestión de proporciones.

¹² “No teme desplegar su esplendor todos los días” (Balzac, 2013: 76).

¹³ “Una vida sin reposo ni dignidad” (Balzac, 2022: 293).

¹⁴ “Esta es mi leonera, mis habitaciones de representación están en la Rue de Bondy” (Balzac, 2022: 293).

¹⁵ “Lousteau llevaba unos pantalones negros, botas bien lustradas, un traje abotonado hasta el cuello; su camisa, que Florine probablemente le había cambiado, estaba oculta por un cuello de terciopelo, y cepillaba su sombrero para darle un aspecto nuevo” [traducción propia debido a incongruencias en varias prendas].

A diferencia de la ropa del *dandy* con pantalones claros y botonaduras hasta el pecho para mostrarse impecable, el ocultamiento de la camisa, los colores oscuros que pueden disimular la suciedad, además del esmero por hacer ver como nuevas ciertas prendas (es decir, recién compradas), revelan algo diferente. Se trata del hombre con oficio, quien cumple con el lujo y los dictámenes de la moda en lo mínimo para presentarse en sociedad. Se trata, en pocas palabras, de alguien que busca el híbrido entre comodidad, utilidad y elegancia que tiempo después haría popular el esmoquin.

Con la *vida ocupada* entra en boga lo que denominamos “vestirse para la ocasión” y sale a flote un matiz ambivalente del mundo de la moda al haber formas de vestir tan pragmáticas como inmotivadas utilitariamente hablando. De hecho, esta dualidad puede extrapolarse a una analogía con el sistema literario, mitad negocio, mitad estructura cultural, como demuestra la ropa del editor Doguereau, quien “tenait par l’habit, par la culotte et par les souliers au professeur de belles-lettres, et au marchand par le gilet, la montre et les bas”¹⁶ (Balzac, 1892a: 254), delatando el ámbito comercial detrás de toda apuesta del sector artístico.

Tal como se insinúa en lo anterior, el hecho de que en el sector laboral impere la búsqueda del *capital económico*, cuya aparición efectiva es el dinero (Bourdieu, 2001: 135), vuelve destacable la avaricia entre ciertos miembros de la *vida ocupada*. Esta característica puede tener como consecuencia la desatención al paso del tiempo en lo concerniente a la llegada de nuevas modas, tal como sucede con diversas personalidades del sistema literario que atraviesan la novela. Un claro ejemplo de ello es el avaro padre de Lucien, poseedor de una casa, un taller de trabajo y unas prensas del siglo pasado tan anticuadas como su propia forma de vestir: “Jérôme-Nicolas Séchard portait depuis trente ans le fameux tricorne municipal, qui dans quelques provinces se retrouve encore sur la tête du tambour de la ville. Son gilet, son pantalon, étaient de velours verdâtre. Enfin, il avait une vieille redingote brune, des bas de coton chinés et des souliers à boucles d’argent”¹⁷ (Balzac, 1892a: 7).

Las estimaciones temporales de Balzac no mienten. Si tenemos en cuenta que el tiempo ficcional en el que se ubica esta descripción es 1819 y vamos más de treinta años atrás, encontraremos conjuntos bastante similares al de la descripción, particularmente influenciados por la vestimenta de las cortes europeas de principios del siglo XVIII, tal como lo advierte el retrato del segundo barón Vernon:



Imagen 2. Gainsborough, Thomas. (1767). *Retrato de George Venables 2do Baron Vernon*. Dominio Público.

Como podemos apreciar, se trataba de una forma de vestir todavía muy marcada por el estilo Rococó, aunque simplificando decorados y prendas hasta el punto en que se volvieron adecuadas para pasear, hacer

¹⁶ “Por su frac [abrigo, desde nuestra perspectiva], su calzón y sus zapatos se le tenía por un profesor de literatura, y un vendedor por el chaleco, el reloj y las medias” (Balzac, 2022: 237).

¹⁷ “Jérôme-Nicolas Séchard llevaba desde hacía treinta años el famoso sombrero de tres picos, que vemos aún en algunas provincias en la cabeza del pregonero municipal. Su chaleco y su pantalón eran de una pana verdosa. Por último, llevaba un viejo redingote marrón, calcetines de algodón jaspeado y zapatos con hebilla plateada” (Balzac, 2022: 19).

deportes e incluso cazar. De tal modo, se mantiene un aire altamente conservador al tiempo que se incorpora cierta funcionalidad. Por ende, dicho conjunto es la elección adecuada para representar un personaje anclado al pasado pero que todavía se debe a la practicidad que le exigen las labores manuales.

La falta de ocio se vuelve uno de los principales factores que proscriben a los ocupados de la *vida elegante*. No obstante, ¿qué sucede cuando un trabajador adquiere el suficiente tiempo libre para obtener la formación cultural necesaria que otorgue una nueva forma a la expresión de sus medios económicos? La respuesta tal vez la tenga Balzac al enunciar que: “Quand ils arrivent à l'âge de repos, le sentiment de la fashion s'est oblitéré, le temps de l'élégance a fui sans retour”¹⁸ (Balzac, 1911: 23). Un claro ejemplo de ello es monsieur Braulard, un rico amañador de aplausos que, a pesar de recibir una cuantiosa renta anual, vestía “d'une redingote de molleton gris, [...] un pantalon à pieds et des pantoufles rouges, absolument comme un médecin ou comme un avoué”¹⁹ (Balzac, 1892b: 160).

Todo lo anterior reafirma un aspecto idiosincrático que ya podíamos advertir al analizar la *vida elegante*. Se trata, en resumen, de una instrumentalización de la moda para expresar, no tanto el poder económico en términos de Veblen, sino la capacidad intelectual. Esta propuesta, que se origina en la vinculación directa entre la gracia de la vestimenta y el bagaje cultural del portador, probablemente no pueda enmarcarse de forma total en el contexto de la Francia del siglo XIX si buscamos un correlato total en el terreno histórico. No obstante, esta visión sí puede ceñirse al terreno del sistema literario tras asumirla como una vindicación de la pose del hombre de letras en el marco de un *habitus*.

Bourdieu define el *habitus* como un conjunto de maneras de pensar y comportarse mediante las cuales la sociedad estructura al individuo y viceversa (Bourdieu, 2000: 256). Para la teórica de la moda Joane Entwistle –quien sigue al francés en este concepto– la indumentaria forma parte de este conjunto de disposiciones. Esta opera como mediadora entre el sistema de la moda como estructura, las condiciones sociales de la vida cotidiana y las normas (Entwistle, 2002: 47). Por ende, se establece como un correlato del aparato discursivo mediante el cual la persona de letras se inserta en la sociedad. De ahí que lleguemos a una hipotética *conciencia de pose autorial* del intelectual, que expresa su *habitus* en sus vestimentas y escritos de forma cohesiva al imbricar las tres principales dimensiones de la *postura autorial*, como lo son el ser civil, el escritor en tanto actor del campo literario y el *escriptor* como enunciador del texto (Meizoz, 2014: 87).

De todo lo anterior se desprende que cuando Lucien emula a un *dandy* de la nobleza promozione primero su poesía, un género rechazado por los editores en la novela debido a su poca salida comercial y que además va en consonancia con los miembros de la *vida elegante*, quienes no deben demostrar su dependencia directa de una actividad laboral. Por otro lado, en este segundo escenario de la obra, cuando Lucien se adentra en círculos que asumen la *pose* no como una forma de vida sino como una teatralización social, nuestro protagonista entra en el mercenario mundo de los artículos periodísticos de crítica literaria y teatral, en donde incluso ataca y defiende una obra al mismo tiempo mediante el uso de pseudónimos, de lo cual encontramos una analogía muy apropiada dicha por su amante, una actriz de teatro: “– Fais de la critique, dit Coralie, amuse-toi ! Est-ce que je ne suis pas ce soir en Andalouse, demain ne me mettrai-je pas en bohémienne, un autre jour en homme? Fais comme moi, donne-leur des grimaces pour leur argent, et vivons heureux »²⁰ (Balzac, 1892b: 149).

2.3. La vida de artista

Si seguimos la última línea de sentido que hemos establecido, se podrá notar que no hemos hablado de la narrativa escrita por Lucien, más específicamente de su novela histórica titulada *El Arquero de Carlos IX*. Ello se debe a que su génesis y final en la trama se encuentran ligados en esencia a la *vida de artista*, de quien nos dice Balzac que “est une exception: son oisiveté est un travail, et son travail un repos; il est élégant et négligé tour à tour; il revêt, à son gré, la blouse du laboureur, et décide du frac porté par l'homme à la mode; il ne subit pas de lois: il les impose”²¹ (Balzac, 1911: 25).

En la novela los artistas se caracterizan por vivir en la más extrema pobreza, escribiendo por lo general narrativa y realizando trabajos efímeros con el fin de obtener lo justo para sobrevivir. El principal representante de dicho estilo de vida – que de hecho tuvo Balzac – es Daniel d'Arthez, un joven escritor que a pesar de su miseria es respetado por el mundo literario en tanto se prefigura en él una gloria con la que será recompensado muchos años después. Su presentación es la siguiente:

Petit, maigre et pâle, ce travailleur cachait un beau front sous une épaisse chevelure noire assez mal tenue, il avait de belles mains, il attirait le regard des indifférents par une vague ressemblance avec le portrait de Bonaparte gravé d'après Robert Lefebvre [...] Le jeune homme qui réalisait cette gravure avait ordinairement un pantalon à pieds dans des souliers à grosses semelles, une redingote de drap commun, une cravate noire, un gilet de drap gris mélangé de blanc, boutonné jusqu'en haut, et un chapeau à bon marché. Son dédain pour toute toilette inutile était visible²² (Balzac, 1892a: 260-261).

¹⁸ “Cuando llegan a la edad de reposo, el sentimiento de la moda ha sido olvidado, el tiempo de la elegancia ha huido sin retorno” (Balzac, 2013: 43).

¹⁹ “Un redingote de molletón gris, [...] un pantalón con trabilla y unas zapatillas rojas, igual que un médico o un abogado” [traducción propia por la modernización de términos].

²⁰ “¡Dedícate a la crítica – le dijo Coralie – diviértete! ¿Acaso no me visto hoy de andaluza, tal vez mañana de cingara y otro día de hombre? Haz como yo, dales muecas a cambio de su dinero y vivamos felices” (Balzac, 2022: 430).

²¹ “Es una excepción; su ociosidad es un trabajo, es elegante y descuidado a la vez; reviste a capricho la blusa del labrador y decide el frac llevado por el hombre en moda; no acata leyes: las impone” (Balzac, 2013: 36).

²² “Menudo, flaco y pálido, este trabajador ocultaba una bella frente bajo una espesa melena negra bastante descuidada; tenía unas manos bonitas y llamaba la atención de los indiferentes debido a un vago parecido con el retrato de Bonaparte hecho por Robert

En la indumentaria de D'Arthez se define con mayor certeza el paso definitivo a los colores neutros en la vestimenta masculina. Al mismo tiempo, se encuentran los zapatos con gruesas suelas que contrastan con las botas que gustaban de lucir los *dandies* o los zapatos de hebilla de algunos burgueses conservadores como hemos visto. Muy por el contrario, hallamos una vestimenta de orientación utilitaria que no tiene por bandera la exhibición y que se mezcla con una delgadez producto del hambre. Esta imagen pronto se volvería un lugar común en caricaturas sobre artistas como las realizadas por Daumier, quien dibujaba sus pantalones con excesiva estrechez con el ánimo de acentuar su escualidez:

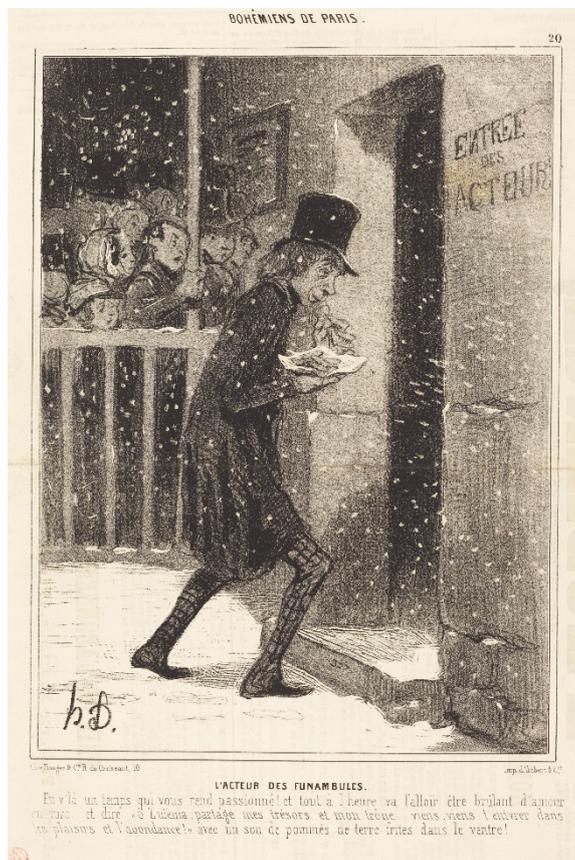


Imagen 3. Daumier, Honoré. (1834). *L'Acteur des Funambles*. Dominio Público.

Debido a las míseras condiciones económicas de D'Arthez en *Illusions Perdues*, no podemos decir que pueda decidir caprichosamente entre ropa más o menos elegante y definir tendencias como menciona Balzac sobre la *vida de artista*. Para que tenga esa posibilidad tendrá que esperar su desenlace en otras partes de *La Comédie humaine* como *Les Secrets de la princesse de Cadignan*. De momento su única intención es encomendarse por completo a la consecución de una gran novela y cultivar sus conocimientos a diario en la Biblioteca Sainte-Geneviève. Así demuestra una encomendación espiritual que explica la simpleza de su forma de vestir, para la cual no tiene atención por el momento aparentemente.

Dicha entrega al arte hace surgir un gran contraste entre la perspectiva del intelectual bohemio y la del *dandy*. Mientras este último ve en sí mismo la obra a la cual debe encomendar todos sus esfuerzos estéticos, aquel primero la encuentra en una producción que después de ser publicada se emancipará de él para pertenecer a las instancias de recepción del sistema literario. De tal modo, se desencadena la escisión entre un enfoque inmanente y otro trascendente sobre bello, lo cual se liga con la moda. En este sentido, es necesario recordar lo propuesto por Baudelaire en 1863 en *Le Peintre de la vie moderne*, donde nos explica “Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion”²³ (Baudelaire, 1885: 56).

Las convicciones de D'Arthez se ubican en lo que ya calificamos como el enfoque trascendente sobre lo bello que intenta dejar de lado la cara circunstancial que menciona Baudelaire. De hecho, no se encuentran más pasajes en los que se profundice en su vestimenta o la de quienes conforman su cenáculo en el

Lefebvre [...] El joven que encarnaba este grabado llevaba normalmente un pantalón metido en zapatos de gruesas suelas, una redingote de paño común, una corbata negra, un chaleco de paño gris mezclado de blanco, abotonado hasta arriba, y un sombrero barato. Su desdén por toda gala superflua era evidente” (Balzac, 2022: 243).

²³ “Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, por alternativa o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión” (Balzac, 2013: 206).

Barrio Latino. Mientras esta opera como carta de presentación de los personajes nobles, en las primeras descripciones sobre los compañeros del cenáculo de Daniel se nos habla de sus tendencias intelectuales y especialidades, dejando de lado la mención de su apariencia y propiedades materiales, como se ve en este pasaje:

Parmi ceux qui vivent encore était Horace Bianchon, alors interne à l'Hôtel-Dieu, devenu depuis l'un des flambeaux de l'école de Paris [...] Puis venait Léon Giraud, ce profond philosophe, ce hardi théoricien qui remue tous les systèmes [...] L'art était représenté par Joseph Bridau, l'un des meilleurs peintres de la jeune école [...] Enfin Fulgence Ridaï, l'un des auteurs de notre temps qui ont le plus de verve comique, un poète insouciant de Gloire²⁴ (Balzac, 1892a: 271-272).

Las anteriores descripciones, que juntas se extienden por más de cuatro páginas en las que se especifica cada vez más el desempeño intelectual de cada personaje, dan fe de su oposición, no solo a la faceta circunstancial de lo bello y al mundo de la *vida elegante*, sino también al de la *ocupada*. El desdén por toda apuesta estética sobre sí mismos se complementa con la falta de ambición monetaria que caracteriza el ámbito de la escritura mercenaria de las personas de talento, concentrado en el periodismo y la crítica, al cual migra Lucien con el objetivo de reemprender su ascenso hasta la nobleza.

En este punto retomamos el correlato entre la moda, las clases sociales, la *postura autorial* y los géneros literarios que empezamos a analizar en un apartado previo. La novela que escribe Lucien es constantemente revisada y corregida por sus amigos del cenáculo desde cada una de sus especialidades. Sin embargo, el pago de nuestro protagonista no es el mismo cuando D'Arthez se propone publicar la suya. Antes bien, Lucien traiciona los bohemios y los críticos por igual tras ofrecérsele la oportunidad de volver a los círculos nobles a cambio de destruir desde la prensa la novela de Daniel, quien de hecho corrige el texto final aceptando la naturaleza arribista de su compañero.

Llegados a este punto, podría parecer que nos hemos desviado del análisis de la vestimenta. No obstante, esta atraviesa toda la metamorfosis de Lucien a través del material verbal de Balzac que sugerimos al principio de este texto. La moda está implícita en las estrategias de legitimación de los movimientos literarios, que se rigen por la lógica de la novedad. Esto lo comprobamos cuando Lousteau, el mentor de Lucien en el mundo de la crítica, le dice a este último: "Soyez romantique. Les romantiques se composent de jeunes gens, et les classiques sont des perruques"²⁵ (Balzac, 1892a: 302), entendiendo por *perruques* las pelucas características de los siglos XVII y XVIII que solían llevar los autores neoclásicos y con las cuales se solía asociar a los ancianos con gustos pasados de moda.

Ahora bien, un caso que resulta mucho más esclarecedor sobre la postura de D'Arthez se halla en la carta que le redacta a Ève, la hermana de Lucien, tras la caída en desgracia de este último después de volver a ser rechazado por la nobleza. En dicho texto, no solo acude a analogías con la moda para abordar la situación, sino que habla de ella directamente:

La société, madame, est, par une bizarrerie singulière, pleine d'indulgence pour les jeunes gens de cette nature; elle les aime, elle se laisse prendre aux beaux semblants de leurs dons extérieurs [...] Dans cette conduite, la société, si violemment injuste en apparence, est peut-être sublime. Elle s'amuse des bouffons sans leur demander autre chose que du plaisir, et les oublie promptement; tandis que pour plier le genou devant la grandeur, elle lui demande de divines magnificences. A chaque chose, sa loi: l'éternel diamant doit être sans tache, la création momentanée de la mode a le droit d'être légère, bizarre et sans consistance²⁶ (Balzac, 1892c: 40-41).

El pasaje coincide en algunos aspectos con la perspectiva sentada por Baudelaire treinta años después de *Illusions Perdues*. Daniel reconoce la existencia de una dimensión eterna de lo bello que es el arte desinteresado e inmotivado utilitariamente. Sin embargo –y aquí estriba la diferencia con Baudelaire– en el momento de abordar la dimensión efímera, no piensa en esta como el paso de la labor del artista desde la obra a una ejercida sobre el cuerpo propio, a la manera del *dandy*. Esta última es más bien una versión degradada del arte que no tiene acceso a la eternidad para la que se prepara el escritor de la bohemia, quien renuncia a toda comodidad pasajera y espera la llegada de una gloria que trascienda su muerte, sugiriendo matices monásticos.

Si damos crédito a las propuestas de Brissette, la desacralización de la *Sancta paupertas*²⁷ medieval hacia el siglo XVI facilitó a los escritores emplear la pobreza como una estrategia retórica para obtener patrocinadores (Brissette, 2018: 89). Al volverse públicamente aceptable exhibir su miseria y su encomendación

²⁴ "Entre quienes aún viven se encontraba Horace Bianchon, entonces interno en el Hospital General, convertido después en una de las eminencias de la Escuela de París [...] Luego estaba León Giraud, ese profundo filósofo, el osado teórico que pone en entredicho todos los sistemas [...] El arte estaba representado por Joseph Bridau, uno de los mejores pintores de la joven escuela [...] Y, por último, Fulgence Ridaï, uno de los autores de nuestro tiempo de mayor inspiración cómica, un poeta indiferente a la gloria" (Balzac, 2022: 251-252).

²⁵ "Sea romántico. Los románticos están conformados por jóvenes y los clásicos por *perruques*" (Balzac, 2022: 278).

²⁶ "La sociedad, señora, es una cosa bien extraña, plena de indulgencias para los jóvenes de esta naturaleza; los quiere, se deja seducir por los bellos semblantes de sus dones exteriores [...] Con esta conducta la sociedad, si bien es violentamente injusta, es tal vez sublime. Se divierte con los bufones sin pedirles nada más que placer, y rápidamente los olvida; mientras que para doblar la rodilla ante la grandeza, le exige a ésta unas dotes divinas. A cada cosa su ley: el diamante eterno debe estar sin manchas, mientras que la creación momentánea de la Moda tiene derecho a ser ligera, extravagante y sin consistencia" (Balzac, 2022: 575-576).

²⁷ Santa pobreza.

a labores más allá de lo material (en analogía con las órdenes mendicantes), los artistas tenían la posibilidad de reclamar implícitamente el auxilio de alguien que cubriera sus necesidades. Este es al principio un mecenazgo particular y tiempo después el público lector. Gracias a esto, los escritores adquieren la capacidad para transformar la aparente renuncia a toda postura autorial en una postura en sí misma de cara a los demás.

La anterior estrategia de legitimación podría advertirse en el personaje de D'Arthez y parece mantener sus rasgos religiosos. Mientras el monje mendicante recibe una recompensa por su vida de miseria en el cielo católico, el escritor moderno la obtiene en su gloria posterior gracias a la acumulación paciente de *capital cultural incorporado* que “presupone un proceso de interiorización, el cual, en tanto que implica un periodo de enseñanza y aprendizaje, cuesta tiempo” (Bourdieu, 2001: 139). Esta dedicación de hecho la encontramos velada en el constante perfeccionamiento del diamante eterno que representa la obra de D'Arthez, quien se insinúa en oposición a la estrategia de Lucien basa en “trouver en bonne compagnie”²⁸ (Balzac, 1892c: 41).

En conclusión, cuando abordamos la etapa mísera de personajes como Daniel (tanto históricos como ficcionales) es más preciso apuntar al aparato discursivo motivado que hay detrás de su indumentaria inmotivada, producto de la pobreza real. Ello, no obstante, teniendo en cuenta que esta presentación también puede devenir en denuncia social e irreverencia frente a los estándares. Estrategia que abogaría por una distinción que no se presenta en términos de la gracia de la *vida elegante*, sino de una desgracia de la *vida de artista* que nos lleva a cerrar nuestro texto con la presunción de que la moda puede delatarse incluso desde su misma ausencia.

3. Conclusiones

Una vez que hemos recorrido los tres tipos de vida propuestos por Balzac, es preciso decir que al analizarlos en conjunto nos queda como corolario la categorización de los tipos de capital propuestos por Pierre Bourdieu. En síntesis, la puesta en paralelo de *Traité de la vie élégante* e *Illusions Perdues* trasluce una lucha por cierto tipo de capital sin negar la consecución de los demás. El capital, entendido por el francés como un conjunto de bienes tanto materiales como inmateriales empleados por el individuo para integrarse con ventaja en el tejido social (Bourdieu, 2001: 131), se liga de manera orgánica a la trama que sigue las desventuras de Lucien de Rubempré en los círculos ya expuestos. La búsqueda de *capital social* es lo esencial cuando se aproxima a los círculos de la nobleza por medio de su pose y vestimenta, pues piensa que con este tipo de recurso vendrán todos los demás. Por otro lado, el *capital económico* se le vuelve necesario para obtener la indumentaria y la seguridad material mínima requeridas para volver a codearse con los nobles tras su primera caída en desgracia. Por último, el *capital cultural* es el que implicó la estrategia negativa a la que primero renunció en provecho de las dos anteriores, siendo necesario representarla a partir de D'Arthez, quien concentró dicho capital en su propio aprendizaje.

Como concepto englobante de los anteriores tipos de capital queda como remanente el *capital simbólico*. Este puede ser comprendido como el prestigio social intangible que oscila entre el conocimiento y el desconocimiento por consenso al cual tiende cada tipo de capital (Bourdieu, 2001: 87). No obstante, sobre esta inmaterialidad hemos podido bosquejar expresiones tangibles por medio de la vestimenta, la cual, o bien por lo que muestra, o bien por lo que oculta, devela la posición relativa y estratégica de cada individuo debido a que su indumentaria posee una dimensión tanto material como simbólica. Por lo tanto, es preciso concluir que la aplicabilidad de los conceptos de Bourdieu al ámbito de la moda merece ser replanteada en el futuro. Además, se hace necesario añadir que sus postulados solo han sido operativos en nuestro estudio debido a su coincidencia categórica con la “fisiología social” de Balzac y los personajes centrales de *Illusions Perdues*. En conclusión, es necesario indagar en novelas con personajes no incluidos en *Traité de la vie élégante*, como los campesinos o los vagabundos, para problematizar el aparatage argumental de los anteriores autores.

Aparte de lo anterior, es menester hacer más estudios de la moda desde perspectivas sincrónicas y diacrónicas de forma simultánea, no solo a la hora de realizar análisis de la guisa del nuestro, sino al llevar a cabo cualquier aproximación histórica. Esto lo decimos tomando en cuenta el descrédito en el que han caído teorías como las de Veblen o Simmel (Entwistle, 2002: 75) cuando es reconocible que en contextos sociales determinados eran plausibles, si bien no necesariamente desde un ámbito factual total, sí desde el ámbito de la crítica de la época, como lo prueba *Traité de la vie élégante*. Por lo tanto, es preciso abordar los fenómenos de la moda reconociendo su discontinuidad e inaplicabilidad en escenarios globales, pero otorgándoles la factibilidad que pueden merecer en tanto prácticas contextualizadas.

Por último, quedan abiertas todo tipo de incógnitas que involucren, por un lado, el estudio de las estrategias discursivas alrededor de la pobreza de los artistas desde la *anti-moda*, y por otro, un análisis comparado del desarrollo de la moda en la obra de Balzac de forma paralela a la de autores como Flaubert, Proust o Maupassant, en cuyos textos encontramos diferentes puentes con el tema del presente estudio que decidimos no citar debido al enfoque del artículo. De la misma forma, queda la necesidad de una mayor indagación sobre los mecanismos de legitimación de autores ficcionales por medio de la moda, sobre lo cual también esperamos presentar investigaciones en un futuro cercano.

4. Referencias bibliográficas

Balzac, Honoré, (2022) *Las ilusiones perdidas*. Monreal, José (trad.). Madrid, Alianza.

²⁸ “Encontrar buena compañía” (Balzac, 2022: 576).

- Balzac, Honoré, (2013) "Tratado de la vida elegante" in *El gran libro del dandismo*. Bata, Luciana. (trad.). Buenos Aires, Mardulce.
- Balzac, Honoré, (1892a) *Illusions perdues (I)*. París, Calmann Lévy.
- Balzac, Honoré, (1892b) *Illusions perdues (II)*. París, Calmann Lévy.
- Balzac, Honoré, (1892c) *Illusions perdues (III)*. París, Calmann Lévy.
- Balzac, Honoré, (1911) *Traité de la vie élégante*. París, Bibliopolis.
- Baudelaire, Charles, (1885) *Le Peintre de la vie moderne*. París, Calmann Lévy.
- Baudelaire, Charles, (2013) "El pintor de la vida moderna" in *El gran libro del dandismo*. Bata, L. (trad.). Buenos Aires, Mardulce.
- Bourdieu, Pierre, (2000) *Esquisse d'une théorie de la pratique*. París, Éditions du Seuil.
- Bourdieu, Pierre, (2001) *Poder, derecho y clases sociales*. Bernuz, María José (trad.). Bilbao, Descleé De Brouwer.
- Brissette, Pascal, (2018) *La maldición literaria, del poeta andrajoso al genio desdichado*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, Luna Libros.
- Campbell, Colin, (2018) *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*. York, Palgrave Macmillan.
- Esopo, (1985) *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas del Babrio*. Badenas, P. & López, J. (trads.). Madrid, Gredos.
- Entwistle, Joanne, (2002) *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona, Paidós.
- Fortassier, Rose, (1998) "Balzac pape de la modiphilie" in *Les Écrivains français et la mode* [En línea]. París, Presses Universitaires de France, pp. 43-62. Disponible en: <https://www.cairn.info/les-ecrivains-francais-et-la-mode--9782130414797-page-43.htm> [Último acceso el 14 de mayo de 2024].
- Hennessy, Kathryn (ed.), (2012) *Fashion: The Definitive History of Costume and Style*. Londres, DK Publishing.
- Marzel, Shoshana-Rose, (2009) "Sensations vestimentaires et métamorphose du masculin balzacien" in *L'Année balzacienne* [En línea]. Vol 10, n°1, pp. 127-139. Disponible en : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2009-1-page-127.htm> [Último acceso el 14 de mayo de 2024].
- Meizoz, Jérôme, (2014) "Aquellos que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor" in Zapata, Juan (ed.), *La invención del autor*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
- Saïdah, Jean-Pierre, (2001) "Esquisse d'une poétique du vêtement chez Balzac" in *Vêtement et littérature* [en línea]. Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan. Disponible en: <http://books.openedition.org/pupvd/28149> [Último acceso el 14 de mayo de 2024].
- Veblen, Thorstein, (2007) *The theory of the leisure class*. Nueva York, Oxford University Press.