

WALTER BENJAMIN

POESÍA
Y CAPITALISMO

Iluminaciones II

Prólogo y traducción
de
JESÚS AGUIRRE

taurus



II

EL «FLANEUR»

El escritor, una vez que ha puesto el pie en el mercado, mira el panorama en derredor. Un nuevo género literario ha abierto sus primeras intenciones de orientación. Es una literatura panorámica. *Le livre des Cent-et-Un, Les Français peints par eux-mêmes, Le diable à Paris, La grande ville*, disfrutaron al mismo tiempo que los panoramas, y no por azar, de los favores de la capital. Esos libros consisten en bosquejos, que con su ropaje anecdótico diríamos que imitan el primer término plástico de los panoramas e incluso, con su inventario informativo, su trasfondo ancho y tenso. Numerosos autores les prestaron su contribución. Estas obras en colaboración son el sedimento del mismo trabajo literario colectivo que Girardin había albergado por vez primera en el folletón. Eran vestuarios de salón para escritos que de por sí venían marcados del baratijo callejero. En ellos ocuparon sitio preferente los insignificantes cuadernos que se llamaban «fisiologías». Siguen las huellas a tipos como los que le salen al paso al que visita el mercado. Desde los tenderos ambulantes de los bulevares hasta los elegantes en el «foyer» de la Opera, no hubo figura de la vida parisina que no perfilase el fisiólogo. El gran momento del género coincide con el comienzo de los años cuarenta. Es la escuela superior de los folletones; la generación de Baudelaire ha cursado en ella. Que a éste tuviese poco que decirle, muestra lo pronto que anduvo su propio camino.

En 1841 se llegó a contar con setenta y seis fisiologías¹. A partir de este año decayó el género; desapareció con la monarquía burguesa. Era pequeñoburgués desde sus raíces. Monnier, el maestro del género, era un cursi dotado de una extraordinaria capacidad para la observación de sí mismo. Jamás traspasaron las fisiologías tan limitado horizonte. Después de haberse dedicado a los tipos, le llegó el turno a la fisiología de la ciudad. Aparecieron *Paris la nuit*, *Paris à table*, *Paris dans l'eau*, *Paris à cheval*, *Paris pittoresque*, *Paris marié*. Cuando se agotó el filón, se produjo un verdadero atrevimiento: la «fisiología» de los pueblos. Tampoco se olvidó la «fisiología» de los animales que desde siempre resultaban muy recomendables como tema inocente. Porque lo que importaba era la inocencia. Eduard Fuchs, en sus estudios sobre la historia de la caricatura, advierte que en los comienzos de las fisiologías están las llamadas leyes de setiembre, es decir, las exacerbadas medidas de censura de 1836. Por medio de ellas se separó de golpe de la política a un grupo de artistas capaces y adiestrados en la sátira. Y si logró éxito en lo gráfico, con mayor razón tenía que lograrlo en la literatura la tal maniobra del gobierno. Ya que en ésta no había una energía política que pudiese compararse con la de un Daumier. La reacción es, por tanto, el presupuesto «por el que se explica la colosal revista de la vida burguesa que... se estableció en Francia... Todo desfilaba como por encima... días alegres y días de luto, trabajo y descanso, costumbres matrimoniales y usos propios de los célibes, familia, casa, hijos, escuela, sociedad, teatro, tipos, profesiones»².

Lo apacible de estas pinturas se acomoda al hábito del «flâneur»³ que va a hacer botánica al asfalto. Pero ni si-

¹ Cfr. CHARLES LOUANDRE, «Statistique littéraire de la production intellectuelle en France depuis quinze ans», *Revue des deux mondes*, 15 de noviembre de 1847, pág. 686.

² EDUARD FUCHS, *Die Karikatur der europäischen Völker*, Munich, 1921, vol. I, pág. 362.

³ En el texto alemán original el autor emplea siempre el término en francés. Seguimos pues su decisión, sin duda apoyada en la referencia constante que hace de este hombre que vagabun-

quiera entonces se podía ya callejear por toda la ciudad. Antes de Haussmann eran raras las aceras anchas para los ciudadanos, y las estrechas ofrecían poca protección de los vehículos. Difícilmente hubiese podido el callejeo desarrollar toda su importancia sin los pasajes. «Los pasajes, una nueva invención del lujo industrial», dice una guía ilustrada del París de 1852, «son pasos entechados con vidrio y revestidos de mármol a través de toda una masa de casas cuyos propietarios se han unido para tales especulaciones. A ambos lados de estos pasos, que reciben su luz de arriba, se suceden las tiendas más elegantes, de modo que un pasaje es una ciudad, un mundo en pequeño». Y en este mundo está el «flâneur» como en su casa; agenciaba cronista y filósofo «al lugar preferido por los paseantes y los fumadores, al picadero de todos los pequeños empleos posibles»⁴. A sí mismo se agenciaba un medio infalible de curar el aburrimiento que medraba fácilmente bajo la mirada de basilisco de una reacción saturada. He aquí una frase de Guy que nos transmite Baudelaire: «... quien se aburra en el seno de la multitud, es un imbécil, un imbécil y yo lo desprecio»⁵. Los pasajes son una cosa intermedia entre la calle y el interior. Si queremos hablar de un mérito de las fisiologías, citaremos el bien probado del folletón: a saber, hacer del bulevar un interior. El bulevar es la vivienda del «flâneur», que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes. Las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués una pintura al óleo en el salón. Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los kioscos de periódicos, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio. Que la vida sólo medra en toda su multiplicidad, en la riqueza inagotable de sus variaciones, entre los ado-

dea, que callejea, de este paseante en Cortes, que diríamos en castellano, a la ciudad de París (N. del T.).

⁴ FERDINAND VON GALL, *Paris und seine Salons*, vol. 2, Oldenburg, 1845, pág. 22.

⁵ II, pág. 333.

quines grises y ante el trasfondo gris del despotismo: éste era el secreto pensamiento político del que las fisiologías formaban parte.

Socialmente no eran sospechosos estos escritos. Una cosa tienen en común las largas series de caracterizaciones, estrafalarias o sencillas, simpáticas o severas, que las fisiologías presentaban al lector: su inocencia, su bonachonería consumada. Semejante parecer sobre el prójimo estaba demasiado lejos de la experiencia para que no se escribiese por causas desacomodadamente polémicas. Procedía de una inquietud de índole muy especial. Las gentes tenían que arreglárselas con una nueva situación, bastante extraña, que es peculiar de las grandes ciudades. Simmel ha retenido lo que aquí está en cuestión con una formulación feliz: «Quien ve sin oír, está mucho más... inquieto que el que oye sin ver. He aquí algo característico para la sociología de la gran ciudad. Las relaciones alternantes de los hombres en las grandes ciudades... se distinguen por una preponderancia expresa de la actividad de los ojos sobre la del oído. Las causas principales son los medios públicos de transporte. Antes del desarrollo de los autobuses, de los trenes, de los tranvías en el siglo diecinueve, las gentes no se encontraron en la circunstancia de tener que mirarse mutuamente largos minutos, horas incluso, sin dirigirse la palabra unos a otros»⁶. La nueva situación no era, según Simmel reconoce, precisamente hogareña. Ya Bulwer instrumentó su descripción de los hombres de las grandes ciudades en *Eugen Aram* refiriéndose a la observación goethiana de que todo hombre, el mejor igual que el más miserable, lleva consigo un misterio que, de ser conocido, le haría odioso a todos los demás⁷. Y las fisiologías eran buenas para dejar de lado como de poca monta semejantes representaciones inquietantes. Si se nos permite decirlo así, hacían como de orejeras para el «estúpido animal de ciu-

⁶ GEORG SIMMEL, *Soziologie*, Berlín, 1958, pág. 486.

⁷ EDWARD GEORGE BULWER LYTTON, *Eugen Aram. A tale*, París, 1832, pág. 314.

dad»⁸, del que habla Marx. La limitación fundamental que daban, si era necesario, a su visión, la muestra una descripción del proletario francés en *Physiologie de l'industrie française* de Foucaud: «Para el obrero un goce tranquilo es ni más ni menos que agotador. Ya puede ser la casa que habita, bajo un cielo sin nubes, verde y estar penetrada por el aroma de las flores y animada por los trinos de los pájaros, que se encontrará desocupado. Es inaccesible a los atractivos de la soledad. Pero si por casualidad llega a sus oídos un tono o un silbido agudos desde una fábrica lejana..., si escucha el sonsonete monótono que proviene del molino de una manufactura, se alegra en seguida su frente. Ya ni percibe el selecto perfume de las flores. El humo de las chimeneas de las fábricas, los golpes estremecedores de los yunques le hacen temblar de gozo. Recuerda entonces los días venturosos de su trabajo guiado por el espíritu inventor»⁹. El empresario que leía esta descripción, se retiraba a descansar quizá más sosegado que nunca.

De hecho lo que estaba más a mano era dar a las gentes, a unos de otros, una imagen alegre. A su manera urdían así las fisiologías la fantasmagoría de la vida parisina. Tal procedimiento sin embargo no podía llevar muy lejos. Las gentes se conocían entre sí como deudores y acreedores, como vendedores y clientes, como patronos y empleados y, sobre todo, se conocían como competidores. A la larga no parecía demasiado prometedor desperdiciar en ellos respecto de sus colegas la representación de un ser tan inocente. De ahí que pronto se formase en este género otra opinión del asunto que tendría efectos mucho más tónicos. Se retrotrae hasta las fisonomías del siglo dieciocho. En cualquier caso poco tiene que ver con los sólidos empeños de aquéllas. En Lavater o en Gall entra en juego un auténtico empirismo junto con la especulación y la extravagancia. Los fisiólogos vivían de su crédito sin dar nada de lo que era suyo. Aseguraban que

⁸ «Marx und Engels über Feuerbach», *Marx-Engels Archiv, Zeitschrift des Marx-Engels-Instituts*, Frankfurt, I (1926), pág. 271.

⁹ FOUCAUD, *op. cit.*, pág. 222.

cualquiera, incluso el ayuno de todo conocimiento del tema, estaba en situación de descifrar la profesión, el carácter, la extracción y el modo de vida de los viandantes. En ellos ese don se presenta como una capacidad que las hadas le han puesto en la cuna al habitante de la gran ciudad. Con semejantes certezas estaba Balzac, y más que nadie, en su elemento. Le iban bien a su preferencia por enunciados sin limitaciones. «El genio», escribe por ejemplo, «es tan perceptible en el hombre que hasta el más inculto, cuando se pasea por París, si se cruza con un gran artista, sabrá en seguida dónde está»¹⁰. Delvau, amigo de Baudelaire y el más interesante entre los pequeños maestros del folletón, pretende distinguir al público de París en sus diversas capas sociales tan fácilmente como un geólogo distingue las formaciones en las rocas. Si algo semejante fuese factible, no sería entonces la vida en la gran ciudad ni mucho menos tan inquietante como a algunos les parecía probable. Se trataba entonces nada más que de una floritura, cuando Baudelaire se pregunta: «¿Qué son los peligros del bosque y de la pradera comparados con los conflictos y los choques cotidianos de la civilización? Ya enlace a su víctima en el bulevar, ya atravesase su presa en bosques desconocidos, ¿no sigue siendo el hombre eterno, el animal de presa más perfecto?»¹¹.

Para esa víctima utiliza Baudelaire la expresión «dupe»; el término designa al engañado, al que se deja llevar de la nariz; es la contrapartida del buen conocedor de hombres. Cuanto menos sosegada se hace la gran ciudad, tanto mayor conocimiento de lo humano, se pensaba, será necesario para operar en ella. En realidad la agudizada lucha por la competencia lleva sobre todo a que cada uno anuncie sus intereses imperiosamente. El conocimiento preciso de éstos sirve con frecuencia mucho mejor que el del mismo ser, cuando lo que hay que hacer es valorar el comportamiento de un hombre. Por tanto, el don, del que tan de buen grado se ufana el «flâneur», es más bien

¹⁰ HONORÉ DE BALZAC, *Le cousin Pons*, París, 1914, pág. 130.

¹¹ II, pág. 637.

uno de los ídolos vecinos a Baco en el mercado. Baudelaire apenas ha venerado dicho ídolo. La fe en el pecado original le hacía inmune contra la fe en el conocimiento de los hombres. Se emparejaba en esto con de Maistre, que por su lado había aunado el estudio del dogma con la afición a Baco.

Pronto quedaron abolidos los metoduelos que los fisiologistas vendían al mejor postor. Por el contrario, un gran futuro le estaba destinado a la literatura que se atañía a los lados inquietantes y amenazadores de la vida urbana. También dicha literatura tenía que habérselas con la masa. Pero procedía de otra manera que las fisiologías. Poco le importaba determinar los tipos; más bien perseguía las funciones propias de la masa en la gran ciudad. Entre ellas toma aires de urgencia una que ya un informe policial destacaba en las postrimerías del siglo diecinueve. «Es casi imposible», escribe un agente secreto parisino en el año 1798, «mantener un buen modo de vivir en una población prietamente masificada, donde por así decirlo cada cual es un desconocido para todos los demás y no necesita por tanto sonrojarse ante nadie»¹². Aquí la masa aparece como el asilo que protege al asocial de sus perseguidores. Entre sus lados más amenazadores se anunció éste con antelación a todos los demás. Está en el origen de la historia detectivesca.

En los tiempos del terror, cuando cada quisque tenía algo de conspirador, cualquiera llegaba a estar en situación de jugar al detective. Para lo cual proporciona el vagabundeo la mejor de las expectativas. «El observador», dice Baudelaire, «es un príncipe que disfruta por doquier de su incógnito»¹³. Y si el «flâneur» llega de este modo a ser un detective a su pesar, se trata, sin embargo, de algo que socialmente le pega muy bien. Legítima su paseo ocioso. Su indolencia es solamente aparente. Tras ella se oculta una vigilancia que no pierde de vista al malhechor. Y así es como el detective ve abrirse a su sensibilidad campos

¹² Cit. en ADOLPHE SCHMIDT, *Tableaux de la révolution française, publiés sur les papiers inédits du département et de la police secrète de Paris*, vol. 3, Leipzig, 1870, pág. 337.

¹³ II, pág. 333.

bastante anchurosos. Conforma modos del comportamiento tal y como convienen al «tempo» de la gran ciudad. Coge las cosas al vuelo; y se sueña cercano al artista. Todo el mundo alaba el lápiz veloz del dibujante. Balzac quiere que la maestría artística esté en general ligada al captar rápido*.

La sagacidad criminalista, unida a la amable negligencia del «flâneur», da el boceto de Dumas *Mohicans de Paris*. Su héroe se resuelve a entregarse a las aventuras persiguiendo un jirón de papel que ha abandonado a los juegos del viento. Cualquiera que sea la huella que el «flâneur» persiga, le conducirá a un crimen. Con lo cual apuntamos que la historia detectivesca, a expensas de su sobrio cálculo, coopera en la fantasmagoría de la vida parisina. Aún no glorifica al criminal; pero sí que glorifica a sus contrarios y sobre todo a las razones de la caza en que éstos le persiguen. Messac ha mostrado cuál es el empeño en aducir en esto reminiscencias de Cooper¹⁴. Lo más interesante en la influencia de Cooper es lo siguiente: que no se la oculta, sino que más bien se hace de ella ostentación. En los *Mohicans de Paris* citados, dicha ostentación está ya en el título; el autor promete al lector abrirle en París una selva virgen y una pradera. El grabado del frontispicio del tercer volumen muestra una calle poco transitada entonces y llena de maleza; la leyenda de tal vista dice: «La selva virgen en la rue d'Enfer.» El prospecto editorial de la obra abarca esta relación con una floritura de gran aliento en la que nos permitimos presumir la mano de un autor entusiasmado consigo mismo: «París — los mohicanos... estos dos nombres rebotan uno contra otro como el quién vive de dos desconocidos gigantescos. A ambos los separa un abismo; y éste está sacudido por las chispas de esa luz eléctrica que tiene su foco en Alexandre Dumas.» Ya antes Féval había colocado a una piel roja en aventuras urbanas. To-

* En *Séraphita*, Balzac habla de una «visión rápida, cuyas percepciones ponen, en cambios súbitos, a disposición de la fantasía los paisajes más opuestos de la tierra».

¹⁴ Cfr. ROGER MESSAC, *Le «Detectif novel» et l'influence de la pensée scientifique*, París, 1929.

vah es su nombre y logra, durante un paseo en berlina, arrancar la cabellera a sus cuatro acompañantes blancos sin que el cochero lo advierta en absoluto. *Les Mystères de Paris* señalan ya al comienzo a Cooper, prometiendo que sus héroes de los bajos fondos parisinos «no están menos apartados de la civilización que los salvajes que Cooper representa tan acertadamente». Pero es especialmente Balzac quien no se cansa de referirse a Cooper como ejemplo. «La poesía del terror, de la que están llenos los bosques americanos en los que tribus enemigas se encuentran en el sendero de la guerra, esa poesía, que tan bien le viene a Cooper, se adecúa exactamente hasta en los mínimos detalles a la vida parisina. Los transeúntes, los comercios, los coches de alquiler o un hombre que se apoya en una ventana, todo ello interesaba a las gentes de la guardia de corps de Peyrades tan ardientemente como un tronco de árbol, una guarida de castor, una roca, una piel de búfalo, una canoa inmóvil o una hoja que se mueve interesan al lector de Cooper.» La intriga de Balzac es rica en formas de juego que están entre las historias de indios y las de detectives. Hubo quien pusiera temprano reparos a sus «mohicanos en "spencer" y a sus "hurones en levita"»¹⁵. Por otro lado, Hippolyte Babou, siempre cerca de Baudelaire, escribe retrospectivamente en el año 1857: «Balzac rompe las paredes para abrir camino libre a la observación..., escucha en las puertas..., se comporta, según dicen gazmoñamente nuestros vecinos los ingleses, como police detective»¹⁶.

Las historias de detectives, cuyo interés reside en una construcción lógica, que como tal no tiene por qué ser propia de las narraciones de crímenes, aparecen por primera vez en Francia al traducirse los cuentos de Poe: *El misterio de Marie Rogêt*, *Los crímenes de la calle Morgue*, *La carta robada*. Con la traducción de estos modelos adoptó Baudelaire el género. La obra de Poe penetró por entero en la suya; y Baudelaire subraya este estado

¹⁵ Cfr. ANDRÉ LE BRETON, *Balzac*, París, 1905, pág. 83.

¹⁶ HIPPOLYTE BABOU, *La vérité sur le cas de M. Champfleury*, París, 1857, pág. 30.

de cosas al hacerse solidario del método en el que coinciden todos los géneros a los que se dedicó Poe. Poe fue uno de los técnicos más grandes de la nueva literatura. El ha sido el primero que, como advierte Valéry¹⁷, intentó la narración científica, la cosmogonía moderna, la exposición de manifestaciones patológicas. Estos géneros tenían para él valor de ejecuciones exactas de un método para el que reclamaba vigencia general. En lo cual Baudelaire se pone por completo a su lado y escribe en el sentido de Poe: «No está lejos el tiempo en el que se comprenderá que toda literatura que se rehuse a marchar fraternalmente entre la ciencia y la filosofía es una literatura homicida y suicida»¹⁸. Las historias de detectives, las más ricas en consecuencias entre todas las asecuraciones de Poe, pertenecen a un género literario que satisface al postulado baudelaireano. Su análisis constituye una parte del análisis de la propia obra de Baudelaire, sin perjuicio de que éste no escribiera ninguna historia semejante. *Les Fleurs du mal* conocen como *disiecta membra* tres de sus elementos decisivos: la víctima y el lugar del hecho (*Une martyre*), el asesino (*Le vin de l'assassin*), la masa (*La crépuscule du soir*). Falta el cuarto, que permite al entendimiento penetrar esa atmósfera preñada de pasión. Baudelaire no ha escrito ninguna historia de detectives, porque la identificación con el detective le resultaba imposible a su estructura pulsional. El cálculo, el momento constructivo, caían en él del lado asocial. Y éste a su vez total y enteramente del de la crueldad. Baudelaire fue un lector de Sade demasiado bueno para poder competir con Poe*.

El contenido social originario de las historias detectivescas es la difuminación de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad. Poe se dedica a este tema penetrantemente en *El misterio de Marie Rogêt*, su cuento de crímenes más extenso. Cuento que además es el

¹⁷ Cfr. la introducción de PAUL VALÉRY a la edición Crès. (París, 1928) de *Les Fleurs du Mal*.

¹⁸ *Ibid.*, II, pág. 424.

* "Es preciso volver siempre a Sade... para explicar el mal", II, pág. 694.

prototipo de la valoración de informaciones de periódico en orden al descubrimiento de crímenes. El detective de Poe, el caballero Dupin, no trabaja sobre la base de inspecciones oculares, sino sobre la de los informes de la prensa diaria. Un periódico, *Le Commercial*, sostiene la opinión de que a Marie Rogêt, la asesinada, la quitaron de en medio los criminales inmediatamente después de que hubo abandonado la casa materna. «"Es imposible que una persona tan popularmente conocida como la joven víctima hubiera podido caminar tres cuadras sin que la viera alguien, y cualquiera que la hubiese visto la recordaría..." Esta idea nace de un hombre que reside hace mucho en París, donde está empleado y cuyas andanzas en uno u otro sentido se limitan en su mayoría a la vecindad de las oficinas públicas. Sabe que raras veces se aleja más de doce cuadras de su oficina sin ser reconocido o saludado por alguien. Frente a la amplitud de sus relaciones personales, compara esta notoriedad con la de la joven perfumista, sin advertir mayor diferencia entre ambas, y llega a la conclusión de que, cuando Marie salía de paseo no tardaba en ser reconocida por diversas personas, como en su caso. Pero esto podría ser cierto si Marie hubiese cumplido itinerarios regulares y metódicos, tan restringidos como los del redactor, y análogos a los suyos. Nuestro razonador va y viene a intervalos regulares dentro de una periferia limitada, llena de personas que lo conocen porque sus intereses coinciden con los suyos, puesto que se ocupan de tareas análogas. Pero cabe suponer que los paseos de Marie carecían de rumbo preciso. En este caso particular lo más probable es que haya tomado por un camino distinto de sus itinerarios acostumbrados. El paralelo que suponemos existía en la mente de *Le Commercial* sólo es defendible si se trata de dos personas que atraviesan la ciudad de extremo a extremo. En este caso, si imaginamos que las relaciones personales de cada uno son equivalentes en número, también serán iguales las posibilidades de que cada uno encuentre el mismo número de personas conocidas. Por mi parte, no sólo creo posible, sino muy probable, que Marie haya andado por las diversas calles que unen su casa con la

de su tía sin encontrar a ningún conocido. Al estudiar este aspecto como corresponde, no se debe olvidar nunca la gran desproporción entre las relaciones personales (incluso las del hombre más popular de París) y la población total de la ciudad»¹⁹.

Dejando de lado el contexto que provoca en Poe estas reflexiones, el detective pierde su competencia, pero el problema no pierde su vigencia. Está, por cierto, un poco entornado en la base de uno de los más famosos poemas de *Les Fleurs du mal*, del soneto *A une passante*:

*«La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;*

*Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*

*Un éclair... puis la nuit! - Fugitive beauté
Dont le regard me fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*

*Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!»*²⁰.

El soneto *A une passante* no presenta a la multitud como asilo del criminal, sino como el del amor que se le escapa al poeta. Cabe decir que trata de la función de la multitud no en la existencia del ciudadano, sino en la del erótico. Dicha función aparece a primera vista como negativa; pero no lo es. La aparición que le fascina, lejos, muy lejos de hurtarse al erótico en la multitud, es en la multitud donde únicamente se le entrega. El encanto del

¹⁹ EDGAR ALLAN POE, *Cuentos*, trad. de J. Cortázar, I, págs. 487-488, Madrid, 1970.

²⁰ *Ibid.*, I, pág. 106.

habitante urbano es un amor no tanto a primera como a última vista. El «jamais» es el punto culminante del encuentro en el cual la pasión, en apariencia frustrada, brota en realidad del poeta como una llama. Y en ella se consume; claro que no se eleva de ella ningún ave fénix. El vivísimo nacimiento del primer terceto abre un panorama del suceso que se manifiesta muy problemático a la luz de la estrofa precedente. Lo que hace que el cuerpo se contraiga en un espasmo no es la turbación por eso cuya imagen se apodera de todos los recintos de su ser; tiene más del choque de un imperioso antojo que se le viene encima sin aviso alguno al solitario. El aditamento «comme un extravagant» casi lo expresa; el tono que dispone el poeta, según el cual la aparición femenina está de luto, no se para en ocultarlo. En realidad hay una honda ruptura entre el primer cuarteto, que abre la escena, y los tercetos que la transfiguran. Al decir Thibaudet de estos versos «que sólo pudieron surgir en una gran ciudad»²¹, se queda en su superficie. Su figura interior se acrisola al reconocerse en ellos el amor mismo estigmatizado por la gran ciudad*.

Desde Luis Felipe encontramos en la burguesía el empeño por resarcirse de la pérdida del rastro de la vida privada en la gran ciudad. Lo intenta dentro de sus cuatro paredes. Es como si hubiese puesto su honor en no dejar hundirse en los siglos ese rastro si no de sus días sobre esta tierra, sí al menos de sus artículos y requisitos de consumo. Incansable le toma las huellas a toda una serie de objetos. Se preocupa por fundas y estuches para zapatillas y relojes de bolsillo, termómetros y hveras, cubiertos y paraguas. Prefiere las fundas de terciopelo y de felpa que conserven la huella de todo con-

²¹ ALBERT THIBAUDET, *Intérieurs*, París, 1924, pág. 22.

* Un poema del primer George acoge también el tema del amor a una mujer que pasa. Se le escapa lo decisivo —la corriente en que la mujer, que tropieza de paso con el poeta, es llevada por la multitud—. Las miradas del que habla son, como tiene que confesarle a su dama, “húmedas, anhelantes, apartadas, antes de confiarse hundiéndose en las tuyas”, STEFAN GEORGE, *Hymnen Pilgerfahrten*, Berlín, 1922, pág. 23. Baudelaire no deja lugar a duda acerca de que hubiese mirado hondamente los ojos a la mujer que pasa.

tacto. Al estilo del final del Segundo Imperio la casa se le convierte en una especie de estuche. La concibe como una funda del hombre en la que éste queda embutido con todos sus accesorios; y esparce sus rastros, igual que la naturaleza esparce en el granito una fauna muerta. No hay por qué pasar por alto que el proceso tiene sus dos lados. Se subraya el valor sentimental o real de los objetos así conservados. Se sustrae a éstos de la mirada profana de quien no es su propietario y su contorno queda especialmente difuminado y de manera muy significativa. No hay nada de extraño en que la repulsa del control, que en el asocial es una segunda naturaleza, retorne en la burguesía propietaria.

En estas costumbres podemos percibir la ilustración dialéctica de un texto aparecido en el *Journal officiel* en muchas entregas. Ya en 1836 había escrito Balzac en *Modeste Mignon*: «¡Pobres mujeres de Francia! Querriáis de muy buen grado seguir siendo desconocidas para hilar vuestra pequeña novela de amor. Pero cómo vais a poder lograrlo en una civilización que hace consignar en las plazas públicas la salida y la llegada de los carruajes, que cuenta las cartas y las sella una vez a su recepción y otra a su entrega, que provee a las casas de números y que pronto tendrá a todo el país catastrado hasta en su mínima parcela»²². Desde la Revolución francesa una extensa red de controles había ido coartando cada vez con más fuerza en sus mallas a la vida burguesa. La numeración de las casas en la gran ciudad da un apoyo muy útil al progreso de la normatización. La administración napoleónica la había hecho obligatoria para París en 1805. En los barrios proletarios esta simple medida policial tropezó desde luego con resistencias. En Saint-Antoine, el barrio de los carpinteros, se dice todavía en 1864: «Si a alguno de los moradores de este arrabal se le preguntase por su dirección, dará siempre el nombre que lleva su casa y no el número oficial y frío»²³. Tales resistencias no fueron

²² BALZAC, *Modeste Mignon*, París, 1850, pág. 99.

²³ SIGMUND ENGLÄNDER, *Geschichte der französischen Arbeiter-Associationen*, vol. 3, Hamburgo, 1863-73, pág. 126.

desde luego a la larga capaces de nada en contra del empeño por compensar por medio de un tejido múltiple de registros la merma de rastros que trajo consigo la desaparición de los hombres en las masas de las grandes ciudades. Baudelaire se encontraba tan perjudicado como un criminal cualquiera por este empeño. Huyendo de los acreedores, se afilió a cafés y a círculos de lectores. Se dio el caso de que habitaba a la vez dos domicilios, pero en los días en que la renta estaba pendiente pernoctaba con frecuencia en un tercero, con amigos. Y así vagabundó por una ciudad que ya no era, desde hacía tiempo, la patria del «flâneur». Cada cama en la que se acostaba se le había vuelto un «lit hasardeux»²⁴. Crépet cuenta entre 1842 y 1858 catorce direcciones parisinas de Baudelaire.

Medidas técnicas tuvieron que venir en ayuda del proceso administrativo de control. Al comienzo del procedimiento de identificación, cuyo standard de entonces está dado por el método de Bertillon, está la determinación personal de la firma. Y el invento de la fotografía representa un paso en la historia de este procedimiento. Para la criminalística no significa menos que lo que para la escritura significó la invención de la imprenta. La fotografía hace por primera vez posible retener claramente y a la larga las huellas de un hombre. Las historias detectivescas surgen en el instante en que se asegura esta conquista, la más incisiva de todas, sobre el incógnito del hombre. Desde entonces no se aprecia que terminen los esfuerzos por fijarle cósicamente en obras y palabras.

El famoso cuento de Poe *El hombre de la multitud* es algo así como la radiografía de una historia detectivesca. El material de revestimiento que presenta el crimen brilla en él por su ausencia. Sí que ha permanecido el mero armazón: el perseguidor, la multitud, un desconocido que endereza su itinerario por Londres de tal modo que sigue siempre estando en el centro. Ese desconocido es el «flâneur». Y así lo entendió Baudelaire, que ha llamado a éste en su ensayo sobre Guy «l'homme

²⁴ *Ibid.*, pág. 115.

des foutes». Pero la descripción de Poe de esta figura está libre de la connivencia que Baudelaire le prestaba. El «flâneur» es para Poe sobre todo ése que en su propia sociedad no se siente seguro. Por eso busca la multitud; y no habrá que ir muy lejos para encontrar la razón por la cual se esconde en ella. Poe difumina adrede la diferencia entre el asocial y el «flâneur». Un hombre se hace tanto más sospechoso en la masa cuanto más difícil resulta encontrarlo. Reposando de una larga persecución, resume para sí el narrador su experiencia: «Este viejo, dije por fin, representa el arquetipo y el género del profundo crimen. Se niega a estar solo. Es el hombre de la multitud»²⁵.

Y no sólo para este hombre reclama el autor el interés del lector; por lo menos se apega en igual grado a la descripción de la multitud. Y ello tanto por motivos documentales como artísticos. En ambos aspectos el narrador sigue el espectáculo de la multitud. También le sigue, en una conocida narración de E. T. A. Hoffmann, el pariente desde su ventana de chaflán. Pero qué apocada es la mirada sobre la multitud de quien está instalado en su vida casera. Y qué penetrante es la del hombre absorto en ella a través de las lunas de los cafés. En la diferencia de los puestos de observación estriba la diferencia entre Berlín y Londres. De un lado el rentista; se sienta en el mirador como en una platea; y cuando quiere darse una vuelta por el mercado, tiene en la mano unos gemelos de ópera. De otro lado el consumidor, el innominado, que entra en el café y en seguida lo abandona atraído por el imán de la masa que incansablemente le vapulea. De un lado un gran surtido de pequeñas estampas de género que forman todas ellas un álbum de láminas coloristas; de otro lado un bosquejo que hubiese podido inspirar a un gran grabador; una multitud inabarcable en la que nadie está del todo claro para el otro y nadie es para otro enteramente impenetrable. Al pequeño burgués alemán le han fijado estrechos límites. Y sin embargo, Hoffmann era por idiosincrasia de la familia de los Poe y los Baude-

²⁵ E. A. POE, *op. cit.*, I, pág. 256.

laire. En la nota biográfica a la edición original de sus últimos escritos se advierte: «Hoffmann no fue nunca especialmente amigo de la naturaleza. El hombre, comunicación por aquí, observación por allá, el mero ver a los hombres valía para él más que todo. Si paseaba durante el verano, cosa que con el buen tiempo sucedía diariamente por la tarde..., no había taberna o confitería en la que no entrase para ver si había allí alguien y qué clase de personas eran»²⁶. Más tarde se quejará Dickens, estando de viaje, de la falta de ruido callejero, indispensable para su producción. «No puedo decir cuánto echo en falta las calles», escribía en 1846 desde Lausanne, cogido como estaba por el trabajo en *Dombey and Son*. «Es como si diesen algo a mi cerebro de lo cual no puede éste pasarse, si ha de trabajar. Una semana, quince días, sí que soy capaz de escribir maravillosamente en un lugar apartado; basta luego con un día en Londres para remontarme otra vez... Pero son enormes el esfuerzo y el trabajo de escribir a diario sin esa linterna mágica... Mis figuras parece que quisieran quedarse quietas, si no tienen a su alrededor una multitud»²⁷. Entre las muchas cosas que en la odiada Bruselas ponen a Baudelaire fuera de sí hay una que le llena de un encono especial: «No hay escaparates en las tiendas. El callejeo, tan grato a los pueblos dotados de imaginación, es imposible en Bruselas. No hay nada que ver y los caminos son imposibles»²⁸. Baudelaire amaba la soledad; pero la quería en la multitud.

Al correr de sus narraciones Poe deja que oscurezca. Se detiene en la ciudad bajo la luz de gas. Sólo con dificultad cabría separar la iluminación de gas de la apariencia de la calle como interior en el que se resume la fantasmagoría del «flâneur». La primera luz de gas prendió en los pasajes. En la niñez de Baudelaire se hizo el

²⁶ ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, *Ausgewählte Schriften*, vol. 15: *Leben und Nachlass*. Von Julius Eduard Hitzig, Stuttgart, 1839, pág. 32.

²⁷ Cit. anón. (FRANZ MEHRING): «Charles Dickens», *Die Neue Zeit*, 30, 1911-12, vol. I, pág. 621.

²⁸ *Ibid.*, II, 710.

I

Baudelaire contaba con unos lectores a los que la lectura de la lírica ponía en dificultades. A esos lectores se dirige el poema introductorio de *Les Fleurs du mal*. Con su fuerza de voluntad y con su capacidad de concentración no se llega muy lejos; dan preferencia a los goces sensuales; y están familiarizados con el «spleen» que acaba con el interés y la receptividad. Resulta extraño encontrarse con un lírico que se atiene a tal público, el más desagradecido. Claro que la explicación está a mano. Baudelaire quería ser entendido: dedica su libro a los que son parecidos a él. El poema al lector concluye apostrofando:

*Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère!*¹.

El estado de la cuestión se manifiesta más fecundo formulado de otra manera, dicho de la manera siguiente: Baudelaire escribió un libro que de antemano tenía pocas probabilidades de éxito inmediato entre el público. Contaba con un tipo de lector tal y como lo describe el poema introductorio. Y resulta que dicho cálculo fue enormemente perspicaz. El lector al que se orientaba no se le asoció sino en tiempos posteriores. Que sea así, con

¹ I, pág. 18.

otras palabras, que las condiciones de la recepción de la literatura lírica se volviesen más desfavorables, es algo que se prueba por tres hechos. El primero es que el lírico dejó de pasar por el poeta por antonomasia. Ya no es el «vate», como lo fue todavía Lamartine; ha entrado en un género. (Verlaine hace que esta especialización sea palpable; Rimbaud era un esotérico que *ex officio* mantiene al público alejado de su obra.) Un segundo hecho: después de Baudelaire no se ha dado ningún éxito masivo de poesía lírica. (Todavía la lírica de Victor Hugo alcanzó al publicarse una poderosa resonancia. En Alemania el umbral lo señala el *Buch der Lieder* de Heine). Una tercera circunstancia viene dada con el hecho anterior: el público se hizo más reservado incluso frente a la poesía lírica que se le transmitía desde antiguo. El margen de tiempo del que hablamos podría datarse aproximadamente a mediados del siglo pasado. En esa misma época se extendió sin interrupción la fama de *Les Fleurs du mal*. El libro que contó con lectores muy poco propicios, y que al principio no había encontrado a demasiados propensos en su favor, se convirtió al correr de unos decenios en un clásico; también fue uno de los que más se imprimieron.

Si se volvieron desfavorables las condiciones de la recepción de la literatura lírica, no será difícil imaginarse que sólo en excepciones conserva la poesía lírica el contacto con la experiencia de los lectores. Y tal vez sea así porque esa experiencia se ha modificado en su estructura. Podemos dar por bueno este punto de partida, pero tanto más embarazoso será designar lo que en ella haya cambiado. En tal situación habrá que interrogar a la filosofía. Se tropieza entonces con un peculiar estado de la cuestión. Desde finales del siglo pasado se ha hecho una serie de tentativas para apoderarse de la experiencia «verdadera» en contraposición a una experiencia que se sedimenta en la existencia normatizada, desnaturalizada de las masas civilizadas. Es costumbre clasificar dichos tanteos bajo el concepto de filosofía de la vida. Está muy claro que no partieron de la existencia del hombre en la sociedad. Se reclamaban de la literatura, mejor aún, de

la naturaleza, y por último, con cierta preferencia, de la edad mítica. La obra de Dilthey *Vida y poesía* es una de las primeras en esta línea, que acaba con Klages y con un Jung adscrito al fascismo. Sobre esta literatura se alza como monumento eminente la madrugadora obra de Bergson *Matière et mémoire*. Más que las otras guarda ésta su conexión con la investigación exacta. Se orienta en la biología. Su título manifiesta que considera decisiva para la experiencia filosófica la estructura de la memoria. De hecho la experiencia, tanto en la vida colectiva como en la privada, es un asunto de la tradición. Se forma menos de datos rigurosamente fijos en el recuerdo que de los que acumulados, con frecuencia no conscientes, confluyen en la memoria. Desde luego la intención de Bergson no es de ninguna manera especificar históricamente la memoria. Más bien rechaza toda determinación histórica de la experiencia. Sobre todo, y esto es esencial, evita acercarse a esa experiencia de la que ha surgido su propia filosofía o mejor aún a la que ésta ha sido transmitida. Es la experiencia inhospitalaria, deslumbradora de la época de la gran industria. Los ojos que se cierran ante dicha experiencia han de habérselas con otra de índole complementaria que diríamos que es su copia espontánea. La filosofía de Bergson es una tentativa de detallar y fijar esa copia. Procura de este modo una referencia mediata a la experiencia que Baudelaire pone a la vista palmariamente en la figura del lector.

II

Matière et mémoire determina la naturaleza de la experiencia en la «durée», y el lector tiene entonces que decirse: sólo el poeta es el sujeto adecuado de esa experiencia. Y un poeta ha sido el que ha puesto a prueba la teoría bergsoniana de la experiencia. Se puede considerar la obra de Proust *A la recherche du temps perdu* como un intento de elaborar, por caminos sintéticos y bajo las ac-

tuales condiciones sociales, la experiencia tal y como la concibió Bergson. Ya que cada vez contaremos menos con su verificación por una vía natural. Además Proust no se evade en su obra del debate de esta cuestión. Incluso pone en juego un momento nuevo que implica una crítica inmanente de Bergson. Este no pierde la ocasión de subrayar el antagonismo imperante entre la «vita activa» y la especial «vita contemplativa» que abre la memoria. Pero en Bergson se plantean las cosas como si afrontar la presentización contemplativa del flujo vital fuese una resolución libre. De antemano anuncia Proust terminológicamente su convencimiento discrepante. La memoria pura —«mémoire pure»— de la teoría bergsoniana se vuelve en él involuntaria —«mémoire involontaire»—. Proust confronta sin dilaciones esta memoria involuntaria con la voluntaria que se halla dominada por la inteligencia. A las primeras páginas de su gran obra incumbe poner en claro esa relación. En la consideración que introduce el término Proust habla de lo pobremente que durante muchos años se ha ofrecido a su memoria la ciudad de Combray, en la que transcurrió sin embargo una parte de su infancia. Antes de que el sabor de la magdalena, sobre el que vuelve a menudo, le transportase una tarde a los viejos tiempos, Proust estuvo limitado a lo que le proporcionaba una memoria que se doblega a la llamada de la atención. Esta es la «mémoire volontaire», un recuerdo voluntario; lo que pasa con ella es que las informaciones que imparte sobre el pretérito no retienen nada de éste. «Y así ocurre con nuestro pasado. En vano buscaremos conjurarlo a nuestra voluntad; todos los esfuerzos de nuestra inteligencia no nos sirven de nada»². Por eso Proust no tiene reparo en explicar como resumen que el pretérito se encuentra «fuera del ámbito de la inteligencia y de su campo de influencia en cualquier objeto real... Además tampoco sabemos en cuál. Y es cosa del azar que tropecemos con él antes de morir o que no nos lo encontremos jamás»³.

² MARCEL PROUST, *A la recherche du temps perdu*, vol. I: *Du côté de chez Swann*, pág. 69, París, 1917.

³ PROUST, *l. c.*

125 → memoria involuntaria

Según Proust, es cosa del azar que cada uno cobre una imagen de sí mismo, que pueda adueñarse de su experiencia. Y en modo alguno resulta evidente que en tal asunto se dependa del azar. Las aspiraciones interiores del hombre no tienen por naturaleza un carácter privado tan irremediable. Sólo lo adquieren después de que disminuyen las probabilidades de que las exteriores sean incorporadas a su experiencia. El periódico representa uno de los muchos indicios de esa disminución. Si la Prensa se hubiese propuesto que el lector haga suyas las informaciones como parte de su propia experiencia, no conseguiría su objetivo. Pero su intención es la inversa y desde luego la consigue. Consiste en impermeabilizar los acontecimientos frente al ámbito en que pudiera hallarse la experiencia del lector. Los principios fundamentales de la información periodística (curiosidad, brevedad, fácil comprensión y sobre todo desconexión de las noticias entre sí) contribuyen al éxito igual que la compaginación y una cierta conducta lingüística. (Karl Kraus no se cansaba de hacer constar lo mucho que el hábito lingüístico de los periódicos paraliza la capacidad imaginativa de sus lectores.) La impermeabilidad de la información frente a la experiencia depende además de que la primera no pertenece a la «tradición». Los periódicos aparecen en grandes tiradas. Ningún lector dispone con tanta facilidad de eso que el otro quisiera que se contase de él. Hay una competencia histórica entre las diversas formas de la comunicación. La atrofia creciente de la experiencia se refleja en el relevo que del antiguo relato hace la información y de ésta a su vez la sensación. Todas estas formas se destacan por su parte de la narración que es una de las formas comunicativas más antiguas. Lo que le importa a ésta no es transmitir el puro en-sí de lo sucedido (que así lo hace la información); se sumerge en la vida del que relata para participarla como experiencia a los que oyen. Por eso lleva inherente la huella del narrador, igual que el plato de barro lleva la huella de la mano del alfarero.

La voluminosa obra de Proust da una idea de todas las disposiciones que eran necesarias para restaurar en la actualidad la figura del narrador. Proust acometió la

empresa con una coherencia magnífica. Desde el comienzo se enfrenta con una tarea elemental: hacer un relato de la propia infancia. Y mide toda su dificultad al exponer como cosa del azar que dicha tarea sea o no realizable. En el contexto de estas consideraciones acuña el concepto de memoria involuntaria. El concepto lleva las huellas de la situación en la que se ha formado. Pertenece al inventario de la persona privada en su múltiple aislamiento. Cuando impera la experiencia en sentido estricto, ciertos contenidos del pasado individual coinciden en la memoria con otros del colectivo. Los cultos con su ceremonial, con sus fiestas, de las que en Proust apenas se habla nunca, llevaban a cabo renovadamente la amalgama de estos dos materiales de la memoria. Provocaban la reminiscencia en determinados tiempos y seguían siendo manejo de la misma durante la vida entera. Reminiscencia voluntaria y reminiscencia involuntaria perdían así su exclusividad recíproca.

III

Es aconsejable volver a Freud en busca de una determinación más sustanciosa de lo que en la «*mémoire de l'intelligence*» de Proust aparece como desecho de la teoría bergsonianana. En el año 1921 se publica el ensayo *Más allá del principio de placer*, que establece una correlación entre la memoria (en el sentido de memoria involuntaria) y la consciencia. Dicha correlación tiene figura de hipótesis. Las reflexiones que le añadimos seguidamente no tienen el empeño de probarla. Deberán contentarse con comprobar su fecundidad en orden a estados de la cuestión muy distantes de los que estuvieron presentes en la concepción freudiana. Más bien son discípulos de Freud los que tropezarían con ellos. Las elaboraciones en las que Reik desarrolla su teoría de la memoria se mueven en parte muy en la línea de la distinción proustiana entre reminiscencia voluntaria e involuntaria. «La función de la memoria», leemos en Reik, «es proteger las impresio-

nes. El recuerdo apunta a su desmembración. La memoria es esencialmente conservadora; el recuerdo es destructivo»⁴. La proposición fundamental de Freud, que está en la base de estas exposiciones, formula la suposición de que «la consciencia surge en el lugar de la huella de un recuerdo»^{5*}. «Estaría entonces marcada por una singularidad: el proceso de estimulación no deja en ella, como en todos los demás sistemas psíquicos, una modificación duradera de sus elementos, sino que por así decirlo se malgasta en el fenómeno de hacerse consciente»⁶. La fórmula fundamental de dicha hipótesis es «que hacerse consciente y dejar huella en la memoria son incompatibles para el mismo sistema»⁷. Los residuos del recuerdo «son a menudo más fuertes y más firmes, cuando el proceso que los deja atrás jamás llega a ser consciente»⁸. Traducido a la manera de hablar de Proust: sólo puede ser componente de la memoria involuntaria lo que no ha sido «vivido» explícita y conscientemente, lo que no le ha ocurrido al sujeto como «vivencia». «Ateorar huellas duraderas como fundamento de la memoria» en procesos de estimulación es algo, según Freud, reservado «a otros sistemas» que hay que concebir como diversos de la consciencia**. Según Freud, la consciencia en cuanto tal no acogería ninguna huella de la memoria. Por el contrario,

⁴ THEODOR REIK, *Der überraschte Psychologe. Über Erraten und Verstehen unbewusster Vorgänge*, pág. 132, Leyden, 1935.

⁵ SIGMUND FREUD, *Jenseits des Lustprinzips*, pág. 31, Viena, 1923.

* En el ensayo de Freud los conceptos de recuerdo y memoria no presentan ninguna diferencia esencial en cuanto a su significación en el contexto presente.

⁶ FREUD, *l. c.*, pág. 31.

⁷ FREUD, *l. c.*, pág. 32.

⁸ FREUD, *l. c.*, pág. 30.

** Proust trata múltiples veces de esos «otros sistemas». Prefiere representarlos por medio de una serie de miembros anatómicos, y no se cansa de hablar de las imágenes que en ellos depone la memoria, de cómo no atienden a ninguna señal de la consciencia e irrumpen en ella de modo inmediato, cuando una cadera, un brazo o un hombro toman involuntariamente en la cama una posición que hace ya tiempo habían también adoptado. La «*mémoire involontaire des membres*» es uno de los temas preferidos de Proust.

tendría otra función importante, la de presentarse como defensa frente a los estímulos». Para el organismo vivo, defenderse frente a los estímulos es una tarea casi más importante que la de acogerla; está dotada de una provisión energética propia y debe aspirar sobre todo a proteger las formas de transformación de la energía, que operan en ella específicamente, de la influencia niveladora, esto es, «destructiva de las energías demasiado grandes que trabajan en el exterior»⁹. La amenaza de esas energías es la del *shock*. Cuanto más habitualmente se registra en la consciencia, tanto menos habrá que contar con su repercusión traumática. La teoría psicoanalítica intenta entender la naturaleza del *shock* traumático «por las brechas que se abren en la defensa frente a los estímulos». En su opinión el terror tiene «su significación» en una «falta de disposición para el miedo»¹⁰.

La investigación de Freud parte de un sueño típico en neuróticos traumáticos que reproduce la catástrofe que les sobrevino. Sueños de tal índole «buscan —según Freud— recuperar el dominio de los estímulos desarrollando el miedo cuya omisión se ha convertido en causa de la neurosis traumática»¹¹. Algo parecido debe de tener Valéry en mientes. Y merece la pena tomar buena nota de esta coincidencia, ya que Valéry es uno de los que se han interesado por la manera específica en que funcionan los mecanismos psíquicos bajo las condiciones actuales de existencia. (Ha sido además capaz de conciliar dicho interés con su producción poética, que ha seguido siendo puramente lírica. Con ello se presenta como el único autor que remite inmediatamente a Baudelaire). «Las impresiones y las sensaciones del hombre —dice Valéry— pertenecen, consideradas en y por sí mismas, al género de las sorpresas; atestiguan una insuficiencia humana... El recuerdo es... una manifestación elemental que tiende a otorgarnos el tiempo, que por de pronto nos ha faltado,

⁹ FREUD, *l. c.*, pág. 34.

¹⁰ FREUD, *l. c.*, pág. 41.

¹¹ FREUD, *l. c.*, pág. 42.

para organizar la recepción de los estímulos»¹². La recepción del *shock* queda aliviada por un entrenamiento en el dominio de los estímulos, al cual, en caso de urgencia, pueden contribuir tanto el recuerdo como el sueño. Freud supone que en los casos normales dicho entrenamiento es de incumbencia de la consciencia despierta, la cual tiene su sede en una capa cortical del cerebro «quemada en tal grado por la acción de los estímulos»¹³ que ofrece condiciones favorables a la recepción de los mismos. Que el *shock* quede apresado, atajado de tal modo por la consciencia, dará al incidente que lo provoca el carácter de vivencia en sentido estricto. Esterilizará dicho incidente (al incorporarlo inmediatamente al registro del recuerdo consciente) para toda experiencia poética.

Apunta la pregunta acerca de cómo pueda fundarse la poesía lírica en una experiencia para la cual la vivencia del *shock* se ha convertido en norma. De dicha poesía debiera esperarse un alto grado de consciencia; despertaría la idea de un plan que pone por obra al hilo de su propia elaboración. Lo cual concierne plenamente a la poesía de Baudelaire. Entre sus predecesores le liga a Poe; y entre los que le suceden, con Valéry. Las consideraciones que Proust y Valéry han hecho sobre Baudelaire se complementan de manera providencial. Proust ha escrito un ensayo sobre Baudelaire cuyo alcance queda superado por ciertas reflexiones de su propia obra novelesca. En *Situation de Baudelaire*, Valéry aporta una introducción clásica a *Les Fleurs du mal*. Dice en ella: «Para Baudelaire el problema se planteaba sin duda de la manera siguiente: llegar a ser un gran poeta, pero no Lamartine, ni Hugo, ni Musset. No afirmo que semejante propósito fuese en él consciente; pero estaba en él forzosamente, más aún, ese propósito era Baudelaire mismo. Era su razón de Estado»¹⁴. Resulta un tanto extraño hablar de la razón de Estado de un poeta. Implica algo notable: la emancipación de las

¹² PAUL VALÉRY, *Oeuvres*, ed. Hytier, vol. 2, pág. 741, París, 1960.

¹³ FREUD, *l. c.*, pág. 32.

¹⁴ BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*. Avec une introduction de Paul Valéry, ed. Crès., París, 1928.

vivencias. La producción poética de Baudelaire está ordenada a una tarea. Le atrajeron espacios vacíos en los que instaló sus poemas. Su obra no sólo es susceptible, como cualquier otra, de una determinación histórica, sino que quiso serlo y así es como se entendió a sí misma.

IV

Cuanto más participe el *shock* en su momento en cada una de las impresiones; cuanto más incansablemente planifique la consciencia en interés de la defensa frente a los estímulos; cuanto mayor sea el éxito con el que se trabaje, tanto menos se acomodará todo a la experiencia, tanto mejor se realizará el concepto de vivencia. Quizá se pueda al fin y al cabo ver la función peculiar de la defensa frente al *shock* en que asigna al incidente, a expensas de la integridad de su contenido, un puesto temporalmente exacto en la consciencia. Se trataría de una filigrana de la reflexión, que del incidente haría una vivencia. En su defecto se instalaría el terror (ya sea el placentero o la mayoría de las veces el cargado de disgusto), que es el que, según Freud, sanciona la falta de defensa frente a los *shocks*. Baudelaire ha retenido este diagnóstico en una imagen cruda. Habla de un duelo en el que el artista, antes de ser vencido, grita de espanto¹⁵. Dicho duelo es el incidente de crear. Baudelaire ha colocado, por tanto, la experiencia del *shock* en el corazón mismo de su trabajo artístico. Incumbe una gran importancia a ese autotestimonio. Y varios coetáneos lo apoyan con sus expresiones. Para Baudelaire no resulta raro que, abandonado al espanto, produzca espanto él mismo. Vallès nos refiere sus excéntricas muecas¹⁶; Pontmartin advierte el rostro embargado de Baudelaire en un retrato de Nargeot; Claudel se detiene en el tono cortante del que se servía al ha-

¹⁵ Cit. en RAYNAUD, *Charles Baudelaire, op. cit.*, pág. 317.

¹⁶ Cfr. JULES VALLÈS, *Charles Baudelaire*, pág. 192, París, 1931.

blar; Gautier nos dice cómo le gustaba ir puntuando sus declamaciones¹⁷; Nadar describe su paso abrupto¹⁸.

La psiquiatría sabe de tipos traumatófilos. Baudelaire hizo asunto propio parar con su persona espiritual y física los *shocks*, cualquiera que fuese su procedencia. Al describir a su amigo Constantin Guy, le busca a la hora en que París duerme: «inclinado sobre su mesa, penetrando una hoja de papel con la misma mirada que hace un momento dedicaba a las cosas, esgrimiendo su lápiz, su pluma, su pincel, escurriendo la pluma en su camisa, presuroso, violento, activo, como si temiese que las imágenes se le escapasen, peleador, aunque solitario y recibiendo él mismo sus golpes»¹⁹. Cogido en esta escaramuza fantástica, se ha retratado Baudelaire a sí mismo en la estrofa inicial del poema *Le soleil*; y es éste el único pasaje de *Les Fleurs du mal* que le muestra trabajando poéticamente:

«*Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés*»²⁰.

La experiencia del *shock* cuenta entre las que determinaron la factura de Baudelaire. Gide trata de las intermitencias entre imagen e idea, palabra y cosa, intermitencias en las que la excitación poética de Baudelaire encuentra su verdadero puesto²¹. Rivière ha señalado los

¹⁷ Cfr. EUGÈNE MARSAN, *Les cannes de M. Paul Bourget et le bon choix de Philinte. Petit manuel de l'homme élégant*, página 239, París 1923.

¹⁸ Cfr. MAILLARD, *La cité des intellectuels, op. cit.*, pág. 362.

¹⁹ II, pág. 334.

²⁰ I, pág. 96.

²¹ Cfr. ANDRÉ GIDE, «Baudelaire et M. Faguet», en: *Morceaux choisis*, pág. 128, París, 1921.

golpes subterráneos que han sacudido al verso baudelairiano. Es como si una palabra se derrumbase sobre sí misma. Rivière ha puesto de manifiesto dichas palabras claudicantes²²:

«*Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur?*»²³.

O también:

«*Cybèle, qui les aime, augmente ses verdure*s»²⁴.

Y aquí tiene igualmente su sitio el famoso comienzo de poema:

«*La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse*»²⁵.

Que estas legalidades ocultas cobrasen su derecho también fuera del verso, es la intención que persiguió Baudelaire en *Spleen de Paris*, sus poemas en prosa. En su dedicatoria de la serie al redactor jefe de *La Presse*, Arsène Houssaye, dice: «¿Quién de entre nosotros no ha soñado, en sus días de ambición, el milagro de una prosa poética, musical sin ritmo y sin rima, suficientemente ágil y lo bastante bronca para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la consciencia? Este ideal obsesivo nace sobre todo de la frecuentación de ciudades enormes, del cruce de sus innumerables relaciones»²⁶.

Este pasaje facilita una formulación doble. Por un lado instruye acerca del contexto íntimo que se da en Baudelaire entre la figura del *shock* y el contacto con las masas de la gran ciudad. Pero además informa sobre qué debemos entender propiamente por tales masas. No se

²² Cfr. JACQUES RIVIÈRE, *Etudes*, pág. 14, París, 1948.

²³ I, pág. 29.

²⁴ I, pág. 31.

²⁵ I, pág. 113.

²⁶ I, pág. 405.

trata de ninguna clase, de ningún colectivo, cualquiera que sea su estructura. No se trata de otra cosa sino de la amorfa multitud de los transeúntes, del público de la calle*. Esa multitud, cuya existencia Baudelaire no olvida jamás, no ha posado como modelo para ninguna de sus obras. Es una figura secretamente estampada en su creatividad, tal y como la expone la figura también secreta del luchador: los golpes que reparte están destinados a abrirle un camino a través de la multitud. Claro que los «faubourgs», por los que se va metiendo el poeta de *Le Soleil*, están vacíos, sin gente. Pero la constelación escondida (en ella se vuelve transparente hasta su fondo la belleza de la estrofa) debe entenderse así: es la multitud fantasmal de las palabras, de los fragmentos, de los comienzos de un verso, y con ella y en las calles abandonadas se bate el poeta por su poético botín.

V

La multitud: ningún tema ha alcanzado más atribuciones cara a los literatos del siglo XIX. Acertó con las disposiciones necesarias para constituirse en público en amplias capas en las que leer se había hecho algo corriente. Proporcionaba encargos, quería encontrarse, como los donantes en los cuadros de la Edad Media, en la novela contemporánea. El autor de más éxito del siglo siguió esta exigencia por una coacción interior. La multitud fue para él, casi en el sentido antiguo, multitud de clientes, de público. Hugo es el primero que alude a la multitud en los títulos: *Les Misérables*, *Les Travailleurs de la mer*. Hugo era el único que podía competir en Francia con la novela

* La aspiración más íntima del «flâneur» es prestar un alma a esa multitud. Los encuentros con ella son la vivencia a la que incansablemente se entrega en cuerpo y alma. No podemos imaginar la obra de Baudelaire sin ciertos reflejos de esa ilusión. La cual por lo demás no ha terminado de desempeñar su papel. El unanimismo de Jules Romains es uno de sus admirados frutos tardíos.

por entregas. El maestro del género, que comenzó a hacerse para las gentecillas fuente de una revelación, fue, como es sabido, Eugène Sue. En 1850 fue elegido por gran mayoría de votos representante de la ciudad de París en el Parlamento. No es, pues, extraño que el joven Marx encontrase motivo para adentrarse en un careo con *Les Mystères de Paris*. Ya temprano se propuso como tarea extraer la masa férrea del proletariado de aquella masa amorfa a la que entonces procuraba adular un socialismo esteticista. Por eso la descripción que Engels consigue de esa masa en una obra de juventud prelude, tímidamente como siempre, uno de los temas marxianos. «Una ciudad como Londres, en la que se puede caminar horas enteras sin llegar siquiera al comienzo del fin, sin topar con el mínimo signo que permita deducir la cercanía de terreno abierto, es cosa muy peculiar. Esa centralización colosal, ese amontonamiento de tres millones y medio de hombres en un solo punto, han centuplicado su fuerza... Pero sólo después se descubre las víctimas que... ha costado. Cuando se ha vagabundado durante un par de días por las calles principales adoquinadas es cuando se advierte que esos londinenses han tenido que sacrificar la mejor parte de su humanidad para consumir todas las maravillas de la civilización de las que su ciudad rebosa; se advierte también que cientos de fuerzas, que dormitaban en ellos, han permanecido inactivas y han sido reprimidas... Ya el hormigueo de las calles tiene algo de repugnante, algo en contra de lo cual se indigna la naturaleza humana. Esos cientos, miles que se apretujan unos a otros, ¿no son todos ellos hombres con las mismas propiedades y capacidades y con el mismo interés por ser felices?... Y sin embargo corren dándose de lado, como si nada tuviesen en común, nada que hacer los unos con los otros, con un único convenio tácito entre ellos, el de que cada uno se mantenga en el lado de la acera que está a su derecha para que las dos corrientes de la aglomeración, que se disparan en uno y otro sentido, no se detengan la una a la otra; a ninguno se le ocurre desde luego dignarse echar una sola mirada al otro. La indiferencia brutal, el aislamiento insensible de cada uno en sus inte-

reses privados, resaltan aún más repelente, hirientemente, cuanto que todos se aprietan en un pequeño espacio»²⁷.

Esta descripción es notoriamente diferente de las que encontraríamos en los pequeños maestros franceses, en un Gozlan, en un Delvau, en un Lurine. Le faltan la destreza y la desenvoltura con que el «flâneur» se mueve a través de la multitud y que el «folletonista» se aprende de carrerilla. Para Engels la multitud tiene algo que consterna. Provoca en él una reacción moral. Junto a la cual desempeña su papel otra que es estética; le resulta desagradable el *tempo* con el que los transeúntes se disparan unos al lado de otros. El incentivo de su descripción se constituye en la mezcla de un insobornable hábito crítico y del antiguo tenor patriarcal. El autor procede de una Alemania todavía provinciana: quizá jamás le haya alcanzado la tentación de perderse en un río de personas. Cuando Hegel, poco antes de su muerte, vino a París por primera vez, escribió a su mujer: «Voy por las calles y las gentes parecen las de Berlín, trajeadas igual y con rostros aproximadamente iguales, con el mismo aspecto, pero en una masa populosa»²⁸. Para el parisino era algo natural moverse en esa masa. Por muy grande que fuese la distancia a que pretendiese ponerse por su parte, quedaba teñido por ella y no podía verla desde fuera como Engels. En lo que concierne a Baudelaire la masa es para él algo tan poco externo que en su obra se sigue cómo, atraído y embelesado, se defiende sin embargo de ella.

La masa es tan intrínseca en Baudelaire que en vano buscamos en él su descripción. Apenas nunca encontramos sus temas más importantes en forma de descripciones. Como ingeniosamente dice Desjardins, «le da más que hacer sumergir la imagen en la memoria que adornarla y pintarla»²⁹. Tanto en *Les Fleurs du mal* como en *Spleen*

²⁷ ENGELS, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, op. cit., pág. 37.

²⁸ G. W. F. HEGEL, *Werke, Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten*, vol. 19, pág. 257, Leipzig, 1887.

²⁹ DESJARDINS, «Charles Baudelaire», art. cit., pág. 23.

de Paris buscaremos en vano correspondencias con las pinturas de la ciudad en las que Victor Hugo era maestro. Baudelaire no describe ni a los habitantes ni la ciudad. Esta renuncia le pone en situación de evocar a los unos en la figura de la otra. Su multitud es siempre la de la gran ciudad; su París está siempre superpoblado. Esto es lo que le hace muy superior a Barbier, porque el proceder de éste es la descripción, esto es, que las masas y la ciudad van por lados diferentes *. En *Tableaux parisiens* se puede comprobar casi siempre la secreta presencia de las masas. Si Baudelaire aborda el tema del amanecer, hay siempre en las calles vacías algo de ese «silencio de un enjambre» que Hugo rastrea en el París nocturno. Tan pronto como Baudelaire posa su mirada sobre las láminas de los atlas de anatomía dispuestos para la venta en los *quais* polvorientos del Sena, la masa de los muertos ocupa como si nada en esas hojas el sitio en el que antes se veían esqueletos aislados. En las figuras de la *Danse*

* Resulta característico del procedimiento de Barbier su poema *Londres* que describe la ciudad en veinticuatro líneas para concluir torpemente con los siguientes versos:

*Enfin, dans amas de choses, sombre, immense,
Un peuple noir, vivant et mourant en silence.
Des êtres par milliers, suivant l'instinct fatal,
Et courant après l'or par le bien et le mal.*

(AUGUSTE BARBIER, *Iambes et poèmes*, pág. 193, París, 1841). Baudelaire fue influenciado más de lo que quisiéramos tener por cierto por algunos poemas de Barbier, sobre todo por su ciclo *Lazare*. El final del *Crépuscule du soir* de Baudelaire dice así:

*... ils finissent
Leur destinée et vont vers le gouffre commun;
L'hôpital se remplit de leurs soupirs. Plus d'un
Ne viendra plus chercher la soupe parfumée
Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée* (I, pág. 109).

Comparemos esto con el final de la octava estrofa de *Mineurs de Newcastle* de Barbier:

*Et plus d'un qui rêvait dans le fond de son âme
Aux douceurs du logis, à l'oeil bleu de sa femme,
Trouve au ventre du gouffre un éternel tombeau.*

Con unos pocos retoques magistrales convierte Baudelaire la suerte del minero en el final trivial del hombre de la gran ciudad.

macabre se mueve hacia adelante una masa compacta. Destacarse de esa gran masa con un paso que no es capaz de mantener el *tempo*, con pensamientos que ya no saben nada del presente, es lo que constituye el heroísmo de esas mujeres arrugadas a las que sigue el ciclo *Les petites vieilles*. La masa era el velo agitado a través del cual veía Baudelaire París *. Su presencia determina uno de los más célebres poemas de *Les Fleurs du mal*.

Ninguna locución, ninguna palabra indica por su nombre a la multitud en el soneto *A une passante*. Y sin embargo el incidente se apoya únicamente en ella, igual que el viaje del velero tiene su apoyo en el viento:

*«La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;*

*Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*

*Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*

*Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!»*³⁰

Con velo de viuda, misteriosa al ser arrastrada mudamente por la muchedumbre, cruza una desconocida por la mirada del poeta. Una sola frase retiene lo que quiere dar a entender el soneto: la aparición que fascina al habi-

* La fantasmagoría en la que el que espera pasa su tiempo, la Venecia fabricada en los pasajes, y que el Imperio simula como un sueño para los parisinos, va navegando en un panel de mosaicos. Por eso los pasajes no aparecen en Baudelaire.

³⁰ I, pág. 106.

a une passante

tante de la gran ciudad (nada más lejos de él que tener en la multitud sólo un rival, no más que un elemento hostil) es precisamente la multitud quien se la acerca. El arrobamiento del hombre de la capital no es tanto un amor a primera como a última vista. Es una despedida para siempre que en el poema coincide con el instante de la seducción. Y así es como el soneto representa la figura del *shock*, la figura incluso de una catástrofe que ha llegado a alcanzar la naturaleza del sentimiento de quien tanto se emociona. Lo que hace que el cuerpo se contraiga —«crispé comme un extravagant»— no es el embeleso de quien se ve poseído por el eros en todas las cámaras de su ser; tiene más de esa confusión sexual que sobreviene al solitario. No nos dice demasiado que «estos versos sólo hayan podido surgir en una gran ciudad», según opina Thibaudet³¹. Ponen de manifiesto los estigmas que la existencia en la gran urbe causa al amor. Así leyó Proust este soneto y por ello ha provisto de un nombre tan preñado de referencias como «la Parisienne» a la copia tardía de esta mujer de luto que un día se le aparece en Albertine. «Cuando Albertine entró de nuevo en mi cuarto tenía puesto un vestido negro de satén. La hacía macilenta y semejaba a ese tipo de parisina fogosa y sin embargo pálida que, desacostumbrada al aire libre, contagiada por su vida en medio de las masas y quizá también por el influjo del vicio, es fácil de reconocer en una mirada siempre errante en mejillas sin afeite de carmín»³². Todavía en Proust es así como mira el objeto de un amor que sólo el habitante de la gran ciudad experimenta; y así es como Baudelaire en su poema conquista ese amor del que no raras veces podrá decirse que le ha sido más bien ahorrado que negado el cumplimento.

³¹ THIBAUDET, *Intérieurs*, op. cit., pág. 22.

³² MARCEL PROUST, *A la recherche du temps perdu. La prisonnière*, pág. 138, París, 1923.

VI

Entre las más antiguas versiones del tema de la multitud puede considerarse como la más clásica una narración de Poe traducida por Baudelaire. Pone de bulto algunas curiosidades y basta con seguirla para tropezar con instancias sociales tan poderosas y tan escondidas que sólo de ellas procederá una influencia múltiplemente mediada, sutil y penetrante, sobre la producción artística. La narración se titula *El hombre en la multitud*; su escenario es Londres, y de narrador hace un hombre que después de una larga enfermedad se adentra por vez primera en la agitación de la ciudad. En las últimas horas de la tarde de un día de otoño se instala tras los ventanales de un gran café londinense. Examina a los clientes que le rodean y examina también los anuncios en un periódico; pero su mirada se dirige sobre todo a la multitud que pasa, apretujada, ante su ventana. «Dicha calle es una de las principales avenidas de la ciudad y durante todo el día había transitado por ella una densa multitud. Al acercarse la noche, la afluencia aumentó, y cuando se encendieron las lámparas pudo verse una doble y continua corriente de transeúntes pasando presurosos ante la puerta. Nunca me había hallado a esas horas en el café, y el tumultuoso mar de cabezas humanas me llenó de una emoción deliciosamente nueva. Terminé por despreocuparme de lo que ocurrió adentro y me absorbí en la contemplación de la escena exterior»³³. La fábula de la que forma parte este preludeo es tan importante que tiene sentido por sí misma; hay que considerar el marco en que se desarrolla.

La multitud londinense aparece en Poe tétrica y confusa como la luz de gas en la que se mueve. Y esto no vale solamente para la chusma que con la noche se arrastra

³³ POE, *l. c.*, I, pág. 247.

«fuera de sus guaridas»³⁴. Poe describe de este modo la clase de los altos empleados: «Todos ellos mostraban señales de calvicie y la oreja derecha, habituada a sostener desde hacía mucho un lapicero, aparecía extrañamente separada. Noté que siempre se quitaban o ponían el sombrero con ambas manos y que llevaban relojes con cortas cadenas de oro de maciza y antigua forma»³⁵. Y aún más sorprendente resulta la descripción de la multitud por su manera de moverse: «La gran mayoría de los que iban pasando tenían un aire tan serio como satisfecho, y sólo parecían pensar en la manera de abrirse paso en el apiñamiento. Fruncían las cejas y giraban vivamente los ojos. Cuando otros transeúntes los empujaban, no daban ninguna señal de impaciencia, sino que se alisaban la ropa y continuaban presurosos. Otros, también en gran número, se movían incansables, rojos los rostros, hablando y gesticulando consigo mismos como si la densidad de la masa que los rodeaba los hiciera sentirse solos. Cuando hallaban un obstáculo a su paso cesaban bruscamente de mascullar, pero redoblaban sus gesticulaciones, esperando con sonrisa forzada y ausente que los demás les abrieran camino. Cuando los empujaban, se deshacían en saludos hacia los responsables y parecían llenos de confusión»³⁶. Pensaríamos que se está hablando de individuos medio borrachos, miserables. En realidad se trata de «gentilhombres, comerciantes, abogados, traficantes y agiotistas»^{37*}. Esta imagen que Poe perfila no podrá ser calificada de realista. Pone por obra una fantasía que plañifica la desfiguración y que empuja el texto muy lejos de esos otros que se suele recomendar como ejemplo del

³⁴ POE, *l. c.*, I, pág. 253.

³⁵ POE, *l. c.*, I, pág. 248.

³⁶ POE, *l. c.*, I, pág. 247.

³⁷ POE, *l. c.*, pág. 248.

* Los hombres de negocios tienen en Poe algo demoníaco. Pensamos en Marx que en *El dieciocho de Brumario de Louis Bonaparte* hacía responsable a una producción material enfebrecida de que en Estados Unidos no se hubiese todavía abolido el viejo mundo de los espíritus. Cuando oscurece se despiertan, según Baudelaire, «pesadamente, como gentes de negocios... demonios malsanos» (I, pág. 108). Tal vez este pasaje en *Crépuscule du soir* sea una reminiscencia del texto de Poe.

realismo socialista. Barbier sí que es uno de los mejores que tal vez pueda invocar dicho realismo; describe las cosas menos chocantemente. Escoge además un tema más transparente: la masa de los oprimidos. En Poe ni se habla de ella; decide habérselas con «las gentes» a secas. En el espectáculo que le ofrecían percibe, como Engels, una amenaza. Y precisamente es esa imagen de la multitud de la gran urbe la que fue determinante para Baudelaire. Estaba sometido al poder con que le atraía para hacerle, en tanto que «flâneur», uno de los suyos; pero jamás le abandonó el sentimiento de su condición humana. Se hace cómplice suyo y casi en el mismo instante se separa de ella. Se deja ir con ella un largo trecho para con una mirada, de improviso, arrojarla a la nada. Esta ambivalencia resulta un tanto fascinante cuando el poeta la confiesa recatadamente. Quizás dependa de ella el atractivo difícilmente explicable de su *Crépuscule du soir*.

VII

Baudelaire gustó de equiparar al tipo del «flâneur» ese hombre de la multitud en cuyo rastro el narrador de Poe cruza de arriba a abajo Londres de noche³⁸. En eso no podemos seguirle. El hombre de la multitud no es ningún «flâneur». El hábito sosegado hace sitio en él al maníaco. Por eso se puede en él verificar lo que le pasará al «flâneur» cuando vea que le arrebatan el entorno al que pertenece. Si alguna vez Londres le procuró ese entorno no fue desde luego ese Londres que Poe ha descrito. Comparado con él conserva el París de Baudelaire algunos rasgos de los viejos, buenos tiempos. Donde luego tenderían sus arcos puentes había todavía barcas que atravesaban el Sena. En el año de la muerte de Baudelaire un empresario pudo tener la idea de hacer circular, para comodidad de los vecinos provistos de medios, quinientas

³⁸ II, págs. 328-335.

sillas de manos. Aún estaban en boga los pasajes en los que el «flâneur» quedaba sustraído a la vista de los coches que no toleran la competencia de los peatones. Había quienes pasaban apretándose como sardinas en la multitud, pero existía también el «flâneur» que necesita espacio para sus evoluciones y que no está dispuesto a prescindir de su vida privada. Los muchos, que persigan sus negocios; el particular sólo podrá callejear cuando se salga como tal de los cauces. Si es la vida privada la que da el tono, le queda al «flâneur» tan poco sitio como en el tráfico enfebrecido de la City. Londres tiene su hombre de la multitud. Nante, el que está siempre en la esquina, figura popular en el Berlín anterior a marzo del 48, hace juego con él; el «flâneur» parisino estaría entre ambos*.

Acerca de cómo mira el particular sobre la multitud nos informa un pequeño texto en prosa, el último que escribiera E. T. A. Hoffmann. Se llama *El pariente en la ventana del chaflán*. Es quince años anterior a la narración de Poe y representa sin duda alguna uno de los intentos más tempranos de captar la imagen de la calle en una gran ciudad. Merece la pena tomar nota de las diferencias entre ambos textos. El observador de Poe mira a través de la ventana de un local público; el pariente en cambio está instalado en su domicilio. El observador de Poe está sometido a una atracción que termina por arrastrarle al torbellino de la multitud. El pariente de Hoffmann es un paralítico en su ventana de chaflán; no podría seguir la corriente aunque la sintiese en su propia persona. Más bien está por encima de la multitud, tal y como lo hace plausible su puesto en una vivienda de pisos. Desde él examina minuciosamente la multitud; se celebra el mercado semanal y ésta se siente en su elemento. Sus gemelos de teatro le acotan escenas típicas. La actitud interna de su usuario se corresponde enteramente con el uso de dicho instrumento. Confiesa él mismo que quiere ini-

* El tipo creado por Glasbrenner, atenido a su vida privada, aparece como un retoño raquítico del «citoyen». Nante no tenía ningún motivo para afanarse. Se comporta en la calle, que evidentemente no le lleva a ninguna parte, de modo tan casero como el cursi entre sus cuatro paredes.

ciar a sus visitantes en las «primicias del arte de mirar»^{39*}. Consiste éste en la capacidad de complacerse con cuadros vivos, que son los que busca la burguesía de la época. Sentencias edificantes procuran la interpretación**. Podemos considerar este texto como una tentativa cuya realización comenzaba a estar pendiente. Está desde luego claro que se emprendió en Berlín bajo condiciones que frustraron su plena asecución. Si Hoffmann hubiese pisado siquiera una vez París o Londres, si hubiese intentado representar una masa, no se hubiese atenido a un mercado; no hubiese colocado tan predominantemente en el cuadro a las mujeres; quizás hubiese abordado temas como los que Poe logra en la multitud que se mueve bajo la luz de gas. Por lo demás tampoco esos temas son tan necesarios para poner de bulto los aspectos lúgubres que ya han rastreado otros fisonomistas de la gran ciudad. Viene aquí muy bien una frase cavilosa de Heine: «En primavera —escribe un corresponsal a Varnhagen en 1838— sufría mucho de la vista. La última vez anduve con él un tramo de los bulevares. El brillo, la vida de esa calle, única en su

³⁹ ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, *Ausgewählte Schriften*, vol. 14, pág. 205, Stuttgart, 1839.

* Es curioso cómo llega a confesarlo. El visitante piensa que el pariente sólo mira el bullicio de ahí abajo porque le gusta el juego cambiante de los colores. Pero eso tendría a la larga que resultar cansado. De manera semejante, y por cierto no mucho más tarde, escribe Gogol con motivo de un mercado en Ucrania: «Se pusieron tantas gentes en camino que los ojos le hacían a uno guiños.» Quizá ver diariamente una multitud en movimiento supuso entonces un espectáculo al que la vista hubo de adaptarse. Dejémoslo estar como conjetura, ya que no es imposible suponer que, una vez llevado a cabo ese cometido, le fueran gratas las ocasiones de confirmarse en posesión de sus nuevas adquisiciones. El procedimiento de la pintura impresionista, que entroja el cuadro en el tumulto de las manchas del color, sería un reflejo de experiencias que se han hecho corrientes para el ojo del habitante de la gran ciudad. Un cuadro como la *Catedral de Chartres*, de Monet, que es casi como un hormiguero de piedras, podría ilustrar nuestra presunción.

** En ese texto Hoffmann dedica ponderaciones edificantes entre otros al ciego que mantiene su cabeza hacia el cielo. Baudelaire, que conocía esta narración, gana a la consideración de Hoffmann por una variante en la línea final de *Les Aveugles* con la que desmiente su devoción: *Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?* (I, página 106).

género, provocaba en mí una admiración sin límites; Heine, por el contrario, destacó significativamente todo el horror que se mezcla en este centro mundial»⁴⁰.

VIII

La multitud de la gran ciudad despertaba miedo, repugnancia, terror en los primeros que la miraron de frente. En Poe tiene algo de bárbaro. La disciplina sólo la sujeta con grave esfuerzo. Más tarde James Ensor no se cansará de confrontar en ella disciplina y ferocidad. Tiene preferencia por implicar a corporaciones militares en sus bandas carnavalescas. Y resulta ejemplar lo bien que se llevan. A saber, como modelo de Estados totalitarios en los que la Policía va a una con los maleantes. Valéry, que tiene un agudo sentido para ese complejo de síntomas que es la «civilización», caracteriza así uno de los estados de la cuestión correspondiente. «El habitante de los grandes centros urbanos cae de nuevo en el estado salvaje, quiero decir en el aislamiento. El sentimiento de estar referido a los demás, antaño siempre alerta a causa de las necesidades, se vuelve hoy paulatinamente romo en el curso sin roces del mecanismo social. Todo perfeccionamiento de dicho mecanismo pone... fuera de juego ciertos modos de comportamiento, ciertos sentimientos y emociones»⁴¹. El confort aísla. Por otro lado acerca a su beneficiario a lo mecánico. Al inventarse las cerillas hacia mediados de siglo, entran en escena una serie de innovaciones que tienen todas algo en común: sustituir una sucesión compleja de operaciones por una manipulación abrupta. La evolución avanza en muchos ámbitos; resulta por ejemplo evidente en el teléfono: en lugar del movimiento constante que servía a la manivela de los viejos aparatos, aparece el de levantar el receptor. Entre los innumerables

⁴⁰ HEINRICH HEINE, *Gespräche, Briefe, Tagebücher seiner Zeitgenossen*, pág. 163, Berlín, 1926.

⁴¹ PAUL VALÉRY, *Cahier, B 1910*, pág. 88, París, 1926 (?).

gestos de conmutar, oprimir, echar algo en algún sitio, tuvo consecuencias especialmente graves el «disparo» del fotógrafo. Bastaba apretar con un dedo para fijar un acontecimiento durante un tiempo ilimitado. El aparato impartía al instante por así decirlo un *shock* póstumo. A las experiencias táctiles de esta índole se le añadieron las ópticas, como las que traen consigo la página de anuncios de un periódico y el tráfico de una gran ciudad. Moverse en éste condiciona a cada uno con una serie de *shocks* y de colisiones. En los cruces peligrosos le contraen, iguales a golpes de batería, rápidos nerviosismos. Baudelaire habla del hombre que se sumerge en la multitud como en una reserva de energía eléctrica. Trazando la experiencia del *shock*, le llama en seguida «caleidoscopio provisto de consciencia»⁴². Si los transeúntes de Poe lanzan, aparentemente sin motivo, miradas a todos lados, los actuales tienen que hacerlo para orientarse acerca de las señales de tráfico. La técnica ha sometido el sensorio humano a un entrenamiento de índole muy compleja. Llegó el día en que el film ha correspondido a una nueva y urgente necesidad de incentivos. La percepción a modo de *shock* cobra en el film vigencia como principio formal. Lo que en la cinta sin fin determina el ritmo de la producción es en el film base de la recepción.

No en vano subraya Marx que en el trabajo manual la interconexión de cada uno de sus momentos es continua. Esta interconexión se independiza cosificadamente en la cinta sin fin frente al obrero de la fábrica. La pieza trabajada alcanza ese radio de acción sin contar con la voluntad del obrero. Y se sustrae a éste con igual obstinación. «Es común a toda producción capitalista —escribe Marx— que no sea el obrero el que se sirve de las condiciones de trabajo, sino al revés, que éstas se sirvan del obrero; pero sólo con la maquinaria cobra esta inversión una realidad técnicamente palpable»⁴³. En el trato con la máquina aprenden los obreros a coordinar «su propio movimiento al siempre uniforme de un autómeta»⁴⁴. Estas palabras

⁴² II, pág. 333.

⁴³ MARX, *Das Kapital*, ed. cit., pág. 404.

⁴⁴ MARX, *l. c.*, pág. 402.

arrojan luz propia sobre las uniformidades de índole absurda a las que Poe ve que está sometida la multitud. Uniformidad en el vestir y en el comportarse y no en último término uniformidades en la expresión del rostro. La sonrisa da que pensar. Probablemente se trata de la que hoy es corriente en el «keep smiling» y figuraba entonces como amortiguador mímico de choques.

«Todo trabajo en la máquina —se dice en el texto antes aludido— exige un adiestramiento previo del obrero»⁴⁵. Dicho adiestramiento debe distinguirse del ejercicio. Este, único determinante en el artesanado, tiene todavía sitio en la manufactura, sobre cuya base «cada rama especial de la producción encuentra en la experiencia la figura técnica que le corresponde y que va perfeccionando lentamente». La cristaliza pronto «en cuanto se alcanza un cierto grado de madurez»⁴⁶. Pero por otro lado esa misma manufactura produce «en cada obra manual de la que se apropia una clase de obreros que llamamos no especializados a los que el artesanado excluía rigurosamente. Si la especialización simplificada se desarrolla en virtuosismo a costa de la capacidad de trabajo, comenzará a hacer una especialidad incluso de la falta de todo desarrollo. En lugar de una ordenación por categorías aparece la simple división en obreros especializados y no especializados»⁴⁷. Al obrero no especializado es al que más humilla el adiestramiento en la máquina. Su trabajo se hace impermeable a la experiencia. El ejercicio pierde en él su derecho*. Lo que el Luna Park consigue con sus diversiones no es más que la prueba del adiestramiento al que el obrero no especializado está sometido en la fábrica (una prueba que a temporadas se convertía en el programa entero, ya que el arte del excéntrico, en el cual el hombre cualquiera podía dejarse adiestrar en Luna Park, tomaba auge con

⁴⁵ MARX, *ibid.*

⁴⁶ MARX, *l. c.*, pág. 323.

⁴⁷ MARX, *l. c.*, pág. 336.

* Cuanto más corto es el tiempo de formación de un obrero de la industria, tanto más largo se hace el de un militar. Tal vez forme parte de la preparación de la sociedad para la guerra total que el ejercicio pase de la praxis de la producción a la praxis de la destrucción.

el paro laboral). El texto de Poe vuelve transparente la verdadera interdependencia entre disciplina y barbarie. Sus transeúntes se comportan como si, adaptados a los autómatas, sólo pudiesen expresarse automáticamente. Su conducta es una reacción a los *shocks*. «Cuando los empujaban, se deshacían en saludos hacia los responsables y parecían llenos de confusión.»

I X

A la vivencia del *shock* que tiene el transeúnte en la multitud corresponde la vivencia del obrero en la maquinaria. Lo cual no permite suponer que Poe tuviese la menor idea del proceso industrial del trabajo. En cualquier caso Baudelaire estuvo muy lejos de esa idea. Pero sí estaba obsesionado por un proceso en el que el mecanismo reflejo que la máquina desata en el obrero, puede estudiarse de cerca, como en un espejo, en el desocupado. El juego de azar representa dicho proceso. La afirmación parecerá paradójica. Una contraposición, ¿dónde se establece con más crédito, si no es entre el trabajo y el azar? Alain escribe de manera esclarecedora: «El concepto... de juego... implica... que ninguna partida dependa de la precedente. El juego no quiere saber nada de ninguna posición segura... No tiene en cuenta los méritos adquiridos antes y por eso se diferencia del trabajo. El juego acaba pronto el pleito con ese importante pasado en el que se apoya el trabajo»⁴⁸. El trabajo que Alain tiene en mientes es sumamente diferenciado (y puede conservar, como el espiritual, ciertos rasgos del artesanado); no es el de la mayoría de los obreros de una fábrica y menos aún de los no especializados. Claro que al de estos últimos les falta el empaque de la aventura, el hada Morgana que atrae al jugador. Pero de lo que desde luego no carece es de la futilidad, del vacío, de la incapacidad para con-

⁴⁸ ALAIN, *Les idées et les âges*, pág. 183, París, 1927.

sumarse inherentes a la actividad del obrero asalariado en una fábrica. Incluso sus gestos, provocados por el ritmo del trabajo automático, aparecen en el juego, que no se lleva a cabo sin el rápido movimiento de mano del que apuesta o toma una carta. En el juego de azar el llamado «coup» equivale a la explosión en el movimiento de la maquinaria. Cada manipulación del obrero en la máquina no tiene conexión con la anterior, porque es su repetición estricta. Cada manejo de la máquina es tan impermeable al precedente como el «coup» de una partida de azar respecto de cada uno de los anteriores; por eso la prestación del asalariado coincide a su manera con la prestación del jugador. El trabajo de ambos está igualmente vaciado de contenido.

Hay una litografía de Senefelder que representa un club de juego. Ni uno de los retratados en ella sigue el juego de modo habitual. Cada uno está poseído por su pasión; éste, por una alegría confiada; el otro, por la desconfianza para con su compañero; un tercero, por una desesperación sorda; un cuarto, por el afán de pendencias; uno de ellos incluso toma disposiciones para abandonar este mundo. En actitudes tan múltiples se esconde algo común: las figuras representadas muestran cómo el mecanismo al que el jugador se entrega en el juego de azar, les acapara en cuerpo y alma. Incluso en su esfera privada, por muy apasionados que sean siempre, no serán capaces de actuar más que mecánicamente. Se comportan como los transeúntes en el texto de Poe. Viven su existencia como autómatas y se asemejan a las figuras ficticias de Bergson que han liquidado por completo su memoria.

No parece que Baudelaire se entregase al juego, aunque haya encontrado palabras de simpatía, incluso de homenaje, para los que sucumben a él⁴⁹. El tema que trató en su poema nocturno *Le jeu* estaba, a su entender, previsto en lo moderno. Escribir sobre él formaba parte de su tarea. La imagen del jugador era para Baudelaire el complemento moderno de la imagen arcaica del luchador. Al uno y al otro los tiene por figuras heroicas. Börne

⁴⁹ I, pág. 456; II, pág. 630.

veía por los ojos de Baudelaire al escribir: «Si se ahorrasen la fuerza y la pasión... que cada año se despilfarran en Europa en las mesas de juego..., bastarían para formar un pueblo romano y una historia romana. Pero claro, como todo hombre nace romano, la sociedad burguesa intenta desromanizarlo, y por eso ha introducido juegos de azar y de sociedad, novelas, óperas italianas y periódicos elegantes»⁵⁰. Sólo en el siglo diecinueve llegó a asentarse en la burguesía el juego de azar; en el siglo dieciocho jugaba únicamente la nobleza. Lo propagaron los ejércitos napoleónicos y formó entonces parte del «espectáculo de la vida elegante y de miles de existencias flotantes que circulan en los subterráneos de una gran ciudad», ese espectáculo en el que se empeñaba Baudelaire en ver lo heroico «tal y como es propio de nuestra época»⁵¹.

Si concebimos el azar no tanto en su aspecto técnico como en el psicológico, se revelará la enorme importancia de la concepción de Baudelaire. Es evidente que el jugador intenta ganar. Sin embargo no llamaríamos deseo en el sentido propio del término a su esfuerzo por ganar y por hacer dinero. Quizá por dentro le invada la avidez, quizás una oscura resolución. En cualquier caso está en un estado de ánimo que no le permite hacer demasiadas cosas con la experiencia*. El deseo, por el contrario, pertenece a los órdenes de la experiencia. Goethe dice que «lo que deseamos en la juventud se cumple en la edad avanzada». Cuanto antes formulemos un deseo en la vida, tanto mayores serán las probabilidades de que se cumpla.

⁵⁰ LUDWIG BÖRNE, *Gesammelte Schriften*, vol. 3, pág. 38, Hamburgo-Frankfurt, 1862.

⁵¹ II, pág. 135.

* El juego deja sin fuerza a los órdenes de la experiencia. Quizá lo sientan así oscuramente los jugadores entre los que es corriente «la plebeya invocación de la experiencia». El jugador dice «mi número», como dice el vidior «mi tipo». Su actitud daba el tono a fines del Segundo Imperio. «En el bulevar era lo más normal reducirlo todo a la suerte» (GUSTAVE RAGEOT, «Qu'est-ce qu'un événement?», en: *Le Temps*, abril, 1939). Semejante manera de pensar se ve favorecida por la apuesta. Esta es un medio de dar a los acontecimientos carácter de *shock*, de desligarlos de contextos de experiencia. Para la burguesía los acontecimientos políticos toman fácilmente forma de incidentes de mesa de juego.

Cuanto más lejos alcance un deseo en el tiempo, tanto mejor podremos esperar su cumplimiento. Pero lo que nos conduce a la lejanía del tiempo es la experiencia que lo llena y estructura. Por eso el deseo cumplido es la corona que se destina a la experiencia. En la simbólica de los pueblos la lejanía del espacio puede hacer las veces de la del tiempo; de ahí que la estrella fugaz, que se hunde en la infinita lejanía del espacio, se haya convertido en símbolo del deseo cumplido. La bolita de marfil que va rodando hasta la casilla próxima, la carta siguiente, la que está encima de todas, son auténtica contraposición de la estrella fugaz. El tiempo contenido en el instante en que la luz de la estrella fugaz brilla para un hombre es del mismo material que el del que perfila Joubert con la seguridad que le es propia. «El tiempo —dice— se encuentra de antemano en la eternidad; pero no es el tiempo terreno, el mundano... Ese tiempo no destruye, sólo consume»⁵². Es lo contrario del tiempo infernal, en el que discurre la existencia de los que no acaban nada de lo que acometieron. De hecho el descrédito del juego de azar viene de que el jugador mismo pone mano a la obra. (Un incorregible cliente de la lotería no caerá en igual proscripción que el jugador de azar en sentido estricto).

Empezar siempre de nuevo y por el principio es la idea regulativa del juego (y del trabajo asalariado). Tiene por tanto un sentido exacto que Baudelaire haga aparecer la manecilla de los segundos como compañera del jugador:

«*Souviens - toi que le Temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher à tout coup! c'est la loi*»⁵³.

En otro texto Satán ocupa el puesto del segundero mencionado⁵⁴. Sin duda que pertenece a su distrito ese infierno silencioso que el poema *Le jeu* señala para los que han sucumbido al juego de azar:

«*Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne
Je vis se dérouler sous mon oeil clairvoyant.
Moi - même, dans un coin de l'antré taciturne,
Je me vis accoudé, froid, muet, enviant.*

Enviant de ces gens la passion tenace»⁵⁵.

El poeta no participa en el juego. Está de pie en un rincón; no es más feliz que los jugadores. También él es un hombre defraudado en su experiencia; es un moderno. Sólo que desdeña el estupefaciente con que los jugadores procuran acallar la consciencia que les ha abandonado al paso del segundero*:

«*Et mon coeur s'effraya d'envier maint pauvre homme
Courant avec ferveur à l'abîme béant,
Et qui, soûl de son sang, préférerait en somme
La douleur à la mort et l'enfer au néant*»⁵⁶.

En estos últimos versos Baudelaire hace de la impaciencia substrato de la furia del juego. Encuentra ese substrato en sí mismo y en estado puro. Su arrebató de cólera poseía la fuerza expresiva de la Iracundia del Giotto en Padua.

⁵⁵ I, pág. 110.

* El efecto de ebriedad del que aquí se trata, está especificado temporalmente, igual que el padecimiento que ha de aliviar. El tiempo es el material en el que se tejen las fantasmagorías del juego. Gourdon escribe en sus *Faucheurs de nuits*: "Afirmo que la pasión del juego es la más noble de todas las pasiones, ya que incluye a todas las demás. Una serie de "coups" afortunados me hace disfrutar más de lo que un hombre, que no juega, disfrutaría en años... ¿Creéis que en el oro que me cae en suerte no veo sino la ganancia? Os equivocáis. Veo en él las delicias que procura y las apuro. Y me llegan demasiado rápidas para que puedan hastiarme, y en tal variedad que no pueden aburrirme. Vivo cien vidas en una sola. Si viajo, lo hago a la manera en que viaja la chispa eléctrica... Si soy avaro y reservo mis billetes "para jugar", es porque conozco el valor del tiempo demasiado bien para emplearlo como los otros. Un determinado placer que me concediese me costaría otros mil placeres... Los placeres los tengo en mi espíritu y no quiero otros" (EDOUARD GOURDON, *Les Faucheurs de nuits*, pág. 14, París 1860). Anatole France plantea las cosas de manera parecida en sus notas, tan hermosas, sobre el juego en el *Jardin d'Epicure*.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵² JOUBERT, *op. cit.*, vol. 2, pág. 162.

⁵³ I, pág. 94.

⁵⁴ I, págs. 455-459.

Si damos crédito a Bergson, es la presentización de la «durée» la que alivia al alma del hombre de la obsesión del tiempo. Proust mantiene esta creencia y forma en ella esos ejercicios en los que a lo largo de su vida entera saca a la luz lo pretérito, saturándolo de todas las reminiscencias que se le han entrado por los poros mientras permanecía en lo inconsciente. Proust fue un lector incomparable de *Les Fleurs du mal*, porque se percató de lo que en esta obra le estaba emparentado. No hay familiaridad con Baudelaire que no quede abarcada por la experiencia que de él tuvo Proust. «El tiempo —dice Proust— está en Baudelaire desmembrado de una manera extraña; son escasos los días que se abren; y son importantes. Así es como se entiende que sean en él frecuentes giros como "una tarde"»⁵⁷. Esos días importantes son, para hablar con Joubert, días del tiempo de la consumación. Son días de la reminiscencia. No están señalados por ninguna vivencia. No se unen a los restantes, sino que más bien se destacan del tiempo. Lo que constituye su contenido ha sido fijado por Baudelaire en el concepto de «correspondances». Este se alinea de manera inmediata junto al de «belleza moderna».

Dejando de lado la literatura erudita sobre las «correspondances» (que es patrimonio común de los místicos; Baudelaire había dado con ella en Fourier), Proust no hace acopio de las variaciones artísticas sobre el estado de la cuestión, variaciones puestas en tela de juicio por las sinestesias. Lo esencial es que las correspondencias fijan un concepto de experiencia que incluye elementos culturales. Sólo al apropiarse de esos elementos pudo Baudelaire medir plenamente lo que significaba el descalabro del que, como moderno, fue testigo. Sólo así pudo

reconocer tal descalabro como el reto que aceptó —únicamente a él le estaba destinado— en *Les Fleurs du mal*. Si de veras existe una arquitectura secreta del libro, con la cual se ha especulado tanto, debiera el ciclo inaugural de poemas estar dedicado a algo irreparablemente perdido. En este ciclo se incluyen dos sonetos idénticos en su tema. El primero, titulado *Correspondances*, comienza así:

*«La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent»*⁵⁸.

Lo que Baudelaire tiene en mientes con las correspondencias puede ser definido como una experiencia que busca establecerse al abrigo de toda crisis. Pero experiencia semejante no es posible sino en el ámbito de lo cultural. Si apremia más allá de dicho ámbito, deberá presentarse como «lo bello». En lo bello aparece el valor cultural como valor del arte*.

⁵⁸ I, pág. 23.

* Lo bello puede definirse por dos vías: en su relación para con la historia y en su relación para con la naturaleza. En ambas relaciones cobra vigencia la apariencia, lo aporético en lo bello. (A la primera aludiremos brevemente. Según su existencia *histórica* lo bello es una llamada para que se reúnan los que lo han admirado precedentemente. Captar lo bello es un "ad plures ire", que es como llamaban los romanos a la muerte. La apariencia en lo bello consiste en cuanto a esta determinación en que el objeto *idéntico*, ése por el que se afana la admiración, no se encuentra en la obra. La admiración cosecha lo que generaciones anteriores han admirado en él. Una frase de Goethe nos hace oír la última conclusión de la sabiduría: "Todo lo que haya ejercido una gran influencia, no podrá ser ya nunca más juzgado.") Lo bello en su relación para con la naturaleza puede ser determinado como "aquello que sólo veladamente es en esencia igual a sí mismo" (Cfr. W. BENJAMIN, "Las afinidades electivas de Goethe". [Este trabajo se publicará en *Iluminaciones IV*. N. del E.]). Las correspondencias nos informan de cómo hay que entender ese "veladamente". Podríamos decir, con una abreviatura desde luego arriesgada, que se trata

⁵⁷ PROUST, «A propos de Baudelaire», *op. cit.*, pág. 652.

Las correspondencias son las fechas de la reminiscencia. No son fechas históricas, sino fechas de la prehistoria. Lo que hace que los días festivos sean grandes e importantes es el encuentro con una vida anterior. Baudelaire lo consignó así en el soneto titulado *La vie antérieure*. Las imágenes de grutas y plantas, de nubes y olas, que evoca el comienzo del segundo soneto, se alzan del vaho caliente de las lágrimas, lágrimas que lo son de la nostalgia. «El paseante, al contemplar esas extensiones veladas de luto, siente subir a sus ojos las lágrimas de la histeria, *hysterical tears*»⁵⁹ —escribe Baudelaire en su recensión de los poemas de Marceline Desbordes-Valmore. No hay correspondencias simultáneas como las que más tarde cultivaron los simbolistas. Lo pasado murmura en las correspondencias; y la experiencia canónica de éstas tiene su sitio en una vida anterior:

de lo "reproductivo" en la obra de arte. Las correspondencias representan la instancia ante la cual el objeto del arte aparece como fielmente reproducible, esto es por completo aporético. Si intentásemos copiar esta aporía en el material del lenguaje, llegaríamos a determinar lo bello como objeto de experiencia en estado de semejanza. Dicha determinación se correspondería con la formulación siguiente de Valéry: "Lo bello quizás exija copiar servilmente eso que hay de indefinible en las cosas" (PAUL VALÉRY, *Autres Rhumbs*, pág. 167, París, 1934). Si Proust está siempre dispuesto a volver sobre ese tema (que en él aparece como el tiempo recobrado), no podemos decir que esté divulgando un secreto. Más bien es propio del lado disperso de su procedimiento que ponga siempre locuazmente en el centro de sus consideraciones el concepto de obra de arte como reproducción, el concepto de lo bello, en una palabra el aspecto hermético del arte. Del nacimiento y de las intenciones de su obra trata con la soltura y la urbanidad propias de un aficionado distinguido. Lo cual encuentra réplica en Bergson. La frase siguiente, en la que el filósofo insinúa que no todo puede esperarse de la presentización intuitiva del flujo intacto del devenir, tiene acentos que recuerdan a Proust. "Podemos dejar que esta contemplación penetre nuestra existencia día a día, y de este modo disfrutaremos, gracias a la filosofía, de satisfacciones similares a las que disfrutamos gracias al arte; sólo que si se diese con mayor frecuencia, sería entonces fácil, constantemente accesible a cualquier mortal" (HENRI BERGSON, *La pensée et le mouvant*, pág. 198, París, 1934). Bergson ve a distancia lo que para el atisbo, goethiano y más acertado, de Valéry está muy cerca en cuanto un "aquí" en el que lo insuficiente se hace acontecimiento.

⁵⁹ II, pág. 536.

«Les houles en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

C'est là que j'ai vécu»⁶⁰.

La voluntad restauradora de Proust queda presa en la barrera de la existencia terrena; la de Baudelaire en cambio se dispara por encima. Lo cual puede entenderse como síntoma de que en Baudelaire se anunciaron las fuerzas contrarias con mayor intensidad, con una originalidad más grande. Y difícilmente logra algo más perfecto, si no es cuando parece capitular dominado por ellas. *Recueillement* traza sobre el fondo del cielo las alegorías de los años pasados:

«... vois se pencher les défunes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées»⁶¹.

En estos versos Baudelaire se conforma con rendir tributo en la figura de lo pasado de moda a lo inmemorable que se le ha escapado. Al volver, al final de su obra, sobre la experiencia que le traspasó degustando una magdalena, Proust piensa que los años de Combray sirven fraternalmente a esos otros que aparecen en el balcón. «En Baudelaire... esas reminiscencias son aún más numerosas; está claro: lo que las provoca no es el azar y por eso son, a mi entender, decisivas. No hay nadie como él para, con amplio gesto, descontentadizo e indolente, perseguir por ejemplo en el olor de una mujer, en el perfume de sus cabellos y de sus senos las correspondencias y relaciones que le aportarán luego «el azul del cielo inmenso y bombeado» o «un puerto invadido de flamas y de mástiles»⁶². Estas palabras son un lema confidencial de la obra de Proust, que tiene con la de Baudelaire un parentesco:

⁶⁰ I, pág. 30.

⁶¹ I, pág. 192.

⁶² PROUST, *A la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*, págs. 82 y ss., París, 1927.

haber reunido en un año espiritual los días de la reminiscencia.

Pero *Les Fleurs du mal* no serían lo que son si en ellas imperase sólo esté acierto. Más bien son inconfundibles porque a la ineficacia del mismo consuelo, al fracaso del mismo fervor, a la misma obra malograda le han arrancado poemas que no se quedan atrás respecto de los poemas en los que las correspondencias celebran sus fiestas. En el ciclo de *Les Fleurs du mal*, el libro *Spleen et idéal* es el primero. El ideal dispensa la fuerza para la reminiscencia; el «spleen» en cambio ofrece la desbandada de los segundos. Es su dueño y señor, igual que el diablo es dueño y señor de las sabandijas. En la serie de los poemas del «spleen» está *Le goût du néant* y en él se dice:

«*Le Printemps adorable a perdu son odeur!*»⁶³.

En esta línea Baudelaire dice algo extremo con extrema discreción; eso es lo que la hace inconfundiblemente suya. Ese estar-inmerso-en-sí-mismo de la experiencia de la que antes ha participado lo confiesa en la palabra «perdu». El olor es el refugio inaccesible de la memoria involuntaria. Difícilmente se asocia con representaciones visuales; entre las impresiones sensoriales sólo se emparejará con el mismo olor. Si el reconocimiento de un aroma tiene, antes que cualquier otro recuerdo, el privilegio de consolar, tal vez sea así porque adormece la consciencia del paso del tiempo. Un aroma deja que se hundan años en el aroma que recuerda. Por eso el verso de Baudelaire es insondablemente desconsolado. No hay consuelo para quien ya no quiere hacer ninguna experiencia. Y no es otra cosa sino esta incapacidad la que constituye la naturaleza propia de la ira. El iracundo «no quiere saber de nada»; su arquetipo, Timón, trona contra los hombres sin distinción; no está ya en situación de distinguir el amigo probado del enemigo mortal. Con mirada penetrante ha recordado D'Aurevilly este estado de ánimo en Baudelaire; le

⁶³ I, pág. 89.

llama «Timón con el genio de un Arquíloco»⁶⁴. La ira se enfrenta con sus estallidos al compás de segundero al que sucumbe el melancólico:

«*Et le Temps m'engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur*».⁶⁵

Estos versos siguen inmediatamente a los citados más arriba. En el «spleen», el tiempo se cosifica; los minutos cubren al hombre como copos. Ese tiempo carece de historia como el de la memoria involuntaria. Pero en el «spleen» la percepción del tiempo se afila de manera sobrenatural; cada segundo encuentra a la consciencia dispuesta para parar su golpe*.

El cálculo del tiempo, que superpone su simetría a la duración, no puede sin embargo renunciar a que en él persistan fragmentos desiguales, privilegiados. Haber unido el reconocimiento de una calidad a la medida de la cantidad fue obra de los calendarios que con los días festivos diríamos que ahorran pasajes del recuerdo. El hombre al que se le escapa la experiencia se siente arrojado del calendario. El habitante de la gran ciudad traba en domingo trato con ese sentimiento; Baudelaire lo conoció «avant la lettre» en uno de los poemas de *Spleen*:

⁶⁴ BARBEY D'AUREVILLY, *XIX^e siècle. Les oeuvres et les hommes*, «Les poètes», op. cit., pág. 381.

⁶⁵ I, pág. 89.

* En el *Diálogo místico entre Monos y Una*, Poe ha copiado en la «durée» el vacío decurso del tiempo al que el sujeto se ve entregado en el «spleen», y parece que siente felicidad porque se libera de sus terrores. Es un «sexto sentido» el que le toca en suerte al difunto en figura de un don capaz de conseguir armonía en ese decurso temporal vacío. Claro que el paso del segundero le perturba fácilmente. «Pero en mi cerebro parecía haber surgido eso para lo cual no hay palabras que puedan dar una concepción aun borrosa a la inteligencia meramente humana. Permíteme denominarlo una pulsación pendular mental. Era la encarnación moral de la idea humana abstracta del Tiempo. La absoluta coordinación de este movimiento o de alguno equivalente había regulado los cielos de los globos celestes. Por él media ahora las irregularidades del reloj colocado sobre la chimenea y de los relojes de los presentes. Sus latidos llegaban sonoros a mis oídos. La más ligera desviación de la medida exacta (y esas desviaciones prevalecían en todos ellos) me afectaban del mismo modo que las violaciones de la verdad abstracta afectan en la tierra el sentido moral» (Poe, *l. c.*, I, pág. 370).

«Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement»⁶⁶.

Las campanas, que antaño formaban parte de los días de fiesta, han sido, como los hombres, arrojadas del calendario. Se asemejan a las ánimas del purgatorio que se afanan mucho, pero que no tienen historia. En el «spleen» y en la «vie antérieure» Baudelaire sostiene en sus manos los trozos dispersos de una auténtica experiencia histórica; en su representación de la «durée» Bergson se ha alienado más y más la historia. «El metafísico que es Bergson camufla la muerte»⁶⁷. Que en la «durée» bergsoniana brille la muerte por su ausencia es lo que la hace impermeable a un orden histórico (y prehistórico). El «sano y buen sentido» por el que sobresale el «hombre práctico» confiesa ser su ahijado⁶⁸. La «durée», en la que se ha saldado la muerte, tiene la mala infinitud de un ornamento. Excluye que se le aporte toda tradición*. Es la vivencia por antonomasia que se pavonea con el traje prestado de la experiencia. El «spleen», por el contrario, expone la vivencia en su desnudez. El melancólico ve con terror que la tierra recae en un estado meramente natural. No exhala ningún hálito de prehistoria. Ningún aura. Y así emerge en los versos de *Goût du néant* que siguen a los citados antes:

«Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur,
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute»⁶⁹.

⁶⁶ I, pág. 88.

⁶⁷ MAX HORKHEIMER, «Zu Bergsons Metaphysik der Zeit», en: *Zeitschrift für Sozialforschung*, 3, pág. 332, 1934.

⁶⁸ HENRI BERGSON, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, pág. 166, París, 1933.

* La atrofia de la experiencia se anuncia en Proust en el éxito sin fisuras de su intención final. Nada más habilidoso, nada más leal que su constante a la vez que casual manera de hacer presente al lector que la redención es cosa suya y muy privada.

⁶⁹ I, pág. 89.

XI

Si llamamos aura a las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible, ese aura corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita en un objeto utilitario. Los procedimientos fundados en la cámara fotográfica y en otros aparatos similares posteriores amplían el radio de la memoria involuntaria; hacen posible fijar por medio del aparato y siempre que se quiera un suceso en su imagen y en su sonido. Se convierten así en asecuraciones de una sociedad en la que el ejercicio se atrofia.

La deguerrotipia tenía para Baudelaire algo de aterrador y de incitante; de su incentivo dice que es «cruel y sorprendente»⁷⁰. Esto es, que si bien no la ha calado del todo, sí que ha sentido la conexión aludida. Se empeña siempre en reservar su sitio a lo moderno y, sobre todo, en cuanto al arte, en señalársele incluso; con la fotografía hizo lo mismo. Cuantas veces sintió su peligro, buscó hacer responsables del mismo a sus «progresos mal aplicados»⁷¹. Confesaba desde luego que la «estupidez de la gran masa» los favorecía. «Esta multitud idólatra postulaba un ideal digno de ella y adecuado a su naturaleza... Un Dios vengativo ha atendido a sus ruegos. Daguerre fue su Mesías»⁷². A pesar de todo Baudelaire se esfuerza por una manera más conciliadora de ver las cosas. Que la fotografía se apropie sin trabas de las cosas percederas que «postulan un sitio en los archivos de nuestra memoria», con tal de que se detenga ante «el ámbito de lo impalpable y de lo imaginativo», ante el del arte en el que sólo tiene puesto eso a lo cual «el hombre añade su alma»⁷³. Tal arbitraje difícilmente es salomónico. La disposición constante del recuerdo voluntario, discursivo, favorecida

⁷⁰ II, pág. 197.

⁷¹ II, pág. 224.

⁷² II, pág. 222.

⁷³ II, pág. 224.

por la técnica de la reproducción, recorta el ámbito de juego de la fantasía. Quizás ésta pueda concebirse como una capacidad de formular deseos de una índole especial, tales que se les destine como cumplimiento «algo bello». Otra vez es Valéry quien determina más aproximadamente los condicionamientos de ese cumplimiento. «Reconocemos la obra de arte en que ninguna idea que despierta en nosotros, ningún comportamiento que nos acerque, pueden agotarla, liquidarla. Podemos aspirar cuanto queramos una flor que halaga nuestro olfato; no suprimiremos nunca ese aroma que despierta en nosotros tal avidez, y ningún recuerdo, ningún pensamiento, ningún modo de conducta apagarán su eficacia o nos declararán libres del poder que tiene sobre nosotros. Lo mismo persigue quien se propone hacer una obra de arte»⁷⁴. Según esta manera de considerar las cosas, un cuadro reproduciría en una escena eso en lo que el ojo no pudo saciarse. Lo que cumple el deseo proyectado en su origen sería algo que incansablemente alimentaba el deseo. Es, por tanto, claro lo que separa la fotografía de la pintura (no puede darse, pues, un único principio que abarque a ambas en cuanto a la «configuración»): para la mirada que no pudo saciarse en un cuadro, la fotografía significa más bien lo que el alimento para el hambriento o la bebida para quien tiene sed.

Así se perfila la crisis de la reproducción artística en cuanto parte integrante de una crisis de la percepción misma. Lo que hace que el placer de lo bello sea insaciable es la imagen de un mundo anterior que Baudelaire nombra a través de un velo de lágrimas nostálgicas. Cuando confiesa: «¡Ay!, tú, mujer, hermana en tiempos ya vividos», rinde el tributo que lo bello exige. En tanto el arte persigue lo bello y, si bien muy simplemente, lo «reproduce», lo recupera (como Fausto a Helena) de las honduras del tiempo*. Lo cual ya no ocurre en la reproducción téc-

⁷⁴ PAUL VALÉRY, «Avant-propos», *Encyclopédie française*, vol. 16, fasc. 1604-05, París, 1935.

* El instante de dicho logro se distingue a su vez por ser irrepitible. En ello consiste la planta de construcción de la obra de Proust: cada una de las situaciones en las que el cronista se siente

nica. (En ella lo bello no tiene sitio.) En el texto en que Proust impugna la indigencia, la falta de profundidad de las imágenes que la memoria involuntaria le depara de Venecia, escribe que a la mera palabra «Venecia» se le antoja ese acopio de imágenes tan insulso como una exposición de fotografías⁷⁵. Si lo distintivo de las imágenes que emergen de la memoria involuntaria hay que verlo en que tienen aura, la fotografía tendrá entonces parte decisiva en el fenómeno de la «decadencia del aura». Lo que tenía que ser sentido como inhumano, diremos incluso que como mortal en la daguerrotipia, era que se miraba dentro del aparato (y además detenidamente), ya que el aparato tomaba la imagen del hombre, y no le era a éste devuelta su mirada. Pero a la mirada le es inherente la expectativa de que sea correspondida por aquél a quien se le otorga. Si su expectativa es correspondida (que en el pensamiento puede fijarse tanto en una mirada intencional de la atención como en una mirada en el llano sentido del término), le cae entonces en suerte la experiencia del aura en toda su plenitud. Novalis estima que «la perceptibilidad es una atención»⁷⁶. Y la perceptibilidad de la que habla así no es otra que la del aura. La experiencia de ésta consiste por tanto en la transposición de una forma de reacción, normal en la sociedad humana, frente a la relación de lo inanimado o de la naturaleza para con el hombre. Quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista*. A lo cual corresponden los hallazgos de la memoria involuntaria. (Que por lo demás

acariciado por el hálito del tiempo perdido se convierte en incomparable, se destaca de la serie de los días.

⁷⁵ PROUST, *A la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*, op. cit., pág. 236.

⁷⁶ NOVALIS, *Schriften*, ed. Heilborn, pág. 293, Berlín, 1901.

* Esta enseñanza es el punto hontanar de la poesía. Cuando el hombre, el animal o lo inanimado, enseñados por el poeta, levantan la vista, la llevan hasta lejos; la mirada de esa naturaleza así despierta sueña y arrastra al poeta tras sus sueños. Las palabras pueden también tener su aura. Karl Kraus lo ha descrito de este modo: «Cuanto más de cerca se mira a una palabra, tanto más lejos mira desde atrás ella» (KARL KRAUS, *Pro domo et mundo*, pág. 164, Múnich, 1912).

son irrepetibles: se escapan al recuerdo que busca incorporárselos. Apoyan así un concepto de aura que implica «la manifestación irrepetible de una lejanía»⁷⁷. Tal determinación hace transparente el carácter cultural del fenómeno. Lo esencialmente lejano es inaccesible: de hecho la inaccesibilidad es una cualidad capital de la imagen cultural).

No es preciso que subrayemos lo versado que estaba Proust en el problema del aura. Con todo resulta notable que en ocasiones roce conceptos que incluyen su teoría: «Algunos, amantes de los misterios, se halagan pensando que en las cosas permanece algo de las miradas que una vez se posaron sobre ellas». (Naturalmente la capacidad de devolverlas.) «Opinan que los monumentos y los cuadros sólo se presentan bajo el delicado velo que el amor y la veneración de tantos admiradores tejieron a su alrededor a lo largo de los siglos.» Y Proust concluye con una digresión: «Esa quimera sería verdad si se refiriese a la única realidad presente para el individuo, a saber, a su mundo de sentimientos»⁷⁸. Parecida a ésta es la definición de Valéry de la percepción en el sueño como aura, aunque dicha determinación es de mayor alcance, ya que está orientada objetivamente. «Si digo: veo esto ahí, no se establece por ello una equiparación entre yo mismo y la cosa... En el sueño, por el contrario, sí que se da una equiparación. Las cosas que yo veo me ven como yo las veo a ellas»⁷⁹. Propia de la percepción onírica es la naturaleza de los templos:

*«L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.»*

Baudelaire supo mucho de todo esto; tanto más ciertamente se inscribió en su obra lírica la decadencia del

⁷⁷ WALTER BENJAMIN, «L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée», en: *Zeitschrift für Sozialforschung* 5, pág. 43, 1936.

⁷⁸ PROUST, *A la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*, II, op. cit., pág. 33.

⁷⁹ PAUL VALÉRY, *Analecta*, pág. 193, París, 1935.

aura. Sucedió en la figura de una cifra que se encuentra en casi todos los pasajes de *Les Fleurs du mal*, en los que la mirada surge de unos ojos humanos. (Resulta evidente que Baudelaire no lo ha organizado así conforme a un plan.) Se trata de que la expectativa que acosa a la mirada del hombre cae en el vacío. Baudelaire describe ojos de los que diríamos que han perdido la facultad de mirar. Pero esta propiedad los dota de un incentivo del que en gran parte, en parte quizá preponderante, se alimenta su economía pulsional. En el hechizo de esos ojos se ha liberado el sexo en Baudelaire del eros. Si los versos de Goethe:

*«No hay para ti distancia, obstáculo,
y llegas en volandas y hechizado»*

pasan por ser la descripción clásica del amor saturado de experiencia del aura, difícilmente habrá en la poesía lírica versos que les hagan frente con mayor decisión que éstos de Baudelaire:

*«Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
O vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fais,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues»⁸⁰.*

Las miradas son tanto más subyugadoras cuanto más honda es la ausencia superada del que mira. En estos ojos que sólo reflejan no está la ausencia aminorada. Por eso no saben nada de lejanías. Baudelaire ha incorporado su limpidez en una rima taimada:

*«Plonge tes yeux dans les yeux fixes
Des Satyresses ou de Nixes»⁸¹.*

Satiresas y náyades no pertenecen a la familia de los seres humanos. Están aparte. Curiosamente Baudelaire

⁸⁰ I, pág. 40.

⁸¹ I, pág. 190.

ha introducido en sus poemas como «regard familier» la mirada cargada de lejanía⁸². El, que no fundó ninguna familia, ha dado al término «familier» una textura saturada de promesas y renunciadas. Sucumbe a ojos sin mirada y se adentra sin ilusiones en su radio de poder:

«*Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques
Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques,
Usent insolemment d'un pouvoir emprunté*»⁸³.

En una de sus primeras publicaciones Baudelaire escribe: «La estupidez es con frecuencia ornamento de la belleza. Es ella la que da a los ojos esa limpidez taciturna de los estanques negruzcos y esa calma de aceite de los mares tropicales»⁸⁴. Si esos ojos cobran vida, será ésta la del animal de rapiña que se pone a seguro al tiempo que espía su presa. (Así la prostituta, que atiende al transeúnte a la par que se cuida del agente de Policía.) Baudelaire encontró el tipo fisonómico que engendra este modo de vida en las numerosas estampas que Guy dedicó a las prostitutas. «Dirige su mirada al horizonte como el animal rapaz; el mismo extravío, la misma distracción indolente y también, a veces, igual fijeza de atención»⁸⁵. Es clarísimo que los ojos del hombre de la gran ciudad están sobrecargados con funciones de seguridad. Está menos a flor de piel otra presión que señala Simmel. «Quien ve sin oír está mucho más... inquieto que quien oye sin ver. He aquí algo... característico de la gran ciudad. Las relaciones recíprocas de los hombres en las grandes ciudades... se distinguen por el predominio curioso de la actividad de los ojos sobre la del oído. Los medios públicos de transporte son causa de ello. Antes del desarrollo en el siglo diecinueve de los autobuses, de los trenes, de los tranvías, no estuvieron las gentes en la situación de tener que mirarse

minutos e incluso horas sin cambiar entre sí palabra alguna»⁸⁶.

La mirada —seguro prescinde de perderse soñadoramente en la lejanía. Puede incluso llegar a sentir placer en su degradación. Según este sentido habría que leer las siguientes frases, tan curiosas. En el *Salon de 1859* Baudelaire pasa revista a los cuadros de paisajes para concluir confesando: «Deseo volver a los dioramas cuya magia, enorme y brutal, sabe imponerme una ilusión útil. Prefero contemplar algunos decorados de teatro en los que encuentro, artísticamente expresados o concentrados trágicamente, mis sueños más queridos. Porque son falsas, están estas cosas infinitamente más cerca de lo verdadero; mientras que la mayor parte de nuestros paisajistas son unos mentirosos, precisamente porque han descuidado mentir»⁸⁷. Quisiéramos dar menos valor a la «ilusión útil» que a la «conciencia trágica». Baudelaire insiste en la fascinación de la lejanía; mide una pintura de paisaje según los módulos de los pintores de barraca de feria. ¿Quiere ver destrozada la fascinación de la lejanía, igual que le ocurre al espectador que se acerca demasiado al escenario? El tema ha penetrado en uno de los grandes versos de *Les Fleurs du mal*:

«*Le Plaisir vapoureux fuira vers l'horizon
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse*»⁸⁸.

XII

Les Fleurs du mal es la última obra lírica que ha tenido repercusión europea; ninguna posterior ha superado un círculo lingüístico más o menos reducido. A lo cual hay que añadir que Baudelaire dedicó casi exclusiva-

⁸² I, pág. 23.

⁸³ I, pág. 40.

⁸⁴ II, pág. 622.

⁸⁵ II, pág. 359.

⁸⁶ GEORG SIMMEL, *Mélanges de philosophie relativiste*, pág. 26, París, 1912.

⁸⁷ II, pág. 273.

⁸⁸ I, pág. 94.

mente a este solo libro su capacidad productiva. Y por último no hay que dejar de lado que entre sus temas hay algunos, de los que hemos tratado en esta investigación, que hacen problemática la posibilidad de la poesía lírica. Este triple estado de la cuestión determina a Baudelaire históricamente. Muestra que no se dejaba apartar de su cometido. Baudelaire era inequívoco en la consciencia de su tarea. Va en ella tan lejos que designa como meta «crear un patrón»⁸⁹. En ella veía la condición de todo lírico futuro. Tenía en menos a los que no se mostraban a su altura. «¿Bebéis caldos de ambrosía? ¿Coméis chuletas de Paros? ¿Cuánto prestan por una lira en la casa de empeño?»⁹⁰. Para Baudelaire está anticuado el lírico con su aureola. Le ha señalado su sitio como comparsa en un texto en prosa que se titula *Perte d'auréole*. Dicho texto vio la luz tarde. En la primera clasificación de su legado póstumo fue separado como «no apto para la publicación». Y en la bibliografía sobre Baudelaire se sigue hoy no presándole atención.

«—¡Cómo! ¿Ud. aquí, mi querido amigo? ¡Ud., en un lugar de mala nota! ¡Ud., bebedor de quintaesencias; Ud., que come ambrosía! De veras que me sorprende mucho.

—Amigo mío, Ud. conoce mi terror a los caballos y a los coches. Hace un momento, cuando atravesaba a toda prisa el bulevar, brincando en el barro, a través de ese caos en movimiento donde la muerte llega al galope de todos los lados a la vez, mi aureola, en un gesto brusco, ha resbalado de mi cabeza al fango del asfalto. No he tenido valor para recogerla. He estimado menos desagradable perder mis insignias que dejarme romper los huesos. Y además, me he dicho, no hay bien que por mal no venga. Ahora puedo pasearme de incógnito, cometer bajas acciones y entregarme a la crápula como los simples mortales. ¡Y heme aquí, como Ud. ve, igual a Ud.!

—Debiera Ud. por lo menos poner un anuncio por su aureola o hacer que la reclame el comisario.

⁸⁹ JULES LEMAÎTRE, *Les contemporains*, op. cit., pág. 29.

⁹⁰ II, pág. 422.

—¡Ni pensarlo! Me encuentro muy bien aquí. Sólo Ud. me ha reconocido. Además, la dignidad me aburre. Por otro lado pienso con regocijo que algún mal poeta la recogerá y se la pondrá en la cabeza impudicamente. ¡Cuánto disfruto haciendo a alguien feliz! ¡Y sobre todo a un afortunado que me hará reír! Piense Ud. en X o en Z. ¡Oh, sí, será muy cómico!»⁹¹.

El mismo tema se encuentra en los *Diarios*; pero el final es diferente. El poeta recoge de prisa su aureola. Y le inquieta el sentimiento de que el incidente sea de mal agüero^{92*}.

El autor de estos apuntes no es ningún «flâneur». Irónicamente dejan constancia de la misma experiencia que Baudelaire, sin atavío alguno, confía de paso a la frase siguiente: «Perdido en este pícaro mundo, a codazos con las multitudes, soy como un hombre fatigado cuyos ojos no ven más hacia atrás, en la profundidad de los años, que desengaño y amargura, y hacia delante no más tampoco que una tormenta que no contiene nada nuevo, ni dolor ni enseñanzas»⁹³. Haber sido empujado por la multitud es la experiencia que Baudelaire destaca como decisiva e inconfundible entre todas las que hicieron de su vida lo que llegó a ser. Ha perdido la aureola en una multitud movediza, animada, de la que estaba prendado el «flâneur». Para poner mejor en claro su abyección imagina el día en que incluso las mujeres perdidas y los parias irán tan lejos que harán causa común con un estilo ordenado de vivir, condenarán el libertinaje y no dejarán en pie otra cosa que no sea el dinero. Traicionado por estos últimos cómplices, Baudelaire se vuelve contra la multitud. Y lo hace con la cólera impotente de quien se vuelve contra la lluvia o el viento. Así está tramada la vivencia a la que Baudelaire dio peso de experiencia. Baudelaire señaló

⁹¹ I, pág. 483.

⁹² II, pág. 634.

* No es imposible que el motivo de este texto haya sido un *shock* patógeno. Tanto más instructiva resulta la configuración que le asimila a la obra de Baudelaire.

⁹³ II, pág. 641.

el precio al que puede tenerse la sensación de lo moderno: la trituración del aura en la vivencia del *shock*. Le costó caro estar de acuerdo con esa trituración. Pero es la ley de su poesía. En el firmamento del Segundo Imperio se alza ésta como «un astro sin atmósfera»⁹⁴.

PARÍS, CAPITAL DEL SIGLO XIX

Las aguas son azules y las plantas son rosa; ¡qué dulce de mirar está la tarde! Salimos de paseo; las grandes señoras salen de paseo; tras ellas seorean las señoras pequeñas.

NGUYEN-TRONG-HIEP
Paris capitale de la France (1897)

⁹⁴ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, I, pág. 164, Leipzig, 1893.

I. FOURIER O LOS PASAJES

*De ces palais les colonnes magiques
A l'amateur montrent de toutes parts
Dans les objets qu'étalent leurs portiques
Que l'industrie est rivale des arts.*

Nouveaux tableaux de Paris (1828).

Los pasajes de París surgen en su mayoría diez años y medio después de 1822. La primera condición de su prosperidad es la coyuntura de alza del comercio textil. Los «magasins de nouveauté», los primeros establecimientos que sostienen grandes partidas de mercancías, comienzan a mostrarse. Son los precursores de los bazares. Era el tiempo del que escribió Balzac: «El gran poema de los escaparates canta sus estrofas desde la Madeleine hasta la puerta de Saint-Denis.» Los pasajes son un centro del comercio en mercancías de lujo. En su decoración el arte se pone al servicio del comerciante. Los coetáneos no se cansan de admirarlos. Durante largo tiempo siguieron siendo para los forasteros un punto de atracción. Una guía ilustrada de París dice: «Esos pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son pasos, techados de vidrio y enlosados de mármol, a través de bloques de casas cuyos propietarios se han unido para semejantes especu-

laciones. A ambos lados de esos pasos, que reciben su luz de arriba, discurren las tiendas más elegantes, de tal modo que un pasaje es una ciudad, incluso un mundo en pequeño.» Los pasajes son el escenario de las primeras iluminaciones de gas.

La segunda condición en el surgimiento de los pasajes está formada por los comienzos de las edificaciones de hierro. El Imperio veía en esta técnica una contribución a la renovación del arte de construir en el antiguo sentido griego. El teórico de la arquitectura Bötticher expresa la convicción general cuando dice que «el principio formal de la sabiduría helena ha de entrar en vigor respecto de las formas artísticas del nuevo sistema». El Imperio es el estilo del terrorismo revolucionario para el cual el Estado es meta de sí mismo. Poco reconoció Napoleón la naturaleza funcional del Estado como instrumento de poder de la clase burguesa; los arquitectos de su tiempo reconocieron también muy poco la naturaleza funcional del hierro con el cual el principio constructivo inicia en la arquitectura su señorío. Esos arquitectos imitan en las vigas columnas pompeyanas y en las fábricas viviendas, igual que más tarde las primeras estaciones parecen buscar como el apoyo de los chalets. «La construcción adopta el papel de la subconsciencia.» No menos empieza a imponerse el concepto de ingeniero que procede de las guerras de la Revolución, y empiezan también las luchas entre constructores y decoradores, entre la Ecole Polytechnique y la Ecole des Beaux-Arts.

Con el hierro aparece por primera vez en la historia de la arquitectura un material de construcción artificial. Estaba sometido a una evolución cuyo «tempo» se apresura en el curso del siglo. El empuje decisivo lo recibe cuando se pone en claro que la locomotora, con la cual desde el final de los años veinte se hacían tentativas, sólo puede utilizarse sobre raíles de hierro. El raíl fue la primera pieza montable de hierro, precursor pues de la viga. Se evitaba el hierro en la construcción de viviendas y se utilizaba en los pasajes, en los pabellones de exposiciones, en las estaciones, edificaciones todas que servían para una finalidad transitoria. Al mismo tiempo se ampliaba

el terreno arquitectónico de aplicación del vidrio. Pero los supuestos sociales para su utilización acrecentada como material de construcción sólo se dan cien años después. Todavía en la *Arquitectura de cristal* de Schee-bart (1914) aparece en contextos de utopía.

Chaque époque rêve la suivante.

MICHELET: *Avenir! Avenir!*

A la forma de los nuevos medios de producción, en el comienzo dominada aún por la de los antiguos (Marx), corresponden en la consciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se interpenetra con lo viejo. Esas imágenes son optativas, y en ellas la colectividad busca tanto suprimir como transfigurar las deficiencias del orden social de producción y la imperfección del producto social. Además sobresale junto a estas imágenes optativas el empeño insistente de distinguirse de lo anticuado, esto es, del pasado reciente. Estas tendencias retrotraen la fantasía imaginativa, que recibe su impulso de lo nuevo, hasta lo primitivo. En el sueño en que a cada época se le aparece en imágenes la que le sigue, se presenta la última desposada con elementos de la protohistoria, es decir de una sociedad sin clases. Sus experiencias, depositadas en el inconsciente colectivo, engendran en su interpenetración con lo nuevo las utopías que dejan su huella en mil configuraciones de la vida, desde edificios duraderos hasta modas fugaces.

Circunstancias todas que reconocemos en la utopía de Fourier. Su impulso más íntimo reside en la aparición de las máquinas. Cosa que sin embargo no cobrará expresión inmediata en sus exposiciones; parten tanto de la inmoralidad del negocio comercial como de la falsa moral de que se hace gala en su servicio. El falansterio debe hacer que vuelva el hombre a situaciones en las que la moralidad está de más. Su organización, sumamente

complicada, tiene aspecto de maquinaria. Los engranajes de las pasiones, el intrincado concurso de las «passions mécanistes» con la «passion cabaliste» son formaciones analógicas respecto de la máquina en el material de la psicología. Esa maquinaria de hombres produce la tierra de Jauja, el antiquísimo símbolo optativo que la utopía de Fourier llena con la nueva vida.

Fourier vio en los pasajes el canon arquitectónico del falansterio. Es significativa la reconstrucción reaccionaria que de ellos hace Fourier: mientras que originalmente serían para fines comerciales, se convierten en ella en viviendas. El falansterio es una ciudad de pasajes. En el estricto mundo formal del Imperio, Fourier establece un idilio colorista pequeñoburgués. Su pálido brillo dura hasta Zola. Acoge éste las ideas de Fourier en su *Travail* al despedirse de los pasajes en *Thérèse Raquin*. Frente a Carl Grün se colocó Marx a la defensiva de Fourier y destacó su «visión colosal del hombre». También orientó la mirada hacia el humor de Fourier. De hecho Jean Paul está emparentado en su *Levana* con el pedagogo Fourier igual que lo está Scheebart en su *Arquitectura de cristal* con el Fourier utopista.

II. DAGUERRE O LOS PANORAMAS

Soleil, prends garde à toi!

A. J. WIERTZ: *Oeuvres littéraires* (París, 1870).

La arquitectura comienza en las construcciones de hierro a emanciparse del arte; la pintura lo hace a su vez en los panoramas. El punto culminante en la preparación de los panoramas coincide con el surgimiento de los pasajes. Era incansable el empeño de hacer de los panoramas, por medio de artificios técnicos, lugares de una per-

fecta imitación de la naturaleza. Se buscaba copiar el cambio de las horas en el paisaje, la salida de la luna, el fragor de las cataratas. A sus discípulos David les aconseja dibujar en los panoramas según la naturaleza. Puesto que los panoramas persiguen producir en la naturaleza representadas modificaciones engañosamente semejantes, señalan de antemano, por encima de la fotografía, al film y al film sonoro.

Coetánea de los panoramas es una literatura panorámica. A ella pertenecen *Le livre des Cent-et-Un*, *Les Français peints par eux-mêmes*, *Le diable à Paris*, *La grande ville*. En estos libros se prepara el trabajo de escritura colectiva al cual en los años treinta dio Girardin albergue en el folletón. Consisten en unos cuantos bosquejos cuyo revestimiento anecdótico corresponde al primer plano plástico de los panoramas (cuyo fondo-informativo corresponde a su vez a su trasfondo pintado). También socialmente es panorámica esa literatura. Por última vez aparece el obrero, fuera de su clase, como figura de un idilio.

Los panoramas, que anuncian una revolución en la relación del arte para con la técnica, son además expresión de un nuevo sentimiento vital. El habitante de la ciudad, cuya superioridad política sobre el del campo se expresa múltiples veces a lo largo del siglo, intenta traer el campo a la ciudad. La ciudad se ensancha hasta ser paisaje en los panoramas, como lo hará más tarde y de manera más sutil para el «flâneur». Daguerre es un discípulo del pintor de panoramas Prévost, cuyo establecimiento se encuentra en el pasaje de los Panoramas. Descripción de los panoramas de Prévost y de Daguerre. En 1839 se incendia el panorama de Daguerre. En el mismo año da a conocer el invento de la daguerrotipia.

Arago presenta la fotografía con retórica de cámara. Le señala su sitio en la historia de la técnica. Profetiza sus aplicaciones científicas. Por el contrario, los artistas comienzan a debatir su valor artístico. La fotografía lleva a la destrucción del estamento profesional de los retratistas en miniatura. Lo cual no sucede únicamente por razones económicas. La primera fotografía fue superior ar-

tísticamente al retrato en miniatura. La razón técnica reside en el largo tiempo de iluminación que exigía concentración suma en el retratado. La razón social reside en la circunstancia de que los primeros fotógrafos pertenecían a la vanguardia, de la cual procedía en su mayor parte su clientela. La delantera de Nadar respecto de sus compañeros de profesión se distingue por emprender tomas de París en el sistema de canalización. Por primera vez se le ofrecían descubrimientos al objetivo. Su importancia se hace mayor cuanto más cuestionable se siente que es la aportación subjetiva en la información pictórica y gráfica cara a la nueva realidad técnica y social.

La Exposición Universal de 1855 es la primera que hace una exhibición especial de «fotografía». En el mismo año publica Wiertz su gran artículo sobre la fotografía, en el que le asigna el papel de ilustrar filosóficamente a la pintura. Entendía dicha ilustración, como lo muestran sus propias pinturas, en sentido político. Wiertz, por tanto, puede ser señalado como el primero que, si no ha previsto, sí que ha exigido que el montaje sea una utilización agitada de la fotografía. Al crecer el radio de alcance de los transportes disminuye la importancia informativa de la pintura. Como reacción a la fotografía comienza ésta a subrayar los elementos del color en los cuadros. Cuando el impresionismo cede ante el cubismo, la pintura se procura amplios terrenos en los que no puede seguirle la fotografía. Esta, a su vez, amplía poderosamente desde mediados de siglo el círculo de su comercio del género ofreciendo al mercado en una cantidad ilimitada figuras, paisajes, acontecimientos que no eran utilizables en absoluto o que lo eran sólo como cuadro para un cliente. Para aumentar el consumo renovó sus temas modificando según la moda la técnica de las tomas. Estas modificaciones determinan la historia posterior de la fotografía.

III. GRANDVILLE O LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES

*Oui, quand le monde entier, de Paris jusqu' en
[Chine,
O divin Saint-Simon sera dans ta doctrine,
L'âge d'or doit renaître avec tout son éclat,
Les fleuves couleront du thé, du chocolat;
Les moutons tout rôtis bondiront dans la plaine,
Et les brochets au bleu nageront dans la Seine;
Les épinards viendront au monde fricassés,
Avec des croûtons frits tout autour concassés.
Les arbres produiront des pommes en compotes
El l'on moissonnera des carricks et des bottes;
Il neigera du vin, il pleuvra des poulets,
Et du ciel les canards tomberont aux navets.*

LAUGLÉ y VANDERBUSCH: *Louis et le Saint-Simonien* (1832)

Las Exposiciones Universales son lugares de peregrinación al fetiche que es la mercancía. En 1855 dice Taine: «L'Europe s'est déplacée pour voir des marchandises.» A estas Exposiciones les preceden las de la Industria nacional, de las cuales la primera tiene lugar en el Campo de Marte en 1798. Esta parte del deseo de «divertir a la clase obrera, para la cual será una fiesta de la emancipación». En primer plano están, pues, los obreros como clientes. Aún no está formado el cuadro de la industria de la diversión. El discurso de Chaptal sobre la industria inaugura esta Exposición.

Los saintsimonianos, que planean la industrialización de la tierra, acogen la idea de las Exposiciones Universales. Chevalier, primera autoridad en el nuevo campo, es discípulo de Enfantin y editor del periódico saintsimoniano *Le Globe*. Los saintsimonianos han previsto el desarrollo de la economía mundial, pero no la lucha de clases. Junto a su participación en las empresas industriales y comerciales hacia mediados de siglo está su inermidad

en las cuestiones que conciernen al proletariado. Las Exposiciones Universales transfiguran el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco en el que su valor de uso remite claramente. Inauguran una fantasmagoría en la que se adentra el hombre para dejarse disipar. La industria de la diversión se lo hace más fácil al alzarle a la cumbre de la mercancía. Se abandona entonces a sus manipulaciones al disfrutar de la enajenación de sí mismo y de los demás.

La entronización de la mercancía y el fulgor de disipación que la rodea son el tema secreto del arte de Grandville. A él corresponde la escisión entre su elemento utópico y su elemento cínico. Sus alambicamientos en la representación de naturalezas muertas corresponden a lo que Marx llama «los antojos teológicos» de la mercancía. Se sedimentan manifiestamente en la «spécialité», denominación de la mercancía que surge en ese tiempo de la industria de lujo. Bajo el lápiz de Grandville la naturaleza entera se transforma en especialidades. La presenta con el mismo espíritu con que los anuncios (la palabra «réclame» surge también por entonces) comienzan a presentar sus artículos. Acabó en demencia.

MODA: ¡Señora Muerte! ¡Señora Muerte!

LEOPARDI: *Diálogo entre Moda y Muerte.*

Las Exposiciones Universales edifican el cosmos de las mercancías. Las fantasías de Grandville transportan al universo el carácter de mercancía. Lo modernizan. El anillo de Saturno se convierte en un balcón de hierro colado en el que los habitantes del planeta toman el aire por la tarde. Los libros del investigador fourierista de la naturaleza Toussenat representan la otra cara literaria de esta utopía gráfica.

La moda prescribe el ritual según el que el fetiche que es la mercancía quiere ser venerado. Grandville extiende

esta pretensión a los objetos de uso cotidiano igual que al cosmos. Al perseguirlos hasta sus extremos, destaca su naturaleza. Esta consiste en su oposición a lo orgánico. Acopla el cuerpo vivo al mundo inorgánico. En lo vivo verifica los derechos del cadáver. Su nervio vital es el fetichismo que está sometido al sex-appeal de lo inorgánico. El culto de la mercancía le pone a su servicio.

Victor Hugo promulgó un manifiesto para la Exposición Universal de París en 1867: «A los pueblos de Europa.» Las delegaciones francesas de obreros defendieron antes y más claramente sus intereses; de la primera hubo delegados en la Exposición de Londres de 1851, de la segunda asistieron 750 representantes a la de 1862. Esta última tuvo importancia para la fundación de la Asociación Internacional de Trabajadores de Marx.

La fantasmagoría de la cultura capitalista alcanza su despliegue más luminoso en la Exposición Universal de 1867. El Imperio está en la cumbre de su poder. París se confirma como la capital del lujo y de las modas. Offenbach prescribe el ritmo a la vida parisina. La ópera es la utopía irónica de un dominio duradero del capital.

IV. LUIS FELIPE O EL INTERIOR

*Une tête, sur la table de nuit, repose
Comme une renoncule.*

BAUDELAIRE: *Une martyre.*

Bajo Luis Felipe el hombre privado pisa el escenario histórico. El ensanchamiento del aparato democrático por medio de un nuevo derecho de voto coincide con la corrupción parlamentaria organizada por Guizot. La clase dominante hace historia al defenderse siguiendo sus ne-

gocios. Para mejorar su propiedad de acciones favorece la construcción del ferrocarril. Apoya el poder de Luis Felipe como hombre privado que les lleva los negocios. Con la revolución de julio la burguesía realiza sus fines (Marx).

El ámbito en que vive se contrapone por primera vez para el hombre privado al lugar de trabajo. El primero se constituye en el interior. La oficina es su complemento. El hombre privado, realista en la oficina, exige del interior que le mantenga en sus ilusiones. Esta necesidad es tanto más acuciante cuanto que ni piensa extender sus reflexiones mercantiles a las sociales. Repri-me ambas al configurar su entorno privado. Y así resultan las fantasmagorías del interior. Para el hombre privado el interior representa el universo. Reúne en él la lejanía y el pasado. Su salón es una platea en el teatro del mundo.

Digresión sobre el estilo modernista. La conmoción del interior se lleva a cabo a finales de siglo en el estilo modernista. Según su ideología parece traer consigo la consumación del interior. La transfiguración del alma solitaria se presenta como su meta. Su teoría es el individualismo. En Vandervelde la casa aparece como expresión de la personalidad. Para esa casa el ornamento es como la firma para un cuadro. Pero en esta ideología no llega a expresarse la significación real del estilo modernista. Representa la última intentona de salida de un arte sitiado por la técnica en su torre de marfil. Se expresa en el lenguaje de los mediums, en las flores como símbolo de la naturaleza desnuda, vegetal que se opone a un mundo en torno armado técnicamente. Los nuevos elementos de la construcción en hierro, las formas de las vigas, ocupan al estilo modernista. En el ornamento se esfuerza por recuperar esas formas para el arte. El cemento le ofrece perspectivas de posibilidades nuevas de configuración plástica en la arquitectura. Por este tiempo se traslada a la oficina el verdadero punto de gravedad del espacio en que se vive. El otro, vaciado de realidad, dispone un sitio en la casa propia. El resultado final del estilo modernista es éste: la tentativa del

individuo por rivalizar sobre la base de su interioridad con la técnica le lleva a su hundimiento.

Je crois... à mon âme: la Chose.

LÉON DEUBEL: *Oeuvres* (París, 1929).

El interior es el lugar de refugio del arte. El coleccionista es el verdadero inquilino del interior. Hace asunto suyo transfigurar las cosas. Le cae en suerte la tarea de Sísifo de quitarle a las cosas, poseyéndolas, su carácter de mercancía. Pero les presta únicamente el valor de su afición en lugar del valor de uso. El coleccionista sueña con un mundo lejano y pasado, que además es un mundo mejor en el que los hombres están tan desprovistos de lo que necesitan como en el de cada día, pero en cambio las cosas sí están libres en él de la servidumbre de ser útiles.

El interior no sólo es el universo del hombre privado, sino que también es su estuche. Habitar es dejar huellas. El interior las acentúa. Se imaginan en gran cantidad fundas y cobertores, forros y estuches en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso diario. También se imprimen en el interior las huellas de quien lo habita. Surgen las historias de detectives que persiguen esas huellas. Tanto la «Filosofía del mobiliario» como sus cuentos de detectives acreditan a Poe como el primer fisonomista del interior. Los criminales de las primeras novelas detectivescas no son ni aristócratas ni «apaches», sino burgueses, gentes privadas.

V. BAUDELAIRE O LAS CALLES DE PARIS

Tout pour moi devient Allégorie.

BAUDELAIRE: *Le Cygne.*

El ingenio de Baudelaire, que se alimenta de la melancolía, es alegórico. En Baudelaire París se hace por vez primera tema de poesía lírica. Esa poesía no es un arte local, más bien es la mirada del alegórico que se posa sobre la ciudad, la mirada del alienado. Es la mirada del «flâneur», cuya forma de vivir baña todavía con un destello conciliador la inminente y desconsolada del hombre de la gran ciudad. El «flâneur» está en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos le ha dominado. En ninguna de las dos se encuentra como en su casa. Busca asilo en la multitud. En Engels y en Poe encontramos contribuciones tempranas a la fisonomía de la multitud. Esta es el velo a través del cual la ciudad habitual le hace al «flâneur» guiños de fantasmagoría. Tan pronto es paisaje como estancia. Uno y otra edifican el bazar que hace que el callejeo sea útil para la venta de las mercancías. El bazar es el último golpe del «flâneur».

En el «flâneur» la inteligencia se dirige al mercado. Esta piensa que para echar un vistazo, pero en realidad va a encontrar un comprador. En ese estadio intermedio, en el que todavía tiene mecenas, pero empezando ya a familiarizarse con el mercado, aparece como bohemia. A lo indeciso de su posición económica corresponde la indecisión de su función política. Esta se hace palpable en los conspiradores profesionales que pertenecen por entero a la bohemia. Su campo inicial de trabajo es el ejército, más tarde lo será la pequeña burguesía y en ocasiones el proletariado. En los jefes de este último ve este grupo a sus enemigos. El *Manifiesto Comunista* acaba con su existencia política. La poesía de Baudelaire

saca su fuerza del pathos rebelde de ese grupo. Se pone del lado del asocial. Su única comunidad sexual la realiza con una puta.

Facilis descensus Avèrni.

VIRGILIO: *Eneida.*

Es singular en la poesía de Baudelaire que las imágenes de la mujer y de la muerte se compenetren en una tercera, la de París. El París de sus poemas es una ciudad sumergida y más submarina que subterránea. Los elementos ctónicos de la ciudad —su formación topográfica, el viejo y abandonado lecho del Sena— han dejado en él huella. Sin embargo en Baudelaire, en sus «idilios funerarios» con la ciudad es decisivo un substrato social: el moderno. Lo moderno es un acento capital de su poesía. Con el «spleen» hace pedazos el ideal (*Spleen et idéal*). Pero lo moderno cita siempre la protohistoria. Lo cual sucede por medio de la ambigüedad propia de las circunstancias y los productos de esa época. La ambigüedad es la manifestación alegórica de la dialéctica, la ley de la dialéctica parada. Esta detención es utopía y la imagen dialéctica es, por tanto, una quimera. Es una imagen que expone la mercancía por antonomasia: en cuanto fetiche. Imagen que exponen los pasajes que son casas a la vez que astros. Imagen que expone la prostituta que es a la vez vendedora y mercancía.

Je voyage pour connaître ma géographie.

Anotaciones de un loco (París, 1907).

El último poema de *Les Fleurs du mal*: *Le Voyage*. «O mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre.» El último viaje del «flâneur»: la muerte. Su meta: lo nuevo.

«*Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau.*» Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Es el origen de ese halo intransferible de las imágenes que produce el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la consciencia falsa cuyo incansable agente es la moda. Este halo de lo nuevo se refleja, tal un espejo en otro, en el halo de lo-siempre-otra-vez-igual. El producto de esta reflexión es la fantasmagoría de la «historia de la cultura» en la que la burguesía paladea su falsa consciencia. El arte, que empieza a dudar de su cometido y deja de ser «inséparable de l'utilité» (Baudelaire), tiene que hacer de lo nuevo su máximo valor. Su *arbiter rerum novarum* es el snob. El snob es al arte lo que el dandy a la moda.

En el siglo diecisiete el canon de las imágenes dialécticas es la alegoría; en el siglo diecinueve lo es la «nouveauté». Los periódicos están de lado de los «magasins de nouveauté». La prensa organiza el mercado de los valores espirituales, que es donde surge la especulación alcista. Los inconformistas se rebelan contra un arte entregado al mercado. Se agrupan en torno al estandarte del arte por el arte. De esta consigna resulta la concepción de una obra artística total que intenta impermeabilizar el arte frente al desarrollo de la técnica. La consagración con la que lo celebra es el contrapeso de la dispersión que transfigura a la mercancía. Ambas hacen abstracción de la existencia social del hombre. Baudelaire sucumbe a la seducción de Wagner.

VI. HAUSSMANN O LAS BARRICADAS

*J'ai le culte du Beau, du Bien, des grandes
[choses,
De la belle nature inspirant le grand art,
Qu'il enchante l'oreille ou charme le regard;
J'ai l'amour du printemps en fleurs: femmes et
[roses.*

BARON HAUSSMANN: *Confession d'un lion
devenu vieux.*

El ideal urbanístico de Haussmann eran las vistas en perspectivas a través de largas series de calles. Lo cual corresponde a la inclinación, que advertimos una y otra vez en el siglo diecinueve, de ennoblecer necesidades técnicas haciendo de ellas finalidades artísticas. Las instituciones del señorío mundano y espiritual de la burguesía encuentran su apoteosis en el marco de las arterias urbanas. Estas quedaban tapadas con una lona hasta su terminación y se las descubría como a un monumento.

La eficacia de Haussmann se ensamblaba en el idealismo napoleónico. Este favorece al capital financiero. París vive entonces un florecimiento de la especulación. El juego en la bolsa desplaza las formas del juego de azar heredadas de la sociedad feudal. A las fantasmagorías del espacio, a las que se entrega el «flâneur», corresponden las fantasmagorías del tiempo de las cuales se deja llevar el jugador. El juego transforma el tiempo en un estupefaciente. Lafargue explica el juego como una copia en pequeño de los misterios de la coyuntura. Las expropiaciones de Haussmann dan vida a una especulación engañosa. Las sentencias de la Corte de Casación, inspirada ésta por la oposición burguesa y orleanista, aumentan el riesgo financiero de la empresa de Haussmann. Este intenta apoyar su dictadura colocando a París en un régimen de excepción. En 1864 expresa en un discurso en la Cámara su odio contra la desarraigada población de la gran ciu-

dad. Pero ésta se multiplica precisamente por sus empresas. La subida de los precios de alquiler empuja al proletariado a los arrabales. Los barrios de París pierden su propia fisonomía. Surge el cinturón rojo. Haussmann se dio a sí mismo el nombre de «artiste démolisseur». Se siente llamado a realizar su obra y lo subraya en sus memorias. Así aliena a los parisinos de su ciudad. Ya no se sienten en ella en casa. Comienzan a ser conscientes del carácter inhumano de la gran ciudad. *Paris*, la obra monumental de Maxime Du Camp, debe su nacimiento a esa consciencia. Las *Jérémiades d'un Haussmannisé* le dan la forma de una lamentación bíblica.

La verdadera finalidad de los trabajos haussmannianos era asegurar la ciudad contra la guerra civil. Quería imposibilitar en cualquier futuro el levantamiento de barricadas en París. Con esta intención introdujo Luis Felipe el entarugado. Y sin embargo las barricadas desempeñaron un papel en la revolución de febrero. Engels se ocupa de la técnica de la lucha en barricadas. Haussmann quiere impedirle de dos maneras. La anchura de las calles hará imposible su edificación y calles nuevas establecerán el camino más corto entre los cuarteles y los barrios obreros. Los contemporáneos bautizan la empresa: «L'embellissement stratégique».

*Fais voir, en déjouant la ruse,
O République, à ces pervers
Ta grande face de Méduse
Au milieu de rouges éclairs.*

(Canción obrera de hacia 1850)

En la Comuna resucitan de nuevo las barricadas. Son más fuertes y están más seguras que nunca. Se alargan sobre los bulevares y a menudo alcanzan la altura del primer piso. Cubren las trincheras que se ocultan tras ellas. Igual que el *Manifiesto Comunista* termina con la época de los conspiradores profesionales, la Comuna aca-

ba con la fantasmagoría que domina la libertad del proletariado. Gracias a ella se disipa la apariencia de que la revolución proletaria tenga por cometido consumir mano a mano con la burguesía la obra de 1789. Esta ilusión domina el tiempo que va desde 1831 hasta 1871, desde el levantamiento de Lyon hasta la Comuna. La burguesía jamás participó de este error. Su lucha en contra de los derechos sociales del proletariado empieza ya en la gran revolución y coincide con el movimiento filantrópico que la disimula y que conoce bajo Napoleón III su desarrollo más importante. Entonces surge la obra monumental de semejante orientación: *Ouvriers européens* de Le Play. La filantropía ha tomado actitudes encubiertas; la burguesía en cambio ha endosado siempre abiertamente la lucha de clases. En 1831 reconoce en el *Journal des Débats*: «Cada fabricante vive en su fábrica como el propietario de una plantación entre sus esclavos.» La desgracia de los antiguos levantamientos obreros es que ninguna teoría revolucionaria les señala el camino; cae del otro lado la condición de la fuerza y del entusiasmo con que se acomete el establecimiento de una sociedad nueva. Ese entusiasmo, que alcanza su punto culminante en la Comuna, gana a veces para los obreros los mejores elementos de la burguesía, pero a la postre les lleva a someterse a los peores. Rimbaud y Courbet profesan la Comuna. El incendio de París es la digna conclusión de la obra de destrucción de Haussmann.

Mi buen padre estuvo en París.

KARL GUTZKOW: *Cartas desde París* (1842)

Balzac fue el primero que habló de las ruinas de la burguesía. Pero es el surrealismo el que primero ha abierto sobre ellas una perspectiva. El desarrollo de las fuerzas de producción hizo que se derrumbaran los símbolos opacativos del siglo pasado antes de que se desmoronasen los

monumentos que los representaban. En el siglo diecinueve ese desarrollo ha emancipado del arte a las formas configurativas, igual que en el siglo dieciséis las ciencias se liberaron de la filosofía. El comienzo lo marca la arquitectura como construcción de ingeniería. Sigue la reproducción de la naturaleza como fotografía. La creación de la fantasía se prepara para convertirse prácticamente en publicidad. La creación literaria se somete en el folletón al montaje. Todos estos productos están a punto para dirigirse al mercado como mercancía. Pero vacilan en el umbral. Los pasajes y los interiores, los panoramas y los pabellones de las exposiciones proceden de esta época. Son residuos de un mundo imaginario. Valorar en la vigilia estos elementos de ensueño es un ejercicio escolar del pensamiento dialéctico. Por eso el pensamiento dialéctico es el órgano del despertar histórico. Cada época no sólo sueña la siguiente, sino que soñadoramente apremia su despertar. Lleva en sí misma su final y lo despliega —según Hegel— con argucia. Antes de que se desmoronen empezamos a reconocer como ruinas los monumentos de la burguesía en las conmociones de la economía mercantil.

Este libro
se terminó de imprimir
en los Talleres Gráficos
de Unigraf, S. L.
Móstoles, Madrid, España,
en el mes de octubre de 1998