

OBRAS
libro I/vol.2

WALTER BENJAMIN

WALTER
BENJAMIN

OBRAS
libro I/vol.2

*La obra de arte en la época
de su reproductibilidad técnica*

Charles Baudelaire.

Un lírico en la época del altocapitalismo

Sobre el concepto de Historia



ABADA
EDITORES



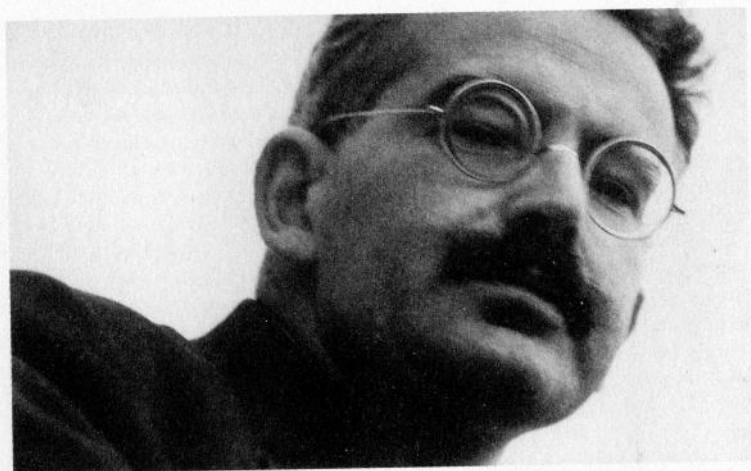
La traducción del presente libro forma parte de un proyecto de edición más global y ambicioso: la traducción al español, por vez primera, de la edición más completa de las obras de Walter Benjamin.

A pesar de la enorme calidad e influencia de la obra benjaminiana, ésta sólo ha sido traducida de manera parcial y fragmentaria al español, quedando una gran parte de la misma aún inédita en nuestra lengua. La presente edición, que contará con un total de 11 volúmenes, se realiza a partir de la publicada en Alemania por la prestigiosa e imprescindible Suhrkamp Verlag (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*), a cargo de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem.

El lector tiene en sus manos un libro que es por tanto parte de un todo, con el cual comparte uniformidad en la traducción y unificación de los términos y conceptos fundamentales; el lector sabrá apreciar sin duda cuánto se beneficia de este intento el pensamiento de Benjamin, que dejará así de fluctuar según los intereses y el arbitrio que rigen el mercado y las modas, para al fin presentarse de manera íntegra y compleja en la presente edición.

WALTER BENJAMIN (Berlín, 1892-Port-Bou, 1940) es uno de los pensadores alemanes más importantes e influyentes del pasado siglo. Hijo de una asentada familia judía, pronto se vincularía a las corrientes de pensamiento de tradición marxista, siendo considerado una de las figuras destacadas de la Escuela de Frankfurt, junto con Adorno y con Horkheimer. Pensador brillante e independiente durante la República de Weimar, tuvo que emprender la vía del exilio, primero a París, y luego, tras la ocupación de Francia por los nazis, a Estados Unidos. Un viaje truncado, sin embargo: ante la inminente posibilidad de caer en manos de las autoridades alemanas, Benjamin acaba con su vida el 26 de septiembre del 1940.

Por sus extensas y brillantes aportaciones a los campos de la filosofía, la estética, la teoría y crítica literarias, o la teoría del arte y de la historia, la penetrante obra del filósofo se sitúa en la cima de la historia de la cultura de occidente al modo de un potente corrosivo que, aplicado al negativo de la realidad, descubre los detalles más ocultos de su contrafigura revelada.



WALTER
BENJAMIN

EDICIÓN DE
ROLF TIEDEMANN Y HERMANN SCHWEPPENHÄUSER
CON LA COLABORACIÓN DE
THEODOR W. ADORNO Y GERSHOM SCHOLEM

EDICIÓN ESPAÑOLA AL CUIDADO DE
JUAN BARJA, FÉLIX DUQUE Y FERNANDO GUERRERO

ABADA EDITORES

OBRAS

THE PUBLICATION OF THIS WORK WAS SUPPORTED
BY A GRANT FROM THE GOETHE-INSTITUT.

LA PUBLICACIÓN DE ESTA OBRA HA CONTADO
CON UNA AYUDA DEL GOETHE-INSTITUT.

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado —electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.—, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

TÍTULO ORIGINAL: *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften*
edición de ROLF TIEDEMANN y HERMANN SCHWEPFENHÄUSER
con la colaboración de THEODOR W. ADORNO y GERSHOM SCHOLEM
Band I-2 • *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*
• *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*
• *Über den Begriff der Geschichte*

© SUHRKAMP VERLAG, Frankfurt am Main, 1989

© ABADA EDITORES, S.L., 2008
para todos los países de lengua española
Plaza de Jesús, 5
28014 Madrid
tel.: 914 296 882 / fax: 914 297 507
<http://www.abadaeditores.com>

diseño ESTUDIO JOAQUÍN CALLEJO

producción GUADALUPE GISBERT

ISBN 978-84-96258-61-7 [obra completa]

ISBN 978-84-96775-17-6 [vol. I-2]

depósito legal M-7437-2008

preimpresión DALUBERT ALLÉ

impresión EGESA

WALTER
BENJAMIN

OBRAS
libro I/vol.2

*La obra de arte
en la época de su reproductibilidad técnica*

*Charles Baudelaire.
Un lírico en la época del altocapitalismo*

Sobre el concepto de Historia

EDICIÓN DE
ROLF TIEDEMANN Y HERMANN SCHWEPPENHÄUSER

TRADUCCIÓN
ALFREDO BROTONS MUÑOZ



< 2 >

SOBRE ALGUNOS MOTIVOS EN BAUDELAIRE

I

Baudelaire contaba con lectores a los que la lectura de la poesía plantea ciertas dificultades, y a tales lectores se dirige el poema introductorio que encabeza *Les fleurs du mal*. Ciertamente que con su fuerza de voluntad y su capacidad de concentración no se llega muy lejos; ellos prefieren los goces sensuales y están familiarizados con el *spleen*, que acaba con la receptividad y el interés. Es extraño encontrarse con un lírico que tenga en cuenta a este público, que es sin duda el más desagradecido, pero hay por cierto una explicación. Baudelaire quería ser entendido, y así dedica su libro a los que son parecidos a él. El poema al lector concluye justamente con el apóstrofe:

Hypocrite lecteur, —mon semblable, —mon frère!^{[1]/*}

El estado de la cuestión resultará aquí más productivo si se lo reformula y si se dice: Baudelaire escribió un libro que de antemano tenía escasa perspectiva de alcanzar un éxito inmediato de público. Él contó con un tipo de lector como el que el poema introductorio describe, y resultó ser un cálculo extremadamente perspicaz. El lector al que se orientaba Baudelaire lo suministra la posteridad. Que esto es así, o que, en otras palabras, las condiciones para la recepción de poemas líricos se volvieron más desfavorables, nos lo prueban tres hechos. En primer término, el lírico dejó de ser el poeta como tal. Ya no es «el vate», como aún era Lamartine; ha entrado en un género. (Verlaine hará ya esta especialización palpable; en cuanto a Rimbaud**, era un esotérico que, *ex officio*,

I Charles Baudelaire, *Oeuvres* [Obras], texto establecido y anotado por Yves-Gérard Le Dantec, 2 vols., París, 1931/1932 (Bibliothèque de la Pléiade, I y 7.), I, p. I. (En adelante, sólo citado por volumen y número de página.) [ed. esp.: *Les fleurs du mal* / *Las flores del mal*, loc. cit., p. 292 s.].

* «¡Hipócrita lector, —mi semejante. —mi hermano!» [N. del T.]

** Arthur Rimbaud (1854-1891): poeta francés. Educado en un ambiente religioso, exteriorizó su rebeldía fugándose en 1870 a París y Bruselas. Precoz excepcionalmente, un profesor de su colegio le descubrió la literatura contemporánea. Entusiasmado con el insurrecto París de la Comuna (1871), iniciará una etapa de desprecio exaltado de las convenciones, realizando la sátira del estilo poético de los parnasianos. Su relación amorosa con Verlaine contribuirá a la creación de su leyenda de «poeta maldito». *Una temporada en el infierno* (1873), un libro compuesto por poemas en prosa, radicaliza lo iniciado por Baudelaire en el *Spleen de París*. El posterior *Iluminaciones* (1874-1875) ilustra el contraste desesperado entre los intentos de «cambiar la vida» y la

mantiene al público alejado de su obra.) Un segundo hecho: después de Baudelaire ya nunca se ha vuelto a producir un éxito masivo de poesía lírica. (La lírica de Hugo todavía alcanzó al publicarse una poderosa resonancia, y en Alemania el umbral lo representa el *Libro de canciones**.) Pero una tercera circunstancia concurrirá igualmente: el público se hizo incluso más esquivo hacia la lírica que se le había transmitido de antes. Este lapso de tiempo del que aquí se está hablando puede datarse aproximadamente a partir de mediados del siglo pasado. Pero, en la misma época, la fama obtenida por *Les fleurs du mal* se ha extendido sin interrupción. El libro que contaba con tener los menos propicios lectores y al principio no había hallado muchos se iría convirtiendo con el correr de las décadas en un auténtico clásico; pero además se convirtió en uno de los que son más editados.

Si las condiciones de recepción de poemas líricos se han vuelto en verdad desfavorables, no resulta difícil imaginarse que la poesía lírica raramente conserva todavía el contacto con la experiencia de los lectores. Esto podría deberse a que la experiencia propia de éstos se ha modificado en su estructura. Tal conjetura quizá se dé por buena, pero tanto más embarazosa será sin duda la definición de lo que en ella pudo haberse transformado. Alcanzada esta situación, se interroga a la filosofía, y entonces se encuentra uno con un hecho peculiar. Desde los finales del siglo pasado, ésta ha realizado una serie de intentos por apoderarse de la experiencia «verdadera», en contraposición a esa experiencia que se sedimenta en la existencia, normalizada y desnaturalizada, de las masas ya civilizadas. Unos tanteos que suelen encuadrarse bajo el concepto de filosofía de la vida. Como es comprensible fácilmente, tales tanteos nunca habían partido de la existencia del hombre en sociedad. Se reclamaban de la poesía, mejor aún: de la naturaleza y, en último término, de la edad mítica preferentemente. La obra de Dilthey** titulada *La vivencia y la poesía* es una de las primeras

absurda oposición a un universo bien establecido, discuriendo entre los límites expresivos de una alucinación y de un delirio dominados por una inédita alquimia verbal y por un fabuloso y expresivo virtuosismo plástico. A partir de 1876, su vida dará un cambio radical: alistado en el ejército colonial holandés en Abisinia, tras desertar practicará el comercio de café y de armas en África. En 1891 volvió enfermo a Francia, muriendo tras sufrir la amputación de una pierna. [N. del T.]

* *Das Buch der Lieder*, de Heinrich Heine (1827). [N. del T.]

** Wilhelm Dilthey (1833-1911): filósofo alemán. Se propuso separar de la metafísica las ciencias humanas o ciencias del espíritu y fundamentarlas en la historia, sin acep-

de la serie, que termina con Klages* y con Jung**, el cual se ha llegado a adscribir al fascismo. Pero sobre tal literatura se eleva como monumento descollante *Matière et mémoire*, que es la obra temprana de Bergson***. Mucho más que las otras guarda ésta las conexiones con la investigación al orientarse por la biología. Su título ya anuncia que la memoria se considera decisiva para la estructura filosófica de la expe-

tar por ello sin embargo el positivismo cientista. Al método explicativo de las ciencias de la naturaleza, basadas en el determinismo, le opuso el método comprensivo de las ciencias del hombre, capaz de aprehender la significación de la experiencia vivida en su particularidad. Este peculiar «historicismo» ejerció una influencia muy notable sobre E. Troeltsch, E. Cassirer, O. Spengler y Max Weber, en especial en este último caso por su distinción entre «entender» (*Verstehen*) y «comprender» (*Begreifen*). *La vivencia y la poesía* [*Das Erlebnis und die Dichtung*] data del año 1905. [N. del T.]

- * Ludwig Klages (1862-1956): psicólogo y filósofo neorromántico alemán, fue contrario a la técnica en su defensa del regreso hacia una vida en contacto inmediato con la naturaleza. Muchos lo consideraron antisemita y los nazis, de hecho, aceptarían fervorosamente sus teorías. Fue uno de los fundadores de la grafología científica. [N. del T.]
- ** Carl Gustav Jung (1875-1961): psiquiatra y psicólogo suizo, estudió medicina en Basilea y psiquiatría en Zúrich. Colaboró con Freud desde 1906 hasta 1912, cuando comenzó a exponer lo que ya eran sus propias teorías. En éstas se concede una mayor dimensión a la psique humana, que no queda referida esencialmente a los procesos propios de la libido, y que se halla integrada en tres esferas: a saber, la conciencia, el inconsciente individual y el inconsciente colectivo. Este último representa la superación del nivel puramente orgánico de la psicología freudiana al añadirle un componente cultural. La liberación de lo inconsciente, cuyos arquetipos siempre aparecen bajo símbolos, se realiza, como en Freud, dentro del sueño, que en el caso del inconsciente colectivo hace su concreta referencia a los mitos, los antiguos como los modernos, siendo patrimonio y expresión de experiencias humanas colectivas. Jung también atribuye la causa y origen de muchas neurosis al desarraigo que, por exceso de racionalización, sufre el hombre moderno respecto de esa capa que es la más profunda de su ser. Otras aportaciones importantes de Jung en el campo de la psicología fueron los conceptos de introversión y extraversión, así como los de *animus* y *anima*. [N. del T.]
- *** Henri Bergson (1859-1941): filósofo francés. Hostil al intelectualismo formalista, en particular a Kant y el neokantismo, como también al positivismo cientista y materialista, elaborará un pensamiento basado en el análisis crítico de los métodos y resultados científicos de su época (especialmente en biología y psicología). Espiritualista esencialmente, su filosofía quiso ser «un retorno consciente y reflexivo a los datos de la intuición». En oposición a la inteligencia, cuyo primordial destino es práctico (fabricación de los utensilios) y cuyos principios y nociones no se pueden aplicar más que a la materia, la intuición nos permite coincidir con la pura duración en cuanto tal (en oposición al tiempo espacializado), y con el movimiento creador del espíritu. Filosofía de la comprensión, atenta a la experiencia en tanto que inmediata (próxima en esto a la fenomenología), el bergsonismo conoció un enorme éxito en la primera mitad del siglo XX e influyó de modo muy profundo en muchos escritores y filósofos. *Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps à l'esprit* [*Materia y memoria: Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*] se publicó en 1896. [N. del T.]

riencia. Y de hecho, en efecto, la experiencia es cosa de la tradición, lo mismo en la vida colectiva que en el interior de la vida privada. Una experiencia formada, en todo caso, menos con acontecimientos individuales, fijados propiamente en el recuerdo, que con datos que se han acumulado y que son con frecuencia no conscientes, yendo a confluir en la memoria. Claro que, por supuesto, especificar históricamente la memoria no sería el propósito de Bergson. Éste más bien rechaza toda clase de determinación histórica de la experiencia como tal, evitando con ello esencialmente tener que acercarse a esa experiencia de la que surge su filosofía o, por mejor decir, contra la cual ésta misma se había sublevado. Es la inhospitalaria y cegadora de la época de la gran industria. Los ojos que se cierran ante esta experiencia afrontan una de índole complementaria, como su copia espontánea, por así decir. La filosofía de Bergson es un intento de detallar y fijar aquella copia. De este modo da, mediatamente, una referencia de la experiencia que, en la figura de su lector, Baudelaire pone a la vista indeformada.

II

Matière et mémoire va a determinar a tal extremo la esencia de la experiencia en la *durée*, que ahí el lector tiene que decirse: solamente el poeta será el sujeto adecuado de una experiencia así. Y un poeta fue, pues, quien puso a prueba la teoría bergsoniana de la experiencia. La obra de Proust *À la recherche du temps perdu* puede verse pues como el intento de, bajo las presentes condiciones sociales, producir la experiencia por una vía sintética justamente tal como Bergson la concibe, pues cada vez podemos contar menos con su génesis por vía natural. Pero, por lo demás, Proust en su obra no se sustrae a debatir esta cuestión. Incluso pone en juego un nuevo momento, que encierra en sí una crítica inmanente de las formulaciones bergsonianas. Él no deja en efecto de subrayar el antagonismo que hoy impera entre la *vita activa* y la especial *vita contemplativa*, que se nos abre desde la memoria. Pero en Bergson las cosas se plantean como si encarar la actualización intuitiva del flujo vital fuese cosa tan sólo de una libre y plena decisión. Proust anuncia terminológicamente de antemano su convicción discrepante, pues convierte la memoria pura —la *mémoire pure*— de la teoría bergsoniana en *mémoire involontaire* —una memoria que es involuntaria—. Proust con-

fronta sin tardanza esta memoria con aquella que, siendo voluntaria, se halla bajo el dominio de la inteligencia. Ya las primeras páginas de su enorme obra se encargarán de poner en claro esta relación. En la reflexión con que introduce el término nos habla Proust de lo muy pobremente que muchos años se ha ofrecido a su memoria la ciudad de Combray, donde sin embargo había pasado una parte importante de su infancia. Antes de que, una tarde, el sabor de una *madeleine* (es decir, de un bollo), sobre el que luego volverá a menudo, le retrotrajera a los viejos tiempos, Proust se habría limitado solamente a lo que le mantenía a disposición una memoria que obedecería a la solicitud de la atención. Ésta sería la *mémoire volontaire*, es decir, el recuerdo voluntario, y lo que sucede en ese caso es que las informaciones que nos imparte sobre lo que ha expirado no retienen consigo nada de ello. «Así ocurre con nuestro pasado. En vano pretenderemos evocar lo voluntariamente; todo el esfuerzo de nuestra inteligencia por conseguirlo no nos es de ninguna utilidad»^[2]. Por eso Proust no vacila en explicar en resumen que lo expirado se encuentra «fuera del ámbito de la inteligencia, como del campo de influencia de ésta sobre cualquier objeto que sea real ... En dónde se hallará no lo sabemos. Y es cosa del azar que nos topemos con él antes de que muramos o que nunca lleguemos a encontrarlo»^[3].

Según Proust, al azar le corresponde que cada cual cobre una imagen de sí mismo, que se pueda adueñar de su experiencia. Depender del azar en este asunto nada tiene por cierto de evidente. Las aspiraciones íntimas del hombre no tienen por naturaleza este carácter inevitablemente privado, y tan sólo lo adquieren después de que la posibilidad de las exteriores haya disminuido, de que se hayan asimilado a su experiencia. El periódico representa uno de los muchos indicios de tal disminución. Así, si la prensa se hubiese propuesto que el lector se apropiara de sus informaciones como parte real de su experiencia, no lo lograría. Pero su propósito es inverso, y sin duda se logra. Consiste en impermeabilizar los acontecimientos frente al ámbito en que pudieran afectar a la real experiencia del lector. Los mismos principios

2 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, vol. 1: *Du côté de Swann*, París, I, p. 69 [ed. esp.: *En busca del tiempo perdido*, vol. I: *Por el camino de Swann*, Alianza, Madrid, 1984, p. 60].

3 Proust, *loc. cit.*, p. 69 [ed. esp.: *ibid.*].

de la información periodística (novedad, brevedad, comprensibilidad y ante todo desconexión de unas y otras noticias entre sí) contribuyen sin duda a dicho éxito en la misma medida que la compaginación y la conducta lingüística aplicada. (Karl Kraus* no se cansó de señalar hasta qué punto el hábito lingüístico propio de los periódicos paraliza la imaginación de sus lectores.) La impermeabilización de la información frente a la experiencia también depende del hecho de que la primera no entra en la «tradición». Los periódicos aparecen ante el público en grandes tiradas, y ningún lector dispone tan fácilmente de algo que pudiera «contar de sí» a los otros. Hay que señalar por lo demás que históricamente existe una extremada competencia entre las formas de comunicación. En la sustitución de la antigua relación por la ya moderna información, y de la información por la sensación, se refleja la atrofia creciente y actual de la experiencia. Todas esas formas se apartan igualmente por su parte de la narración, que es una de las formas más antiguas de comunicación que se conoce. Lo que a ésta le importa es transmitir lo que es el puro en-sí de lo ocurrido (tal como hace hoy la información); se sumerge en la vida del relator para participársela a los oyentes en tanto que experiencia. Por eso lleva adherida sobre sí la huella que corresponde al narrador y ello del mismo modo que la vasija de arcilla la huella de la mano del alfarero.

La obra en ocho volúmenes de Proust nos da idea de qué disposiciones eran precisas para restaurar en el presente la desgastada figura del narrador. Proust la emprendió con magnífica coherencia, y así, desde el comienzo, acometió una tarea elemental: componer un relato de la propia infancia. Su extremada dificultad queda medida al exponer como cosa del azar que, en general, sea realizable, y en el contexto de esas consideraciones va a acuñar el concepto que corresponde a *mémoire involontaire*. Éste lleva las huellas de la situación en que se forma, en tanto pertenece al inventario de la persona privada que se halla

* Karl Kraus (1874-1936): escritor austríaco. Próximo a ciertos poetas expresionistas (E. Lasker-Schüler, G. Trakl) a los que apoyó por lo demás, fundaría su propia revista *La antorcha* (*Die Fackel*, 1899), desde la cual llegaría a convertirse en el implacable juez supremo de la vida social, política y cultural de la Austria de su tiempo. Polemista abrupto y brutalmente satírico, dejó varios volúmenes de versos, de aforismos, de traducciones y de dramas. Contra la guerra escribió su obra famosa *Los últimos días de la humanidad* (1914) y unos años después, contra el nacionalsocialismo, *La tercera noche de Walpurgis* (que no se publicará hasta 1952). [N. del T.]

múltiplemente aislada. Pues allí donde impera la experiencia en su sentido estricto, ciertos contenidos que son propios de nuestro pasado individual entran finalmente en conjunción con los del colectivo en la memoria. Los cultos con su ceremonial y con sus fiestas, en las que en Proust por cierto quizá que no se pensaría nunca, consumaban una y otra vez la amalgama entre estas dos materias en el interior de la memoria. Provocaban la reminiscencia en unas épocas predeterminadas, y seguían teniéndola a la mano durante toda la vida. Reminiscencia voluntaria e involuntaria pierden con ello su exclusión recíproca.

III

En la búsqueda de una determinación que se encuentre más llena de contenido de eso que en la *mémoire de l'intelligence* aparece como producto de desecho de la teoría bergsoniana, es conveniente remitirse a Freud. En el 1921 apareció su ensayo *Más allá del principio de placer*, que establece una correlación entre la memoria (en el sentido de la *mémoire involontaire*) y, de otro lado, la conciencia, teniendo la figura de una hipótesis. Las reflexiones que en lo que sigue se le añaden no asumen la tarea de demostrarla, debiendo contentarse con comprobar su fecundidad respecto a hechos que estarían muy lejos de los que Freud tuvo presentes en su concepción. Quizás hayan podido ser más bien discípulos de Freud los que se hayan topado con tales hechos. En parte, las elaboraciones en que Reik* desarrolla su teoría de la memoria se mueven totalmente en la línea de la distinción proustiana entre la reminiscencia involuntaria y la reminiscencia voluntaria. «La función de la memoria», se lee en Reik, «es la protección de las impresiones, pues el recuerdo tiende a su deterioro. La memoria es en lo esencial conservadora, mientras que el recuerdo es destructivo»^[4]. La proposición fundamental hecha por Freud donde se fundamentan las elaboraciones

4 Theodor Reik, *Der überraschte Psychologe: Über Erraten und Verstehen unbewußter Vorgänge* [ed. esp.: *El psicólogo sorprendido: Sobre la conjetura y la comprensión de procesos inconscientes*, Leiden, 1935, p. 132].

* Theodor Reik (1888-1969): psicoanalista austriaco. En 1911 empezó a colaborar con Freud. Es uno de los pocos primeros psicoanalistas que no fueron médicos, y también el primero que logró recibir un doctorado. En 1938 emigró a Estados Unidos, donde prosiguió sus trabajos de psicología psicoanalítica. [N. del T.]

señaladas formulaba la hipótesis de que «la conciencia surge justamente en el lugar de la huella de un recuerdo»^{[5]/[1]}. «Se caracterizaría, por lo tanto, por la concreta particularidad de que el incidente estimulante no deja en él, como sí en cambio en todos los sistemas psíquicos restantes, la duradera modificación del conjunto de sus elementos, sino que, por decirlo de este modo, se gasta en el fenómeno del devenir consciente»^[6]. La fórmula fundamental de dicha hipótesis es pues el hecho de «que devenir consciente y dejar una huella en la memoria son incompatibles totalmente para el mismo sistema»^[7]. Antes bien, los restos del recuerdo son «con frecuencia fuertes y firmísimos si el incidente que los deja atrás no ha llegado nunca a la conciencia»^[8]. Traduciéndolo al modo de hablar propio de Proust: sólo puede convertirse en componente de la *mémoire involontaire* lo que no ha sido «vivenciado» con conciencia y explícitamente, es decir, aquello que al sujeto no le sucedió como «vivencia». Atesorar «huellas duraderas como fundamento de la memoria» en procesos de estimulación queda reservado según Freud a «otros sistemas» que se han de pensar como distintos del de la conciencia^[11]. Según Freud, la conciencia en cuanto tal no recibiría en absoluto ninguna huella albergada en la memoria, poseyendo, al contrario, otra función, y una que, sin duda, es de importancia. Habría de presentarse justamente como protección frente al estímulo. Pues, en efecto, «para el organismo, la protección

5 Sigm[und] Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, 3ª ed., Viena, 1923, p. 31 [ed. esp.: *Más allá del principio del placer*, en *Obras completas*, vol. VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, p. 2518].

6 Freud, *loc. cit.*, pp. 31 s. [ed. esp.: *ibid.*].

7 Freud, *loc. cit.*, p. 31 [ed. esp.: *ibid.*].

8 Freud, *loc. cit.*, p. 30 [ed. esp.: *ibid.*].

I Hay que tener en cuenta que, en el ensayo de Freud, los conceptos de recuerdo y de memoria no presentan ninguna diferencia esencial de significado en su relación con el presente. [N. de B.]

II De estos «otros sistemas» trata Proust en muchas ocasiones, representándolos preferentemente a través de las extremidades; además, al hacerlo, no se cansa de hablar de las imágenes de la memoria ahí depositadas, y de cómo, sin obedecer a ninguna señal de la conciencia, irrumpen de manera no mediada cuando una cadera, un brazo o un hombro adoptan en la cama involuntariamente una posición en la que hace ya tiempo se habían colocado. La *mémoire involontaire des membres* es uno de los temas favoritos de Proust. (Cfr. Proust, *À la recherche du temps perdu*, vol. I: *Du côté de Swann*, *loc. cit.*, I, p. 15 [ed. esp.: *En busca del tiempo perdido*, vol. I: *Por el camino de Swann*, *loc. cit.*, p. 13 s.]. [N. de B.]

contra los estímulos es tarea quizá más importante que la de su misma recepción, hallándose provista a tal efecto de un depósito propio de energía, y teniendo ante todo que preservar las formas especiales de transformación de la energía que en ella tienen su lugar frente al potencial nivelador, y destructor por tanto, de la energía excesivamente grande que trabaja en el exterior»^[9]. La amenaza de dichas energías es precisamente la del *shock*. Con ello, cuanto más habitualmente quede registrado en la conciencia, tanto menos contará ese *shock* con la posibilidad de provocar un efecto traumático. Así, la teoría psicoanalítica tratará de «entender» la esencia del *shock* traumático «por la rotura de la protección contra los estímulos». Según ella, el miedo tiene «su principal significado» en la «falta de disposición para la angustia»^[10].

La investigación hecha por Freud la motivó un sueño que era típico en el caso de neuróticos traumáticos. Uno que reproduce la catástrofe que, en su momento, les había afectado. Los sueños de tal índole «pretenden», según Freud, «recuperar el dominio del estímulo mediante el desarrollo de la angustia cuya omisión se ha convertido en causa de la neurosis traumática»^[11]. Algo muy semejante parece haber tenido en mente Valéry. La coincidencia merece señalarse, dado que éste es uno de los que se han interesado por el modo particular de funcionamiento de los mecanismos psíquicos en las condiciones actuales de existencia (y además se mostró capaz de hacer compatible ese interés con la tarea de su producción poética, que siguió siendo puramente lírica, con lo cual se presenta como el único autor que nos remite inmediatamente a Baudelaire). «Las impresiones y percepciones sensibles del hombre», leemos justamente en Valéry, «pertenecen, consideradas en y para sí, ... al género de las sorpresas; ellas atestiguan de este modo una insuficiencia en el hombre ... El recuerdo es ... un fenómeno elemental que tiende a concedernos el tiempo necesario para la organización» de la recepción de los estímulos «que nos ha faltado en un principio»^[12]. La recepción del *shock* queda aliviada a través de un entrenamiento en el dominio eficaz de los estímulos,

9 Freud, *loc. cit.*, pp. 34 s. [ed. esp.: *loc. cit.*, p. 2519].

10 Freud, *loc. cit.*, p. 41 [ed. esp.: *loc. cit.*, p. 2522].

11 Freud, *loc. cit.*, p. 42 [ed. esp.: *ibid.*].

12 Paul Valéry, *Analecta*, París, 1935, pp. 264 s.

dominio al cual, cuando hay necesidad, pueden contribuir de igual manera el sueño y el recuerdo. Mas, normalmente, este entrenamiento ha de incumbir, según supone Freud, a la conciencia despierta como tal, la cual tiene su sede en una capa concreta del cerebro que habría de quedar «tan calcinada bajo el efecto que ejercen los estímulos» que habría que presentar «las condiciones que son más favorables y adecuadas para su recepción»^[13]. Que el *shock* sea atajado de tal modo, detenido así por la conciencia, le daría al suceso que nos lo ocasiona carácter de vivencia en sentido eminente. Y esterilizaría ese suceso (al incorporarlo de manera inmediata al registro consciente del recuerdo) para toda posible experiencia poética.

Se anuncia de este modo la pregunta de en qué forma podría la poesía lírica fundarse en una experiencia para la cual la vivencia del *shock* se ha convertido en norma. De esa poesía, como tal, debería esperarse por lo tanto un grado elevado de conciencia; así despertaría la idea de un plan que en el proceso de su elaboración ya estuviera en obra. Y esto es aplicable totalmente a la poesía de Baudelaire, cosa que, además, lo liga a Poe precisamente entre sus predecesores, y entre sus sucesores, justamente, lo ligará de nuevo a Valéry. Las consideraciones que Proust y Valéry han planteado sobre Baudelaire se complementan providencialmente. Proust ha escrito un ensayo sobre Baudelaire que, en su alcance, aún es superado en reflexiones de su obra novelesca. Y en su *Situation de Baudelaire* Valéry nos dio la introducción canónica y clásica a *Les fleurs du mal*. Dice allí: «El problema tenía que plantearse para Baudelaire del modo siguiente: llegar a ser sin duda un gran poeta, pero no Lamartine, ni Hugo, ni Musset. No quiero decir que este propósito fuera uno consciente en Baudelaire; pero tenía que darse en él por fuerza: incluso era, propiamente hablando, Baudelaire, como tal, este propósito. Ésa era su razón de Estado»^[14]. Tiene por lo demás algo de extraño hablar de razón de Estado en un poeta, lo que implica además algo notable: la emancipación de las vivencias. La producción poética de Baudelaire tiene asignada una tarea. Y es que él entrevió espacios vacíos en los que insertaba sus poemas. La suya se puede así determinar no ya sólo como una

13 Freud, *loc. cit.*, p. 32 [ed. esp.: *loc. cit.*, p. 2518].

14 Baudelaire, *Les fleurs du mal*, con una introducción de Paul Valéry, ed. Grès, París, 1928, p. X [ed. esp.: Paul Valéry, *Estudios literarios*, Visor, Madrid, 1995, p. 174].

obra histórica, como cualquier otra lo es sin duda, sino que ella misma quiso serlo y así también se entendió a sí misma.

IV

Cuanto mayor es la participación del momento de *shock* en las impresiones individuales, cuanto más incansablemente tiene que mantenerse la conciencia alerta en interés de la protección contra los estímulos, cuanto mayor es el éxito con que opera, tanto menos aquéllas lograrán penetrar en la experiencia, y así también tanto mejor realizan el concepto de vivencia. La peculiar función de defensa contra los estímulos quizás en último término se pueda ver en esto: asignar al suceso, a costa de la integridad de su contenido, un exacto punto temporal en el interior de la conciencia. Ése sería un logro extraordinario de la reflexión en cuanto tal, haciendo del suceso una vivencia. En cambio, si fallase, se instalaría ahí esencialmente el miedo placentero o (las más de las veces) desagradable que, según Freud, sanciona el fallo en la defensa contra el *shock*. Baudelaire fijaría este hallazgo mediante una imagen estridente. Habla de un duelo en el que el artista grita de espanto antes de ser vencido^[15]. Y este duelo es, sin duda, el proceso mismo de creación. El poeta colocó por tanto la experiencia del *shock* en el corazón de su trabajo. No hay duda alguna de que este testimonio sea en extremo significativo, apoyándolo las declaraciones de algunos de sus contemporáneos. A merced del espanto, a Baudelaire no le es extraño provocarlo. Vallès refiere sus extrañas muecas^[16]; Pontmartin* nos advierte del visaje embargado de Baudelaire representado en un cuadro de Nargeot**; Claudel se extiende sobre la cortante acentuación que utilizaba en el curso de la conversación; Gautier nos habla de los «espaciados» que a Baude-

15 Cit. en Ernest Raynaud, *Charles Baudelaire*, París, 1922, p. 318.

16 Cfr. Jules Vallès, «Charles Baudelaire», en: André Billy, *Les écrivains de combat (Le XIX^e siècle)* [Los escritores de combate (El siglo XIX)], París, 1931, p. 192.

* Armand de Pontmartin (1811-1890): literato y crítico francés, fue un ardiente e incansable defensor de las ideas legitimistas y conservadoras. Baudelaire solía calificarlo de «predicador de salón». [N. del T.]

** Clara-Agathe Nargeot (Thénon era su nombre de soltera; (1829-?)): pintora francesa. Su obra más conocida es ese retrato de Baudelaire. [N. del T.]

laire le encantaba introducir cuando declamaba sus poemas^[17]; Nadar describe sus abruptos pasos^[18].

La psiquiatría conoce diferentes tipos traumatófilos. Baudelaire hizo causa de detener con toda su persona, espiritual y física, cualquier *shocks*, da igual de qué viniera. La esgrima proporciona, en todo caso, la imagen de su defensa contra el *shock*. Cuando presenta a su amigo Guys, va a buscarlo a la hora en la que ya todo París duerme, recogiendo en su descripción «cómo está inclinado hacia la mesa, observando la hoja de papel con la agudeza con que, en pleno día mira las cosas que hay en torno a sí; cómo esgrime su lápiz, su pincel y su pluma; hace saltar el agua del vaso hasta el techo y prueba luego la pluma en su camisa; apresurado y violento, se afana en su trabajo, como si se temiese que se le escaparan las imágenes. Así, es pendercero estando solo, y hasta a sí mismo se atropella»^[19]. Entregado a una esgrima tan fantástica se retrató a sí mismo Baudelaire en la estrofa inicial de *Le soleil*, y ése es sin duda el único pasaje en todo el libro de *Les fleurs du mal* que lo muestra entregado a su trabajo poético.

Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures
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]*}.

17 Cfr. Eugène Marsan, *Les cannes de M. Paul Bourget et le bon choix de Philinte. Petit manuel de l'homme élégant* [Los bastones de M. Paul Bourget y la buena elección de Philinte. Pequeño manual del hombre elegante], París, 1923, p. 239.

18 Cfr. Firmin Maillard, *La cité des intellectuels* [La ciudad de los intelectuales], París, 1905, p. 362.

19 II, p. 334 [ed. esp.: Salones y otros escritos sobre arte, loc. cit., p. 360].

20 I, p. 96 [ed. esp.: El sol, en *Les fleurs du mal* / *Las flores del mal*, loc. cit., pp. 234 s.].

* «A lo largo del viejo arrabal, donde cuelgan en las chabolas | las persianas, refugio de lujurias secretas, | cuando el sol cruel golpea con redoblado ímpetu | la ciudad y los campos, los techos y trigales, | voy solo a practicar mi fantástica esgrima, | husmeando en los rincones el azar de la rima, | tropezando en las palabras como en los adoquines, | dando a veces con versos desde ha mucho soñados». [N. del T.]

La del *shock* es de las experiencias que sin duda fueron determinantes para el modo de hacer de Baudelaire. Gide trata justamente a este respecto de las intermitencias entre imagen e idea, entre palabra y cosa, en las cuales la excitación poética halla su sede estricta en Baudelaire^[21]. Rivière ha señalado los golpes subterráneos que sacudieron el interior del verso baudeleriano, provocando el efecto de que las palabras comenzaran a desmoronarse sobre sí. Rivière puso además de manifiesto muchas de esas palabras claudicantes^[22]:

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 verdures*^{[24]/**}.

Aquí encontrará asimismo su sitio el famoso comienzo de poema:

La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse^{[25]/***}.

Así, hacer justicia a todas estas ocultas legalidades también fuera del verso era el propósito que Baudelaire persiguió tenazmente en *Spleen de Paris*, sus poemas en prosa. En su dedicatoria de la colección al redactor jefe de la *La Presse*, Arsène Houssaye, se lee: «¿Quién de nosotros no habría ya soñado en los días de máxima ambición el milagro de lograr una prosa poética? Ha de ser sin duda musical, mas sin ritmo ni rima; bastante áspera y dúctil como para adaptarse a los movimientos

21 Cfr. André Gide, «Baudelaire et M. Faguet» [«Baudelaire y M. Faguet»], en *Morceaux choisis* [Fragmentos escogidos], París, 1821, p. 128.

22 Cfr. Jacques Rivière, *Études* (18ª ed., París, 1948, p. 14).

23 I, p. 29 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal*, loc. cit., pp. 46 s.].

24 I, p. 31 [ed. esp.: loc. cit., pp. 50 s.].

25 I, p. 113 [ed. esp.: loc. cit., pp. 276 s.].

* «¿Quién sabe si las nuevas flores en las que sueño | tendrán en este suelo yermo como una playa | el místico alimento que les *dé* su vigor?» [N. del T.]

** «Cibeles, que los ama, *aumenta sus verdores*». [N. del T.]

*** «La bondadosa sirvienta de que estabas celosa». [N. del T.]

líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los *shocks* de la conciencia. Este ideal, que puede convertirse en una *idea fija*, nace sobre todo de la frecuentación de ciudades gigantescas, con la red de innumerables relaciones que ahí se entrecruzan»^[26].

El pasaje sugiere una doble constatación. De un lado, nos instruye sobre el contexto íntimo que se da en Baudelaire entre la figura que corresponde al *shock* y el diario contacto con las grandes masas urbanas. Pero, además, instruye sobre eso que, propiamente hablando, habría que entender por esas masas. No puede estar hablándose de ninguna clase, de ningún colectivo, sin importar cuál fuere su estructura. No se trata ahí sino de una amorfa multitud de transeúntes, del público de la calle^[III]. Y esta multitud, cuya existencia nunca olvida Baudelaire, no llegó a posar como modelo estricto en ninguna de sus obras, pero se estampa en su creación como figura oculta, tal como también la representa la figura oculta del fragmento arriba citado. También en ella se puede descifrar la imagen misma del luchador de esgrima: los golpes que reparte se destinan a abrirle camino entre la multitud. Por supuesto, los *faubourgs* en que el poeta de *Le soleil* se adentra están desiertos. Mas la secreta constelación de que se trata (en ella la belleza de la estrofa se vuelve transparente hasta en el fondo) deberá entenderse de este modo: la multitud espectral de las palabras, como de los fragmentos y comienzos de verso, con los cuales libra el poeta, en las calles apartadas, la lucha por su poético botín.

26 I, pp. 405 s. [ed. esp.: *Pequeños poemas en prosa*, en *Pequeños poemas en prosa / Los paraísos artificiales*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 46].

III Prestar un alma a esa multitud es el deseo más propio del *flâneur*. Los encuentros con ella son para él la vivencia que no se cansa nunca de cantar. La obra de Baudelaire no puede ser pensada sin algunos reflejos de dicha ilusión, la cual, por lo demás, no ha terminado de desempeñar aún su papel. El *unanimisme* de Jules Romains* está entre los mejores de sus frutos tardíos. [N. de B.]

* Jules Romains, pseudónimo de Louis Farigoule (1885-1972): escritor francés. En poesía pregonó el unanimismo como forma de abordar la realidad: un nuevo movimiento literario de ruptura con el simbolismo que tuvo su manifiesto justamente en su obra titulada *La vie unanime* (1908). [N. del T.]

V

La multitud: ningún tema se impondrá con más autoridad a los literatos del siglo XIX. Había acertado con las disposiciones para, en amplios estratos en los que leer ya era corriente, conseguir formarse como público. Así se convirtió en comanditaria; quería reencontrarse, como los donantes en los cuadros de la vieja Edad Media, dentro de la novela coetánea. El autor de más éxito de aquel siglo se adaptó a esa demanda por una estricta necesidad interior. La multitud significaba para él, casi en sentido antiguo, la multitud del público, de los clientes. Hugo es así el primero que habla de la multitud desde los títulos: *Les misérables*, *Les travailleurs de la mer*, y era el único en Francia capaz de competir con éxito con la nueva novela de folletín. El maestro del género, que para la gente humilde comenzó a convertirse en fuente de una auténtica revelación, fue, como se sabe, Eugène Sue. En 1850 fue elegido por una gran mayoría como representante de la ciudad de París en el Parlamento, y así, no por azar, el joven Marx encontró pretexto para atacar *Les mystères de Paris*. La tarea de extraer la férrea masa del proletariado de aquella amorfa a la que entonces trataba de adular un simple socialismo esteticista se la propuso ya tempranamente. Por eso la descripción que hace Engels de esta masa en su obra de juventud preludia, tímidamente como siempre, uno de los temas propiamente marxistas. En *La situación de la clase obrera en Inglaterra* se lee lo siguiente: «Una ciudad como Londres, donde se puede caminar horas enteras sin llegar tan siquiera al principio del fin, sin encontrarse el más mínimo signo que nos anuncie la vecindad del campo llano, sí que es una cosa peculiar. Esta colosal centralización, esta aglomeración de tres millones y medio de personas en un solo punto, centuplica la fuerza de esos mismos tres millones y medio ... Pero el sacrificio que ... eso cuesta sólo se descubre algo más tarde. Si se ha caminado un par de días el empedrado de las calles principales ..., sólo entonces se advierte el hecho de que todos estos londinenses han tenido que sacrificar la mejor parte de su humanidad para llevar a cabo las maravillas de la civilización de las que ahora su ciudad rebosa; que cien fuerzas que en ellos se encontraban como adormecidas han sido reprimidas permaneciendo en la inactividad ... La congestión de las calles tiene ya algo repugnante, algo contra lo cual nuestra naturaleza se rebela. Las centenas de miles de todas las clases y todas las posiciones que se apretujan unos contra otros, ¿no son todos

personas, con las mismas cualidades y capacidades y con el mismo interés en ser felices? ... Y sin embargo pasan, corriendo siempre, unas junto a otras, como si nada tuvieran en común, como si no tuvieran que ver unas con otras; y, sin embargo, el único acuerdo que hay entre ellas es el tácito de que cada cual se mantenga del lado de la acera que le viene a caer a su derecha, para que ambas corrientes del gentío que se van cruzando a toda prisa no vayan a detener una a la otra; y sin embargo, a nadie se le ocurre dedicar una mirada a sus compañeros. La brutal indiferencia, el insensible aislamiento de cada individuo en sus intereses privados, resalta aquí de modo tanto más hiriente y repelente cuanto más comprimidos aparecen estos individuos dentro de su espacio reducido»^[27].

Esta descripción es notoriamente diferente de las que se podrían encontrar en los libros de algunos escritores franceses, como Gozlan*, Delvau o bien Lurine**, pues le faltan la habilidad y desenvoltura con que el *flâneur* se mueve entre la multitud, y que el folletinista ha aprendido de él de carrerilla. Para Engels sin duda la multitud posee algo de conturbador, produciendo en él una automática reacción moral, a la que agrega luego otra estética, desagradándole el *tempo* con que los transeúntes van pasando a gran velocidad, simplemente unos junto a otros. Pero el encanto de su descripción lo constituye el advertir cómo en ella el insobornable hábito crítico se une al antiguo tono patriarcal. Y es que el autor procede de una Alemania todavía provinciana: quizá nunca haya sentido la tentación de perderse en un río de personas. Cuando, poco antes de su muerte, Hegel fue a París por vez primera, le escribió a su mujer: «Voy por las calles; las personas tienen exactamente el mismo aspecto que en Berlín —todas trajeadas más o menos igual y más o menos con los mismos rostros—; tie-

27 Friedrich Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen* [La situación de la clase trabajadora en Inglaterra. Según observación propia y fuentes auténticas]. 2ª ed., Leipzig, 1848, pp. 36 s. [ed. esp.: *La situación de la clase obrera en Inglaterra*, Futuro, Buenos Aires, 1965, pp. 44 s.].

* Léon Gozlan (1803-1866): periodista, novelista y dramaturgo francés. Sus brillantes artículos en *Le Figaro* contra el tambaleante gobierno de Carlos X causaron gran impacto. Entre sus obras destacan *El triunfo de los ómnibus: Poema heroico-cómico* (1828) y *Balzac en pantuflas* (1865). [N. del T.]

** Louis Lurine (1816-1860): escritor francés, fue editor de la antología titulada *Las calles de París* (1843-1844). [N. del T.]

nen la misma apariencia, pero en una masa populosa»^[28]. Para el parisino moverse en esa masa ya era sin duda algo natural, y por grande que fuera la distancia que él mismo pretendiese tomar de ella, quedaba contagiado de su influjo, no pudiendo contemplarla desde fuera como Engels hacía. Por lo que concierne a Baudelaire, la masa le es tan poco algo exterior que en su obra puede rastrearse cómo, deslumbrado y atraído, se defiende de ella al mismo tiempo.

La masa es tan intrínseca a Baudelaire que en vano se busca en él su descripción. Y es que los más importantes de sus temas casi nunca se encuentran en forma de descripciones en su obra. Porque a él, como dice Desjardins*, «le cuesta más trabajo sumergir la imagen en la memoria que adornarla y pintarla»^[29]. Tanto en *Les fleurs du mal* como en el *Spleen de Paris* en vano se buscará un equivalente de las descripciones urbanas en las que Victor Hugo era maestro. Baudelaire no describe ni la ciudad ni a los habitantes, renuncia que le puso en situación de evocar a los unos mediante la figura de la otra. Su multitud es siempre la de la gran ciudad, y su París siempre está superpoblado. Esto es lo que lo hace muy superior a Barbier, donde, al ser la descripción su procedimiento, masas y ciudad tienen que ir cada cual por su lado^[iv].

28 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke* [Obras], edición de una unión de amigos del finado, vol. 19: *Briefe von und an Hegel* [Cartas de y a Hegel], ed. de Karl Hegel, Leipzig, 1887, 2ª parte, p. 257.

29 Paul Desjardins, «Poètes contemporains. Charles Baudelaire» [«Poetas contemporáneos. Charles Baudelaire»], en *Revue bleue. Revue politique et littéraire* [Revista azul. Revista política y literaria], París, 3ª serie, tomo 14, 24º año, 2ª serie, nº 1, 2 de julio de 1887, p. 23.

* Paul Desjardins (1859-1940): crítico literario y profesor de retórica francés. En 1892 fundó la «Unión por la acción moral», y en 1905 la «Unión por la verdad». De 1910 a 1940 organizó en la abadía cisterciense de Pontigny (Borgoña) las llamadas «Décadas de Pontigny», una serie de reuniones monográficas en las que, a lo largo de diez días, grupos especializados de intelectuales interesados en la promoción del humanismo europeo estudiaban un tema o un autor concretos. En 1939, Benjamin dirigió allí un proyecto de trabajo sobre sus escritos. [N. del T.]

IV Característico del procedimiento de Barbier es su poema *Londres*, uno que describe la ciudad en veinticuatro líneas para concluir torpemente con los versos siguientes:

Enfin, dans un 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, *Jambes et poèmes* [Yambos y poemas], París, 1841, pp. 193 s. — Los «tendenciosos poemas» de Barbier, sobre todo su ciclo londinense titulado *Lazare*, influyeron en Baudelaire más profundamente de lo que quiere admitirse. — La conclu-

En los *Tableaux parisiens* es casi comprobable por doquier la presencia secreta de una masa. Cuando Baudelaire toma como tema el crepúsculo matutino, en las calles desiertas hay algo de ese «silencio de un hervidero» que siente Hugo en el París nocturno. Tan pronto como Baudelaire posa la mirada en las láminas de los atlas de anatomía expuestos a la venta en los polvorientos *quais* del Sena, en esas páginas la masa de los muertos ha pasado a ocupar inadvertidamente el lugar en que podían verse esqueletos individualizados. Una masa compacta avanza en las figuras de la «*Danse macabre*». Destacarse de la masa con el paso que no puede mantener el *tempo* y pensamientos que nada saben ya del presente constituye el heroísmo que aún impulsa a las arrugadas mujeres a las que sigue en su camino el ciclo entero de *Les petites vieilles*. La masa era el velo en movimiento a cuyo través se ve París^[v] en la poesía de Baudelaire. Velo cuya presencia determina uno de los poemas más famosos de *Les fleurs du mal*.

sión de *Le crépuscule du soir* de Baudelaire dice por ejemplo:

... 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, p. 109 [ed. esp.: *Les fleurs du mal* / *Las flores del mal*, loc. cit., pp. 262 s.]).

Compárese ahora esto con la conclusión de la octava estrofa de los *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 *****.

(Barbier, loc. cit., pp. 240 s.) — Con unos pocos retoques magistrales convierte Baudelaire la «suerte del minero» en el final banal que corresponde al hombre de la metrópoli. [N. de B.]

** «Por fin, en un amasijo sombrío e inmenso, | un pueblo negro, que vive y que muere en silencio, | con gentes por millares, siguiendo el instinto fatal, | y persiguiendo el oro para el bien y el mal». [N. del T.]

*** «... acaban | su destino y avanzan hacia el común abismo; el hospital se llena de sus suspiros. — Más de uno | no vendrá ya a buscar la aromática sopa, | junto al fuego, a la noche, cerca de un alma amada». [N. del T.]

**** *Mineros de Newcastle*. [N. del T.]

***** «Más de uno que soñaba en el fondo de su alma | con dulzuras hogareñas o los azules ojos de su esposa, | en el vientre del abismo halla su eterna tumba». [N. del T.]

v La fantasmagoría en la cual el que espera va pasando su tiempo, la Venecia fabricada en los pasajes, que el Imperio simula como un sueño para los parisinos, navega sólo individualmente en su panel compuesto de mosaicos. Por eso en Baudelaire no aparecen pasajes. [N. de B.]

Ni un solo giro ahí, ni una palabra nombra a la multitud en el soneto *À une passante*. Y, sin embargo, el incidente se apoya sólo en ella, lo mismo que la marcha del velero se apoya 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 que 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,
ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais! ^[30]/*

Con velo de viuda, velada por el hecho de ir arrastrada en silencio por la muchedumbre, una desconocida cruza su mirada con el poeta. Lo que este soneto da a entender es así, retenido en una frase: la aparición que fascina de ese modo al habitante de la gran ciudad —muy lejos de tener en la multitud exclusivamente a su rival, sólo un elemento hostil a él— sólo la multitud la proporciona. Y es que el arrobó del habitante de la gran ciudad es un amor no tanto a primera como a última vista. Es una despedida para siempre que coincide exactamente

30 I, p. 106 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal*, loc. cit., pp. 258-261].

* «La calle atronadora en torno a mí aullaba. | Alta, esbelta, de luto, dolor majestuoso, | una mujer pasó, con su mano fastuosa | levantando, meciendo, festón y dobladillo; | ágil y noble, con su pierna de estatua. | Yo bebía, crispado como un extravagante, | de sus ojos, cielo lívido donde el huracán germina, | la dulzura que fascina y el placer que mata. | ¡Un relámpago ... y después la noche! — Fugitiva belleza | cuya mirada me hizo renacer de repente, | ¿ya no te veré sino en la eternidad? | ¡Por lo demás, muy lejos! ¡Demasiado tarde! ¡Jamás tal vez! | Pues ignoro a dónde huyes, y tú no sabes a dónde voy yo, | ¡oh tú, que habría amado, oh tú, que lo sabías!» [N. del T.]

en el poema con el instante de la seducción. Con lo cual el soneto nos presenta la figura del *shock*, más aún, la figura de una catástrofe. Pero ésta ha afectado al sentimiento del que es así sobrecogido. Lo que contrae compulsivamente al cuerpo —*crispé comme un extravagant*, puede leerse— no es el embeleso de aquel del que eros toma posesión en todas las moradas de su esencia, teniendo más de la sexual perplejidad que puede sobrecoger al solitario. Que estos versos «tan sólo podían haber surgido en una gran ciudad»^[31], como ha opinado Thibaudet, no quiere decir mucho. Pone de manifiesto los estigmas que la existencia en una gran ciudad inflige al amor en cuanto tal. No de distinto modo vino a leer Proust este soneto, y por eso a la copia de la mujer de luto que un día se le apareció en Albertine quiso proveerla del apodo tan adecuado de «la parisina». «Cuando Albertine volvió a mi habitación, llevaba un vestido negro de satén. La hacía muy pálida, y semejaba el tipo de la fogosa parisina y, sin embargo, al tiempo, de la mujer que, desacostumbrada al aire fresco, contagiada por su modo de vida entre las masas y, quizá también, por el influjo del vicio, cabe reconocer rápidamente en la mirada que se mueve inquieta desde sus pómulos sin afeite de carmín»^[32]. Así aparece, todavía en Proust, el objeto concreto de un amor como sólo lo experimenta el habitante de las grandes ciudades, como Baudelaire lo conquista en el poema, y del que no raras veces se podría decir que su consumación le resultó ahorrada menos que negada^[vi].

VI

Entre las versiones más antiguas del motivo de la multitud puede considerarse como clásica la de un relato de Poe que había traducido Bau-

31 Albert Thibaudet, *Intérieurs* [Interiores], París, 1924, p. 22.

32 Proust, *À la recherche du temps perdu*, vol. 6: *La prisonnière*, París, 1923, I, p. 138 [ed. esp.: *En busca del tiempo perdido*, vol. 5: *La prisionera*, Alianza, Madrid, 1975, p. 108].

VI El motivo del amor por la transeúnte también aparecería en un poema del George temprano. Pero lo decisivo se le escapa: la corriente que lleva a la mujer, arrastrada por la multitud. Así llega a una tímida elegía. En ella las miradas del poeta, como el mismo le debe confesar a su dama, «húmedas de anhelo se apartaron antes de osar hundirse ya en las tuyas» (Stefan George, *Hymnen Pilgerfahrten Algabal* [Himnos; Peregrinaciones; Algabal]. 7ª ed., Berlín, 1922, p. 23). Baudelaire no deja duda alguna de cómo él sí miró profundamente a los ojos de la transeúnte. [N. de B.]

delaire. El relato se distingue de otros muchos por algunas curiosas concreciones, y tan sólo es preciso seguir éstas para darse con unas instancias sociales que son tan poderosas y que están tan ocultas que podrían contarse justamente entre aquellas de las que sólo puede provenir ese efecto sin duda múltiplemente mediado, y tan sutil como penetrante, en la producción artística como tal. La narración se titula *El hombre de la multitud*, Londres constituye su escenario, y de narrador hace un hombre que, después de una larga enfermedad, se adentra por vez primera en el trajín de la ciudad inmensa. En las últimas horas de la tarde de un día de otoño el observador está instalado tras la ventana de un gran local en Londres. Allí pasa revista a los clientes que tiene en torno a sí, y hojea los anuncios de un periódico; pero, ante todo, su mirada se va posando en la multitud que va pasando ante su ventana. «La calle es de las más vivas y animadas que hay en la ciudad; durante todo el día había estado llena de personas. Pero ahora, con la irrupción de la oscuridad, la multitud crecía por minutos; y cuando ya se habían encendido las farolas de gas, dos densas, masivas corrientes de transeúntes pasaron por delante del café. No me había sentido nunca todavía situado en la misma disposición a aquella hora de la tarde; paladeé la nueva excitación que al contemplar el océano de ondeantes cabezas me había sobrevenido de repente. Luego, poco a poco, fui dejando de prestar atención a lo que ocurría en el espacio en el cual me encontraba, y me perdí en la contemplación de aquella escena callejera»^[33]. La fábula a que este preludio pertenece, con ser importante, debe dejarse a un lado, pues lo que aquí se quiere examinar es ese marco en el que transcurre.

Tan tétrica y difusa como la luz en la que se mueve aparece en Poe la multitud londinense. Lo cual no vale sólo para la chusma que, al llegar la noche, sale al exterior de «sus guaridas»^[34]. Poe describe la clase de los empleados superiores del siguiente modo: «La mayoría perdía ya bastante pelo, y la oreja derecha solía estar separada de la cabeza a consecuencia de su utilización como sostén para el portaplumas. Habitualmente, todos manejaban sus sombreros empleando ambas manos, y todos llevaban relojes bien sujetos con leontinas de oro, relojes de

^[33] Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires* [Nuevas historias extraordinarias] Traducción de Charles Baudelaire. (Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, vol. 6: Traducciones II), ed. Calmann Lévy, Paris, 1887, p. 88 [ed. esp.: *Cuentos*, loc. cit., vol. I, p. 247].

^[34] Poe, loc. cit., p. 94 [ed. esp.: loc. cit., p. 251].

una forma ya pasada de moda»^[35]. Y aún más asombrosa es la descripción de la multitud por la forma misma en que se mueve. «La mayoría de los que pasaban aparentaban ser personas satisfechas que pisaban con ambos pies el suelo. Parecían sólo concentrados en abrirse paso en la multitud. Fruncían las cejas y lanzaban a fondo sus miradas hacia todos lados. Cuando recibían el empujón de un cercano transeúnte, no daban muestra alguna de impaciencia; ordenaban la caída de la ropa y se apresuraban nuevamente. Otros, y éste era un grupo grande, hacían desordenados movimientos, con el rostro más rojo cada vez; hablaban para sí y gesticulaban como si justamente a consecuencia de aquella incontable multitud de que se veían rodeados estuvieran solos por completo. Al hallar un obstáculo a su paso, cesaban de murmurar súbitamente; pero sus gestos se hacían más vehementes, y entonces esperaban con sonrisa ausente y forzada que se apartaran los que obstruían el camino. Cuando les empujaban, saludaban muy efusivamente al mismo que les diera el empujón, y entonces parecían sumamente confusos»^{[36]/[vii]}. Se podría pensar que se está hablando de hombres medio borrachos, miserables, y, al contrario, se trata de «personas que ocupan una buena posición, comerciantes, abogados y especuladores en bolsa»^{[37]/[viii]}.

35 Poe, *loc. cit.*, p. 94 [ed. esp.: *ibid.*, p. 251].

36 Poe, *loc. cit.*, p. 89 [ed. esp.: *ibid.*, pp. 248 s.].

37 Poe, *loc. cit.*, p. 90 [ed. esp.: *ibid.*, p. 248].

vii De este pasaje se encuentra un paralelo en *Un jour de pluie* [*Un día de lluvia*]. Aunque venga firmado de otra mano, el poema se ha de atribuir a Baudelaire (cfr. Charles Baudelaire, *Vers retrouvés*, ed. Jules Mouquet, París, 1929). El último verso, que le da al poema su carácter insólitamente tétrico, tiene su correspondencia más exacta en *El hombre de la multitud*. «Los rayos de las lámparas de gas habían sido débiles al comienzo, al entrar en disputa con los del crepúsculo vespertino. Ahora habían vencido, y lanzaban una luz en derredor temblorosa y chillona. Todo era negro, pero fulgía como el ébano con el cual se compara el estilo que empleaba Tertuliano» (Poe, *loc. cit.*, p. 94 [ed. esp.: *loc. cit.*, p. 251]). La coincidencia de Baudelaire con Poe nos resulta aquí tanto más asombrosa cuanto que los versos que ahora siguen se escribieron lo más tarde en 1843: una época en la que Baudelaire no sabía de Poe todavía:

Chacun, nous coudoyant sur le trottoir glissant,
egoïste et brutal, passe et nous éclabousse,
ou, pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse.

Partout fange, déluge, obscurité du ciel:

noir tableau qu'eût rêvé le noir Ezéchiél! (I, p. 211) [N. de B.]

* «Cada uno, codeándonos en la resbalosa acera, | egoísta y brutal, pasa y nos salpica, o, para correr más rápido, nos empuja alejándose. | Por doquier fango, diluvio, oscuridad del cielo: | ¡negro cuadro que el negro Ezequiel habría soñado!» [N. del T.]

La imagen que Poe proyectó no se podría calificar de realista, mostrando así en obra una fantasía peculiar, planificadamente desfiguradora, que empuja al texto muy lejos de aquellos que se suelen ofrecer por modelo de realismo socialista. Barbier, uno que está entre los mejores que podría invocar tal realismo, nos describe las cosas de una manera mucho menos extraña, mostrando un tema que es más transparente, el de la masa de los oprimidos. Mas de ellos no es posible que tratemos en Poe. Él aquí remite sin más a «la gente», y en el espectáculo que se le ofrecía advirtió, igual que Engels, como una amenaza. Y será justamente esta imagen de la multitud de la metrópoli la determinante en Baudelaire. Si éste sucumbió a la violencia con que ella lo iba atrayendo a sí y, en cuanto *flâneur*, hizo al fin de él uno de los suyos, no por ello lo abandonaría el sentimiento de su condición inhumana. Así, se hace su cómplice mientras que casi en el mismo instante se separa de ella. Se compromete con ella en lo más hondo para lanzarla a la nada de improviso después de una mirada de desprecio. Esta particular ambivalencia tiene algo de fuerte y fascinante cuando nos la confiesa conteniéndose, y con ella se puede conectar el encanto difícilmente analizable y explicable que emana de su *Crepúsculo vespertino*.

VII

Baudelaire se complació en equiparar a ese hombre de la multitud, tras cuyo rastro el narrador de Poe cruza de parte a parte aquel Londres nocturno, con el tipo concreto del *flâneur*^[38]. En eso no podemos ya seguirle: el hombre de la multitud no es un *flâneur*. En él, la sosegada cede el lugar a la actitud maniaca. Por eso cabe inferir aquello en que el *flâneur* habrá de convertirse cuando se le quita del entorno al que él,

38 Cfr. II, pp. 328-335 [ed. esp.: *Salones y otros escritos sobre arte*, loc. cit., pp. 355-360].

VIII Los hombres de negocios tienen en Poe algo demoníaco. Podría pensarse en Marx, que hace al «movimiento febrilmente juvenil de la producción material» en los Estados Unidos responsable de que allí no hubiera «tiempo ni ocasión» de «abolir el viejo mundo espiritual» (Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Luis Bonaparte*, loc. cit., p. 30 [ed. esp.: *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, loc. cit., p. 24]. Baudelaire dice que, al llegar la oscuridad, «los malsanos demonios de la atmósfera se despiertan como hombres de negocios» (I, p. 108 [ed. esp.: *Les fleurs du mal* / *Las flores del mal*, loc. cit., pp. 264 s.]). Quizás este pasaje de *Le crépuscule du soir* sea reminiscencia del texto de Poe. [N. de B.]

sin duda, pertenece. Si le fue alguna vez proporcionado por Londres, no lo fue desde luego por aquel que está descrito en Poe. Si se mide por éste, todavía el París de Baudelaire conserva rasgos de los viejos tiempos. Existían aún transbordadores que cruzaban el Sena allí donde más tarde se tendieron puentes. En el año en que Baudelaire murió, aún se le pudo ocurrir a un empresario hacer poner en circulación, para comodidad de los vecinos que se lo podían costear, unas quinientas sillas remolcadas a mano. Los pasajes, en los cuales el *flâneur* evitaba la visión de los vehículos, unos que no admiten para nada al peatón como competencia, aún seguían gozando de notable popularidad^[ix]. Sin duda que ya estaba el transeúnte que se apretuja en la multitud; pero seguía estando ese *flâneur*, que necesita margen de maniobra y que no desea prescindir de su vida privada. Los muchos han de atender a sus negocios; y es que, en el fondo, el hombre privado solamente puede callejear cuando desborda el marco en cuanto tal. Donde el tono lo marca la vida privada hay tan poco lugar para el *flâneur* como dentro del tráfico febril de la City. Londres tiene su hombre de la multitud. Frente a él el gandul Nante, una figura que fue muy popular en el Berlín anterior a marzo de 1848, tiene quizá en él su contrapunto; el *flâneur* parisino vendría a ser la pieza entre uno y otro^[x].

En cuanto a cómo mira a la multitud la persona privada, nos informa un pequeño texto en prosa que es el último escrito de E. T. A. Hoffmann, editado bajo el título de *El primo de la ventana del chafalán*. Quince años anterior al relato de Poe, representa sin duda uno de los intentos más tempranos de captar la imagen de la calle en una gran ciudad. Merece pues la pena señalar las diferencias que hay entre ambos textos. El observador que muestra Poe mira a través de la ven-

IX Bajo ciertas circunstancias, el *flâneur* sabía hacer provocativa ostentación de su indolencia. Hacia 1840, fue pasajeraamente de buen tono llevar por los pasajes de paseo algunas tortugas. El *flâneur* dejaba de buen grado que éstas prescribieran el que era su tempo. De habérsele hecho caso, el progreso estaría constreñido a aprender ese *pas*. Pero no tuvo la última palabra; fue Taylor quien la tuvo, haciendo una consigna de aquel grito de «Abajo el callejeo». [N. de B.]

X En el tipo creado por Glassbrenner*, la persona privada se nos muestra como raquí-tico retoño del *citoyen*. Nante no tiene motivos de apurarse, y se instala en la calle, que ya se sabe evidentemente que no le llevaría a ninguna parte, con tanta comodidad como lo hace el pequeño burgués entre las cuatro paredes de su casa. [N. de B.]

* Adolf Glassbrenner (1810-1876): escritor alemán. Se le conoce sobre todo por sus sátiras sobre la vida berlinesa de su tiempo. [N. del T.]

tana de un local que se encuentra abierto al público; el primo en cambio está bien instalado al interior de su domicilio. El observador de que habla Poe sucumbe por entero a una atracción que terminará por arrastrarlo al torbellino de la multitud. Pero ese primo de quien habla Hoffmann es en realidad un paralítico, asomado y solo en su ventana, que no podría seguir esa corriente aunque la sintiera en su persona. Allí, elevado sobre la multitud, como lo sugiere la atalaya en la que se encuentra su vivienda, va pasando revista a los que pasan. Es día de mercado, y la masa se siente en su elemento. Sus anteojos de ópera le permiten aislar como escenas de género. La actitud interna del usuario es correspondiente totalmente con el empleo normal de este instrumento. Lo que pretende es, según confiesa, iniciar así a sus visitantes en las «primicias del arte de mirar»^{[39]/[XI]}, y éste consiste en la capacidad para disfrutar cuadros vivientes, lo mismo que persigue

39 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Ausgewählte Schriften*, vol. 14: *Leben und Nachlaß*, por Julius Eduard Hitzig, vol. 2, Stuttgart, 1839 (3ª ed.), p. 205.

XI Resulta muy curioso ver cómo llega a esta confesión. El primo, según piensa el visitante, sólo mira el bullicio de allí abajo porque le gusta el cambiante juego de colores. Sin embargo, a la larga, eso debe hacerse fatigoso. De modo análogo, y no mucho más tarde escribe Gogol* acerca de una feria celebrada en Ucrania: «Había tantas personas en camino que parecían arder ante los ojos». La visión cotidiana de una multitud en movimiento supondría quizás un espectáculo al que la vista tuvo que adaptarse. Si esto se quiere aceptar como conjetura, no parece imposible suponer que, tras haber cumplido esta tarea, no habría recibido mal las ocasiones de confirmarse en posesión de aquella nueva adquisición. El procedimiento de la pintura impresionista, que embolsa la imagen en el tumulto de las manchas de color, sería entonces reflejo de experiencias que a la vista del habitante de la metrópoli se han hecho corrientes. Un cuadro como *La catedral de Chartres* de Monet, que es, por así decir, como una especie de hormiguero de piedras, podría ilustrar tal suposición. [N. de B.]

* Nicolai Gogol (1809-1852): escritor ruso. Considerado en su literatura como iniciador del realismo, influyó con Tolstoi y Turgueniev, sobre todos los narradores de la Rusia del siglo XIX. Dividido entre una formación romántica, apoyada en convicciones políticas y religiosas conservadoras, y las características de su genio expresivo, que le llevaba a satirizar aspectos y personajes representativos de la decadencia del zarismo, influido además por Ludwig Tieck y, en especial, por E. T. A. Hoffmann, publicó sus *Veladas en Dikanka* (1831-1832), obra donde refleja ciertos aspectos del folklore ucraniano. Los tipos y situaciones más frecuentes expresan la ironía y distorsión grotescas con que despreciaba en su visión a una humanidad envilecida, producto y resumen verdaderos del provincianismo nacional. Una atmósfera oscura y opresiva, de funcionarios e intelectuales tan mediocres como corrompidos inundará sus textos por completo, intentando despertar la alarma ante la estupidez y vulgaridad de una aplastante mayoría. Del conjunto de sus obras más famosas destacan sobre todo sus relatos como *El abrigo* y *La nariz* junto a novelas como *Taras Bulba* y la monumental *Las almas muertas*. [N. del T.]

por lo demás también el *Biedermeier**. Las sentencias más bien edificantes van proveyendo la interpretación^[xii]. El texto se puede pues considerar como un intento cuya realización empezaba a estar próxima. Pero está claro que se emprendió en Berlín bajo condiciones que frustraron su éxito completo. Si Hoffmann hubiese pisado sólo alguna vez París o Londres, si se hubiese propuesto representar una masa como tal, no se habría quedado en un mercado; no habría colocado a las mujeres de manera tan predominante; quizá habría abordado los motivos que Poe extrae de la multitud cuando se mueve bajo la luz de gas. Aunque, por lo demás, dichos motivos no habrían sido menester para resaltar la esencia lúgubre que otros fisionomistas de la gran ciudad han detectado. El hondo testimonio de Heinrich Heine** precisa bien aquí lo que decimos: «En primavera», informa un corresponsal a Varnhagen*** en 1838, «sufrió enormemente de los

XII Ponderaciones edificantes dedica Hoffmann, en este texto entre otros, al ciego que mantiene su cabeza dirigida hacia el cielo. Baudelaire, que conocía este relato, en el verso conclusivo de *Les aveugles***** construiría a partir de Hoffmann, una variante que desmonta su condición de mentira edificante: «Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?»***** (I, p. 106 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal*, loc. cit., pp. 256 s.]). [N. de B.]

* *Biedermeier*: despectivo término empleado para designar concretamente el modo de vida y el arte burgueses en Alemania y otros países del norte de Europa entre 1815 y 1848, más o menos. La palabra procede del apellido de un pobre y ficticio maestro de escuela que caricaturizado en una revista satírica, llegó a simbolizar 'físicamente' al hombre de bien, respetuoso con la autoridad, satisfecho y pacífico. Tanto en las artes plásticas como en música se ha empleado para definir un estilo trivial y acomodaticio, superficialmente sentimental, que sólo busca la relajación espiritual y física de un público filisteo y conservador, de clase media. [N. del T.]

** Heinrich Heine (1797-1856): poeta alemán. Situado entre la etapa romántica y la aparición del realismo, sus baladas y canciones populares aportaron a la lírica alemana una temática inspirada en la eficacia política, como resultado de la influencia del ideario propio de Saint-Simon y de un contacto personal con Marx. Las más importantes de sus obras poéticas son sin duda el *Libro de canciones* (1827), los *Nuevos poemas* (1828-1842), el famoso *Alemania, un cuento de invierno* (1844), *Atta Troll* (1851) y, por fin, el *Romanzero* (1851). Su condición irónico-satírica, con el escepticismo y el sarcasmo caracterizan su verso tanto como su prosa. Principales muestras en este último terreno son sus *Cuadros de viaje* (1826-1831), de base periodística e impresionista y directo estilo coloquial, así como el libro *La escuela romántica* (1833), donde censura los compromisos políticos y religiosos aceptados por las que fueron figuras principales del Romanticismo en Alemania. [N. del T.]

*** Karl Varnhagen von Ense (1785-1858): literato y diplomático alemán. Su esposa, Rachel, fue figura destacada intelectual que brilló en los salones berlineses de comienzos del siglo XIX. [N. del T.]

**** *Los ciegos*. [N. del T.]

***** «¿Qué buscan esos ciegos en el cielo?» [N. del T.]

ojos. La última vez, recorrí con él un largo tramo de los bulevares. La vida, el brillo de esta calle única entre las de su especie, provocaba en mí una admiración casi sin límites, rebatiendo lo cual esta vez Heine me destacó de pronto, ejemplarmente, el intenso horror que se con- cita en este puntual centro del mundo»^[40].

VIII

Angustia, repulsión y horror enorme despertó la multitud de la gran ciudad en los primeros que la miraron a los ojos. Para Poe, posee algo de bárbaro. La disciplina apenas la domeña. Más tarde, James Ensor* no se ha cansado de confrontar en ella justamente la disciplina con el desenfreno. Este artista tiene preferencia por mostrar corporaciones militares entre sus bandas carnavalescas que nos pinta, y unas y otras se llevan entre sí modélicamente: es decir, como el fiel modelo propio de los Estados totalitarios, donde las fuerzas de la policía siempre se alían con los maleantes. Valéry, que posee una mirada siempre penetrante para el complejo de síntomas denominado «civilización», define al menos una de las circunstancias pertinentes. «El actual habitante de los grandes centros ciudadanos», escribe agudamente, «recae en un estado de salvajismo, quiere decirse, uno de aislamiento. La sensación de referencia a los demás, manteniéndose incluso en alerta constante por la necesidad, se va embotando paulatinamente en el funcionamiento ya sin roces del mecanismo social. Cualquier posible perfeccionamiento de dicho mecanismo ... desvigoriza ciertos modos de

40 Heinrich Heine, *Gespräche. Briefe, Tagebücher, Berichte seiner Zeitgenossen* [Conversaciones: Cartas, diarios, noticias de sus contemporáneos], reunidos y editados por Hugo Bieber, Berlín, 1926, p. 163.

* James Ensor (1860-1949): pintor y grabador belga, fue iniciador del expresionismo y precursor del surrealismo. Heredero de los maestros flamencos Brueghel y El Bosco por su preferencia por la farsa extravagante y la caricatura, realizó las mejores de sus obras entre 1888 y 1894. Sus temas característicos son escenas de carnaval, máscaras, esqueletos y demonios, que en conjunto reflejan la comedia y la tragedia humanas. Su estilo aparece resumido en el más célebre e importante de sus lienzos: *La entrada de Cristo en Bruselas* (1888), una descomunal composición (2,60 x 4 m.), de un tono a la vez burlesco y grandioso, en un denso tumulto de formas barrocas teñidas de colores estridentes; todo sin duda muy desordenado pero también, al tiempo, cargado de vida. [N. del T.]

comportamiento, ciertos estímulos de nuestro sentir»^[41]. Y es que el confort aísla, mientras acerca a sus usufructuarios, por otro lado, al mismo mecanismo. Por ejemplo, con la invención de la cerilla hacia mediados de siglo, entra en escena una serie de innovaciones que tienen en común la sustitución de una serie compleja de operaciones por una manipulación más bien abrupta. La evolución se produce en muchos ámbitos. Se hace evidente en el caso del teléfono, donde, en lugar del constante movimiento que había que aplicar a la manivela propia de los viejos aparatos, ha aparecido el levantar un auricular. Entre los innumerables gestos de conmutar, insertar, apretar, etc., el «disparo» propio del fotógrafo fue también muy rico en consecuencias. La leve presión hecha con el dedo bastaba para fijar un acontecimiento a lo largo de un tiempo ilimitado. Con ello, el aparato propinaba de repente y al instante un póstumo *shock*. A esta clase de experiencias táctiles se añadirían experiencias ópticas como las que trae por ejemplo la sección de anuncios de un periódico, pero también el tráfico en las grandes ciudades. El moverse en su medio condiciona sin duda al individuo con una serie de *shocks* y colisiones. En los puntos de cruce peligrosos lo contraen, como si fueran golpes emitidos por una batería, inervaciones en rauda sucesión. Baudelaire nos habla así del hombre que se sumerge en una multitud como en una reserva de energía eléctrica. Lo define en seguida, circunscribiendo con ello la experiencia que es la propia del *shock*, como «un *caleidoscopio* que se encuentra provisto de conciencia»^[42]. Si los transeúntes que hay en Poe lanzan miradas para todos lados aparentemente sin motivo, los actuales ya tienen que hacerlo para orientarse respecto a las señales que regulan el tráfico. La técnica sometió al sensorio humano a un entrenamiento de índole compleja, y así llegó el día en el que el cine correspondió a una nueva y más que urgente necesidad de estímulos. En el cine, en efecto, la percepción al modo de los *shocks* cobra validez en calidad de principio formal. Lo que en la cadena de montaje conforma el ritmo de la producción es lo que en el cine fundamenta el ritmo propio de la recepción.

41 Valéry, *Cahier B 1910*, París [1926], pp. 88 s.

42 II, p. 333 [ed. esp.: *Salones y otros escritos sobre arte*, loc. cit., p. 359].

No en vano insiste Marx en señalarnos hasta qué punto en la artesanía la conexión de los momentos de trabajo resulta fluida. En cambio, en la cadena de montaje, frente a los obreros de la fábrica, dicha conexión siempre aparece autónoma en cuanto ya reificada. La pieza trabajada alcanza ahora su radio de acción con independencia de la voluntad del trabajador. Pero además se sustrae a él empleando igual obstinación: «A toda producción capitalista», según escribe Marx, «le es común el hecho de que el obrero no maneja la que es la condición de su trabajo, sino a la inversa: la condición de su trabajo maneja ahí al obrero, aunque tan sólo con la maquinaria cobra esta inversión su realidad tangible técnicamente»^[43]. Y es que en el trato con la máquina aprenden los obreros a coordinar su «propio movimiento con el movimiento continuo y uniforme de lo que es un autó-mata»^[44]. Con estas palabras van a iluminarse con luz propia esas absurdas uniformidades que Poe quiere imponer a la multitud. Uniformidad en el vestuario como también en el comportamiento, y no en último término en la expresión del rostro. Las sonrisas dan mucho que pensar. Probablemente son las hoy corrientes en el conocido *keep smiling*^{*}, viniendo a ser un parachoques mímico. «Todo trabajo en la máquina requiere», se lee en el contexto que ha quedado arriba señalado, «un previo adiestramiento del obrero»^[45]. Y uno que se debe distinguir estrictamente respecto al ejercicio. En efecto, este último, único determinante en la artesanía, tenía aún sitio en la manufactura. Una a cuya base «cada rama particular de la producción encuentra en la *experiencia* su correspondiente figura técnica para ir la perfeccionando *lentamente*». Y, por supuesto, cristaliza con rapidez, «en cuanto se ha alcanzado un grado determinado de madurez»^[46]. Pero, por otro lado, esta clase de manufactura produce, «en cada obra manual de la que se apodera, una clase de obreros no cualificados a los que el artesano, por su parte, excluía rigurosamente. Cuando la especialización simplificada por entero se desarrolla en virtuosismo a costa de la entera

43 Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Ed. no abreviada según la 2ª ed. de 1872 [Ed. Karl Korsch], vol. I, Berlin, 1932, p. 404 [ed. esp.: *El capital. Crítica de la economía política*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, vol. I, p. 350].

44 Marx. *loc. cit.*, p. 402 [ed. esp.: *loc. cit.*, p. 348].

45 Marx. *loc. cit.*, p. 402 [ed. esp.: *ibid.*].

46 Marx. *loc. cit.*, p. 323 [ed. esp.: *loc. cit.*, pp. 406 s.].

* En inglés, «mantenga la sonrisa». [N. del T.]

capacidad de trabajo, entonces ya comienza a hacer también de la falta de todo desarrollo una concreta especialidad. Junto con dicha jerarquización aparece la escisión de los obreros en cualificados y no cualificados»^[47]. Ese obrero no cualificado es el más humillado en todo caso por el adiestramiento con la máquina. Y esto porque, sin duda, su trabajo es impermeable a la experiencia. En él el ejercicio ha perdido todo su derecho^[xiii]. Lo que lleva a cabo el Luna Park con sus bamboleos y atracciones afines es tan sólo un ensayo del adiestramiento al que el obrero, cuando es uno no cualificado, es sometido en el seno de la fábrica (un ensayo que a veces debía convertírsele en el programa entero; en efecto, el arte del excéntrico, ése en el cual el hombrecillo podía desde ahora ejercitarse en el seno de los Luna Parks, floreció al mismo tiempo que lo había hecho el desempleo). Y es que el texto de Poe hace así de pronto transparente la que es la verdadera conexión entre desenfreno y disciplina. Allí, sus transeúntes se comportan como si, adaptados al autómata, sólo se pudieran todavía seguir expresando automáticamente. Su conducta, en efecto, es sin duda reacción al *shock*. «Cuando les empujaban, saludaban muy efusivamente al mismo que les diera el empuellón»*, según ya vimos antes en la cita.

IX

A la vivencia del *shock* que el transeúnte tiene en la multitud corresponde la «vivencia» del obrero con la maquinaria. Esto no nos permite seguir suponiendo que Poe poseyera como tal un concepto respecto del proceso del trabajo industrial. En cualquier caso, Baudelaire sí estaba lejos de tener un concepto de esa clase. Pero, al tiempo, se hallaba cautivado por un proceso en el cual el mecanismo reflejo que la máquina hace activarse en el trabajador puede estudiarse de cerca en el ocioso como si se mirara en un espejo. Pues el juego de azar en cuanto tal representa sin duda ese proceso. La afirmación

47 Marx. *loc. cit.*, p. 336 [ed. esp.: *loc. cit.*, p. 284].

xiii Cuanto más breve el tiempo de formación del obrero industrial, tanto más largo se hace el que corresponde al militar. Tal vez forme parte de la preparación de la sociedad para la guerra total que hoy el ejercicio esté pasando de la praxis de la producción a la praxis de la destrucción. [N. de B.]

* Cfr. Poe, *Cuentos*, *loc. cit.*, p. 248. [N. del T.]

parece paradójica. ¿Dónde se da una contraposición más acreditadamente establecida que la del trabajo y el azar? Alain* escribe luminosamente: «El concepto ... de juego ... implica ... que ninguna de las partidas dependa de la partida precedente ... El juego no desea saber nada de posiciones seguras ... No tiene nunca en cuenta los méritos previamente contraídos, y en eso se diferencia del trabajo. Así emite el juego ... su juicio, sentenciando el peso del pasado en que el trabajo se apoya»^[48]. El trabajo que Alain tiene aquí en mente es el sumamente diferenciado (ese que, igual que el espiritual, podría conservar aún ciertos rasgos de la artesanía); no el de lo que hoy es mayoría entre los obreros de una fábrica, o al menos de los no cualificados. Pues a éstos les falta ciertamente el empaque que tiene la aventura, esa Fata Morgana que es la que seduce al jugador. En cambio, no carece en absoluto de la futilidad y del vacío, el nunca-consumar que es inherente a la actividad que se le exige al obrero asalariado de la fábrica. E incluso su gesticulación, que viene estrictamente provocada por el automatismo del trabajo, aparece en el juego, pues éste no se lleva nunca a cabo sin emplear la rápida maniobra del que hace una apuesta o el que coge una carta. Lo que la explosión en el movimiento de la máquina lo es el *coup* en el juego del azar. La maniobra del obrero con la máquina no tiene conexión en absoluto con la que le haya precedido, dado que representa su estricta repetición en todo caso. Como cada maniobra de la máquina es impermeable a la anterior, igual que lo es un *coup* en la partida de azar frente a la última jugada, la prestación del obrero asalariado es a su manera equivalente

48 Alain [Émile-Auguste Chartier], *Les idées et les âges* [*Las ideas y las edades*], París, 1927, I, p. 183 («Le jeu» [«El juego»]).

* Alain, pseudónimo de Émile-Auguste Chartier (1868-1951): filósofo francés. Alumno de J. Lagneau, enseñó filosofía en diversas ciudades de provincias, y también en París. Sus *Propos* [*Declaraciones*] (1908-1919) aparecieron en el *Despacho de Rouen* y luego en la *Nueva Revista de París*. Pretendió devolver a la filosofía su sentido primero como «ética», es decir, «conocimiento universal» que sea capaz de conducir al hombre hasta alcanzar la sabiduría, al dominio y control de las pasiones y los desórdenes que inducen los sentidos, la imaginación y el corazón, por el espíritu. La preocupación por salvar al hombre de la totalidad de las tiranías se afirma en su caso en posiciones políticas radicalmente liberales y democráticas. Más que crear un sistema filosófico, Alain pretendió ser, como fue Sócrates, estrictamente un maestro del pensar, es decir, un educador, al que en parte se podría asimilar a los enfoques fenomenológicos de su época. [N. del T.]

a la prestación del jugador. El trabajo de ambos se halla por igual, en consecuencia, libre de contenido como tal.

Una litografía de Senefelder viene a representar un club de juego, mas ni uno de los en ella retratados sigue el juego según es costumbre. Cada uno está poseído por su afecto; uno por la alegría desatada, otro por la abierta desconfianza hacia el que es su compañero, un tercero se ve desesperado, un cuarto muestra ganas de pelea; y hasta hay uno que hace preparativos para dejar este mundo. En las múltiples gesticulaciones presentadas hay algo, aunque oculto, que les es común: sus figuras muestran cómo el mecanismo al que se han entregado los jugadores en el juego de azar se apodera de ellos en cuerpo y alma, de modo que también en su esfera privada, por apasionadamente que se muevan, ya no son capaces de funcionar sino de forma refleja. Así, se comportan como los transeúntes en el texto de Poe. Viven su existencia como autómatas, pareciéndose en ello a las ficticias figuras de Bergson que han liquidado del todo su memoria.

No parece que Baudelaire se dedicara al juego, aunque encontró palabras de simpatía, e incluso de homenaje, para sus víctimas^[49]. El motivo que trató en su poema nocturno titulado *Le jeu* estaba, si seguimos su opinión, previsto ya por la modernidad. Escribirlo formaba parte fundamental de su tarea. La imagen que ofrecía el jugador se había convertido en Baudelaire en el complemento auténticamente moderno de la imagen arcaica del tirador de esgrima. El uno es sin duda para él una figura heroica tanto como el otro. Y con los ojos de Baudelaire veía Börne* mientras escribía lo que sigue: «Si se ahorrara ... toda la fuerza y la pasión ... que se despilfarran en Europa cada año en las mesas de juego, ¿no nos alcanzaría para formar todo un pueblo romano y una historia romana? ¡Pero así es, sin duda! Dado que todo

49 Cfr. I, p. 456 [ed. esp.: *Spleen de París*, loc. cit., págs 75 ss.]; también II, p. 630 [ed. esp.: *Diarios íntimos*, loc. cit., p. 33].

* Ludwig Börne, nacido Löb Baruch (1786-1837): publicista alemán. Israelita convertido al cristianismo en el 1818, monárquico y patriota antes de convertirse en republicano, en el 1822 se instaló en París y formó, junto a Heine (aunque las relaciones entre ambos no siempre serían las mejores) parte del grupo de exiliados alemanes bajo cuya influencia se fue desarrollando el movimiento de la Joven Alemania. Observador preciso y minucioso, por momentos se muestra como precursor del socialismo, aunque nunca abandonó completamente los principios propios del liberalismo burgués. Fue uno de los primeros escritores en utilizar los suplementos de los periódicos como foro de una crítica social y política. [N. del T.]

hombre nace como romano, la sociedad burguesa al punto busca desromanizarlo, y por eso se han introducido ... tantos juegos de azar y de sociedad, junto a novelas, óperas italianas y, por supuesto, periódicos elegantes»^[50]. Sólo con el siglo XIX llegaría a asentarse en la burguesía la práctica habitual de los juegos de azar, pues antes, en el siglo XVIII, solamente jugaba el aristócrata. Los propagaron los ejércitos napoleónicos, pasando de ese modo a formar parte «del gran espectáculo de la vida mundana y de los miles de existencias irregulares que se alojan en los subterráneos de la gran ciudad»: el espectáculo en el que Baudelaire quería ver lo heroico «tal y como es propio de nuestra época»^[51].

Si se quiere considerar el azar no tanto en lo que es su respecto técnico, sino más bien en el psicológico, la concepción de Baudelaire aún nos parece estar más llena de significado. El jugador aspira a la ganancia, como es evidente. Sin embargo, a su empeño obsesivo en ganar y hacer dinero no se lo querrá llamar deseo en el sentido auténtico de esta palabra. Quizá por dentro lo embarga la avidez, o quizá una oscura decisión. En cualquier caso, está en tal disposición en la que no puede sacar mucho de sus experiencias^[xiv]. Pero el deseo, al contrario, pertenece a los órdenes propios de lo que es su experiencia en cuanto tal. «Lo que se desea siendo joven se logra en abundancia siendo viejo», leemos en Goethe*. Cuanto antes en el curso de su vida formula uno un deseo, tanto mayor perspectiva tiene de que se cumpla, y cuanto más lejos alcance su deseo en el tiempo, tanto más puede esperar su cumplimiento. Mas lo que lleva lejos en el tiempo viene a ser sin duda la experiencia, la cual lo llena y articula. Y

50 Ludwig Börne, *Gesammelte Schriften* [Escritos completos], nueva edición completa, vol. 3. Hamburgo/Frankfurt am Main, 1862, pp. 38 s.).

51 II, p. 135 [ed. esp.: *Salones y otros escritos sobre arte*, loc. cit., p. 187].

XIV El juego deja en efecto sin vigor los órdenes que marca la experiencia. Quizá sea un oscuro sentimiento de ello lo que hace corriente en los jugadores «la plebeya apelación a la experiencia». Pues el jugador dice «mi número» como el vividor dice «mi tipo». Hacia el final del Segundo Imperio su mentalidad le daba tono. «En el bulvar era normal atribuirlo todo a la fortuna» (Gustave Rageot, «Qu'est-ce qu'un événement?» [«¿Qué es un acontecimiento?»], en: *Le temps* del 16 de abril de 1939). Este curioso modo de pensar se ve favorecido por la apuesta, que constituye un medio de dar a los acontecimientos un carácter de *shock*, desligándolos de contextos de experiencia. Para la burguesía, los acontecimientos políticos adoptan de igual modo fácilmente la forma de incidentes en la mesa de juego. [N. de B.]

* Cfr. Johann Wolfgang von Goethe, *Memorias de mi vida. Poesía y verdad*, Tebas, Madrid, 1979, p. 310. [N. del T.]

por eso mismo el deseo cumplido es la corona reservada a la experiencia. En el simbolismo de los pueblos, la lejanía en el espacio puede sustituir a la lejanía en el tiempo; de ahí por ejemplo que la estrella fugaz, que cae en la infinita lejanía surcando el espacio, se convirtiera en símbolo del deseo cumplido. En cambio, la bolita de marfil que avanza rodando hasta la casilla *siguiente*, del mismo modo que la *siguiente* carta, esa que está puesta encima de todas, son el completo opuesto de la estrella fugaz. El tiempo contenido en el instante en que la luz de la estrella destella para un hombre viene a ser del mismo material que el que Joubert perfila con la seguridad que a él le es propia: «El tiempo», nos dice, «se halla también, de antemano, en la eternidad; pero no es el tiempo terrenal, mundano ... Porque ese otro tiempo no destruye, sólo consume»^[52]. Esto es lo contrario al infernal, en el cual discurre la existencia de aquellos que no pudieron consumir nada de todo cuanto acometieron. El descrédito propio del juego de azar depende del hecho de que en él el mismo jugador es quien pone manos a la obra. (Un cliente incorregible de la lotería nunca será víctima del mismo desprecio que el jugador de azar tomado en su sentido más estricto.)

El empezar-de-nuevo-siempre-desde-el-principio constituye la idea regulativa que es propia del juego (como del trabajo asalariado), abriéndonos por tanto su sentido el que en Baudelaire el *segundero* —la *seconde*— aparezca en tanto que compañero del propio 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 más, es Satán mismo el que ocupa el lugar de ese segundo que aquí es pensado^[54], y a su distrito igualmente pertenece el antro taciturno que el poema titulado *Le jeu* señala para aquellos que son víctimas de los juegos de azar.

Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne

52 Joseph Joubert, *Pensées* [*Pensamientos*], 8ª ed., II, Paris, 1883, p. 162.

53 I, p. 94 [ed. esp.: *Les fleurs du mal* / *Las flores del mal*, loc. cit., pp. 226 s.].

54 Cfr. I, pp. 455-459 [ed. esp.: *Spleen de Paris*, loc. cit., pp. 75 s.].

* «¡Acuérdate que el Tiempo es un jugador ávido | que gana en cada envite, sin trampas!, es la ley». [N. del T.]

je vis se dérouler sous mon oeil clairvoyant.
Moi-même, dans un coin de l'antre taciturne,
je me vis accoudé, froid, muet, enviant,

enviant de ces gens la passion tenace^{(55)/*}.

El poeta no toma su parte en el juego. Se encuentra callado, en un rincón, no más feliz que los jugadores. También él es un hombre defraudado en su experiencia, un moderno. Pero el poeta rechaza el estupefaciente con el cual los jugadores tratan de sofocar al fin esa conciencia que los ha abandonado al paso que les marca el segundero^[xv].

55 I. p. 110 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal*, loc. cit., pp. 266 s.].

xv El efecto narcótico de que se trata está especificado por el tiempo, lo mismo que lo está el sufrimiento que justamente trata de aliviar. Dado que el tiempo es el material sobre el cual van tejidas las fantasmagorías que son propias del juego. En sus *Faucheurs de nuit*, Gourdon** escribe: «Afirmo sin duda que la pasión de jugar es la más noble de todas las pasiones, por cuanto incluye a todas las demás. Una serie de *coups* afortunados nos hace disfrutar en un momneto de lo mismo que un hombre que no juega alcanza a disfrutar durante años ... ¿Creéis acaso que en el oro que me toca no veo nada más que la ganancia? Os equivocáis completamente. En él veo los goces que procura y los apuro a fondo. Me llegan con demasiada rapidez para poder hastiarme, varían demasiado para aburrirme. Vivo cien vidas dentro de una sola. Si viajo, es de la forma en la que viaja una chispa eléctrica ... Si soy avaro y guardo mis billetes» para destinarlos a jugar, «es que conozco el valor del tiempo demasiado bien para emplearlo como lo hacen las demás personas. Un solo goce que me concediera me costaría así otros mil goces ... Tengo todos los goces en mi espíritu y en verdad no quiero ningún otro» (Edouard Gourdon, *Les faucheurs de nuit. Joueurs et joueuses* [Los segadores nocturnos. Jugadores y jugadoras], París, 1860, pp. 14 s.). Anatole France*** plantea tales cosas de manera análoga en las bellas notas sobre el juego que pueden leerse en *Le jardin d'Épicure*. [N. de B.]

* «He aquí el negro cuadro que en un sueño nocturno | vi desplegarse ante mi ojo clarividente. | Yo mismo, en un rincón del antro taciturno, | me vi acodado, frío, en silencio, envidiando, | envidiando a esas gentes por su tenaz pasión». [N. del T.]

** Edouard Gourdon (1820-1869): literato francés, colaboró en periódicos de París y provincias. Servidor entusiasta del Segundo Imperio tras el golpe de Estado de 1851, ocupó por un tiempo la jefatura de prensa desde el Ministerio del Interior. Junto a *Psicología del omnibus* (1841) y *Paris la nuit* (1841), *Les faucheurs de nuit* [Los segadores nocturnos, 1960] es de los más conocidos de sus libros. [N. del T.]

*** Anatole France (1844-1924): escritor francés. Sus inicios literarios se inscriben en la literatura parnasiana, aunque sus éxitos fueron novelísticos. Ejerció asiduamente la crítica literaria en los medios de prensa. Desde un inicial escepticismo, pasaría en política a posturas claramente progresistas. Sus características principales son la sujeción del relato a los símbolos ideológicos, el atento cuidado de la forma y la ironía y sutileza intelectuales. [N. del T.]

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)/*}

Baudelaire hace así, en estos últimos versos, de la impaciencia el sustrato del furor por el juego. Un furor que él encuentra, en su más pura disposición, en su interior. Su correspondiente arrebatado de cólera poseía sin duda la potencia expresiva que muestra la *Iracundia* que pintó Giotto en Padua**.

X

Si hemos de dar crédito a Bergson, la actualización de la *durée* es lo que alivia al alma de los hombres de la obsesión del tiempo. Proust sostiene también esta creencia, y ha desarrollado a partir de ella los ejercicios en que, a lo largo de su vida, va sacando a la luz lo ya expirado, saturado con las reminiscencias que con su permanencia en lo inconsciente habían penetrado a través de sus poros. Él era un lector incomparable de *Les fleurs du mal*, sintiendo allí, en acción, lo que le era afín para su obra. No hay familiaridad con Baudelaire que la experiencia de Proust con él no incluya. «El tiempo», dice Proust, «se encuentra en Baudelaire desintegrado de manera extraña; sólo se abre unos pocos raros días, pero éstos siempre son significativos. Así se entiende por qué en él son frecuentes giros como 'cuando una tarde' y similares»⁽⁵⁷⁾. Y es que esos días significativos son los del tiempo de la consumación, para decirlo ahora con Joubert. Y son los días de la reminiscencia. No

56 I, p. 110 [ed. esp.: *Les fleurs du mal* / *Las flores del mal*, , loc. cit., pp. 266 s.].

57 Proust, «A propos de Baudelaire», en: *Nouvelle revue française*, tomo 16, 1 de junio de 1821, p. 652.

* «¡Mi corazón se espantó de envidiar a esos pobres ¡corriendo con fervor al abismo entreabierto ¡y que, ebrios de su sangre, preferían en suma ¡el dolor a la muerte y el infierno a la nada!» [N. del T.]

** Benjamin se refiere a una obra capital del Renacimiento pintado por Giotto di Bondone (1266?-1337), su imagen simbólica de *La ira*, uno de los siete vicios por él representados en los frescos de la Capilla de la Arena o Scrovegni de Padua (ca. 1305-1306). Dicha imagen presenta a una mujer rasgándose las vestiduras en un acceso de rabia. [N. del T.]

señalados por vivencia alguna, no unidos tampoco a los demás, más bien van destacándose del tiempo. Lo que ahí constituye el contenido lo fijó Baudelaire en el concepto de las «*correspondances*». El cual se alinea sin mediación al lado del concepto de «*belleza moderna*».

Dejando de lado la literatura erudita sobre la temática de las *correspondances* (que son patrimonio común de los místicos; Baudelaire las había encontrado en Fourier), Proust ya no se ocupa de las variaciones artísticas por el hecho de que sean puestas en cuestión por las sinestesias. Lo esencial será que las *correspondances* fijan un concepto de experiencia que encierra en sí elementos cúlticos. Sólo apropiándose de esos elementos pudo el poeta medir enteramente lo que significaba el descalabro del que él, como moderno, fue testigo. Sólo así pudo él reconocerlo como el reto a él sólo destinado y que aceptó en sus poemas. Si realmente en el caso de *Les fleurs du mal* existe una secreta arquitectura a la que se viene dedicando tan abundantes especulaciones, el ciclo de poemas que abre el libro podría estar por cierto dedicado a algo perdido irreparablemente. Pertenecen a este ciclo dos sonetos que son idénticos en cuanto a sus motivos. El primero, titulado *Correspondances*, comienza diciendo:

La nature est un temple où de vivants piliers
laissent 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 tenía en mente a través de las *correspondances* se puede definir como experiencia que busca establecerse en el resguardo

58 I, p. 23 [ed. esp.: *Les fleurs du mal* / *Las flores del mal*, loc. cit., pp. 32 s.].

* «La naturaleza es un templo donde vivos pilares | dejan salir a veces sus confusas palabras; | por allí pasa el hombre, por los bosques de símbolos | que lo observan con miradas familiares. | Igual que largos ecos que, lejos, se confunden | en una tenebrosa y profunda unidad, | vasta como la noche y la claridad, | los perfumes, colores y sonidos se responden». [N. del T.]

ya de toda crisis, algo que es posible solamente en el ámbito mismo de lo cúllico. Si rebasa ese ámbito se representa en tanto que «lo bello», pues en lo bello el valor de culto va a aparecer como valor de arte^[xvi].

Las *correspondances* son esas fechas que pertenecen a la reminiscencia. Así, no son históricas, sino son fechas de la prehistoria. Lo que con-

- XVI Lo bello es doblemente definible en sus relaciones con la historia, como lo es con la naturaleza. Y es que en ambos respectos cobrará su vigencia la apariencia, eso que es aporético en lo bello. (Sobre lo primero un apunte solo. En lo que hace a su existencia *histórica*, lo bello constituye una llamada para que se reúnan los que antes ya lo han admirado. El sobrecogerse con lo bello es un *ad plures ire**, que es el modo en que los romanos solían referirse a la muerte. En cuanto a esta determinación, la apariencia en lo bello consiste justamente en que, en la obra, nunca se encuentra aquel objeto idéntico por el cual la admiración se afana, sino que ésta cosecha lo que generaciones anteriores habían admirado en aquél. Es un dicho de Goethe el que aquí hará audible el punto extremo de la sabiduría: «Todo aquello que haya ya ejercido una gran influencia, nunca más podrá ya ser juzgado auténticamente»**). Lo bello en su relación con la *naturaleza* puede determinarse como aquello que «sigue siendo en esencia igual a sí bajo su velamiento» (cfr. *Neue deutsche Beiträge* [Nuevas contribuciones alemanas], ed. Hugo von Hofmannsthal, Múnich, 1925, II, 2, p. 161 <esto es, Benjamin, *Las afinidades electivas de Goethe*>). Las *correspondances* por cierto nos informan sobre lo que cabría que pensáramos por dicho velamiento. Y así, con arriesgada abreviatura, a este último se lo podría calificar de lo «productor del surgimiento» de la obra de arte. Las *correspondances* representan pues la instancia puesto ante la cual el objeto del arte viene a ser fielmente lo reproductor, y por tanto aporético absolutamente en todo caso. Si se quisiese intentar copiar en la materia misma del lenguaje aquella aporía, se llegaría a determinar lo bello en tanto que el objeto de experiencia en el estado de la semejanza. Y esta determinación coincidiría con la formulación de Valéry: «Lo bello quizá exige la imitación servil justamente de eso que en las cosas es indefinible» (Valéry, *Autres Rhumbs* [Otros rumbos], París, 1934, p. 167). Así, si Proust regresa con tanta disposición a dicho objeto (el cual en él viene a aparecer en calidad del tiempo recuperado), no se puede decir que traicione con ello algún secreto. Pues más bien pertenece a los aspectos desconcertantes de su procedimiento el que ahí el concepto de una obra de arte en cuanto el propio de la reproducción, el concepto mismo de lo bello, o, en una palabra, el aspecto hermético del arte, sea el que él sitúa locuazmente, una y otra vez, en el centro de su consideración. De la génesis y los propósitos de su obra trata con la urbanidad y desenvoltura de un aficionado distinguido. Algo que encuentra, por supuesto, en Bergson un claro equivalente. Las siguientes palabras, en las que el filósofo insinúa que no podría esperarse todo de una actualización intuitiva de la corriente ininterrumpida del devenir, tienen un acento que recuerda a Proust sin duda alguna: «Podemos dejar que nuestra intuición penetre nuestra existencia día a día y, de este modo, gracias a la filosofía, disfrutar de una análoga satisfacción a la que se obtiene a partir del arte; solamente que ésta se daría con mayor frecuencia, siendo más constante y accesible para el mortal habitual» (Henri Bergson, *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, París, 1934, p. 198). Bergson ve así al alcance de la mano lo que a la superior perspectiva goethiana de Valéry se encuentra a la vista como el «aquí» donde lo inaccesible se convierte en acontecimiento***. [N. de B.]

vierte en grandes e importantes los días festivos es sin duda el encuentro con una vida anterior. Y eso es lo que consigna Baudelaire en el soneto titulado *La vie antérieure*. Las imágenes de grutas y plantas, y de nubes y olas, que evoca el comienzo de este otro soneto se elevan desde el cálido vaho de las lágrimas, lágrimas que son de la nostalgia. «El paseante contempla las extensiones veladas por el duelo y los ojos se le inundan de lágrimas de histeria, 'hysterical tears'»^[59], escribe Baudelaire en su reseña de los poemas de Marceline Desbordes-Valmore****. Unas correspondencias simultáneas como más tarde cultivaron los simbolistas no las hay ahí. Pues el pasado murmura en las correspondencias, y la misma experiencia canónica de ellas tiene su lugar en la vida anterior:

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 de couchant reflété par mes yeux.

C'est là que j'ai vécu^[60]/*****.

El hecho de que la voluntad restauradora de Proust quede atrapada en los límites de la existencia terrena, mientras que, al contra-

59 II, p. 536 [ed. esp.: *El arte romántico*, loc. cit., p. 218].

60 I, p. 30 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal*, loc. cit., pp. 50 s.].

* En latín, «ir a los muchos», reunirse con la masa de los muertos. [N. del T.]

** La frase de Goethe, emitida por cierto en el contexto de un intercambio de puntos de vista sobre Shakespeare, procede de una carta fechada el 11 de junio de 1822, mientras se hallaba trabajando en su novela *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1821-1829); la carta fue enviada a Friedrich von Müller (1779-1849), que era canciller del Ducado de Weimar y una fuente importante para el conocimiento de las opiniones de Goethe en literatura y política. [N. del T.]

*** Cfr. el coro místico final del *Fausto II*: «lo inalcanzable aquí | se halla realizado» (Goethe, *Fausto*, Planeta, Barcelona, 1980, p. 354). [N. del T.]

**** Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859): escritora francesa. Siendo actriz primero, se consagró mas tarde a la literatura. Así, escribió cuentos infantiles y numerosos poemas elegíacos reunidos en sus *Poésies* (1842). En ellos expresa dolores y tristezas (perdió a cuatro hijos), así como sus místicos impulsos, con gracia melancólica, naturalidad elogiada por Baudelaire y sutileza rítmica, con bastante frecuencia sin-copada, que influirá sobre Verlaine. [N. del T.]

***** «Las olas, envolviendo la imagen de los cielos, | mezclaban de una forma mística y solemne | los todopoderosos acordes de su rica música | con los colores del poniente reflejado en mis ojos. | Eso es lo que yo viví». [N. del T.]

rio, Baudelaire los trasciende, puede entenderse como sintomático de cuánto más original y fuertemente se le anunciaron a Baudelaire las fuerzas contrarias. Y él difícilmente logra nunca algo más perfecto que allí donde, dominado por aquéllas, parece renunciar y resignarse. Así se ve en *Recueillement**, en donde traza sobre el profundo cielo la alegría de los años transcurridos,

... vois se pencher les défuntes Années,
sur les balcons du ciel, en robes surannées^{[61]**}.

A través de estos versos Baudelaire se conforma con homenajear lo inmemorial, que a él se le ha hurtado, en la figura de lo pasado de moda. Cuando en el último volumen de su obra vuelve a la experiencia que le había invadido de pronto al saborear una *madeleine*, Proust piensa que los años de Combray se vuelven fraternalmente hacia los años que aparecen ahora en la terraza. «En Baudelaire ... estas reminiscencias aún son más numerosas; también se ve que lo que las provoca nunca es el azar; por eso, a mi parecer, son decisivas. En efecto, no hay nadie como él que voluntariamente, selectivo y empero indolente, persiga en el olor de una mujer, en el perfume de su pelo y de sus senos, esas correspondencias llenas de referencias que le aporten 'el azul del cielo, abovedado e inmenso' o 'un puerto lleno de llamas y de mástiles'»^[62]. Estas palabras son una confesión que sirve como lema para la obra de Proust. Obra que tiene especial afinidad respecto de la obra de Baudelaire, que reuniendo los días de la reminiscencia ha conformado un año del espíritu.

Pero *Les fleurs du mal* no serían lo que son si en ellas imperase solamente ese acierto. Más bien son inconfundibles porque a la ineficacia del consuelo, al fracaso mismo del fervor y al malograrse de la misma obra se arrancaron poemas que por nada se han quedado atrás respecto a aquellos en los cuales las *correspondances* celebran sus fiestas. El libro

61 I, p. 192 [ed. esp.: *Les fleurs du mal* / *Las flores del mal*, loc. cit., pp. 258 s.].

62 Proust, *À la recherche du temps perdu*, vol. 8: *Le temps retrouvé*, París, II, pp. 82 s. [ed. esp.: *En busca del tiempo perdido*, vol. 7: *El tiempo recobrado*, Alianza, Madrid, 1976, p. 274].

* «*Recogimiento*». [N. del T.]

** «... veo cómo se inclinan los años difuntos, | sobre los balcones del cielo, con ropas anticuadas». [N. del T.]

Spleen et idéal es el primero entre todos los ciclos que componen *Les fleurs du mal* en todo su conjunto, y ahí el *idéal* surte la fuerza para lograr la reminiscencia, mientras que el *spleen* ofrece el enjambre que forman los segundos. Él es su amo, lo mismo que es el diablo el soberano de la sabandija. A la serie de poemas del *spleen* pertenece *Le goût du néant**, donde se lee:

Le Printemps adorable a perdu son odeur!^{[63]/**}

En este verso nos dice Baudelaire algo extremo con extrema discreción, cosa que lo hace especialmente suyo. El estar-inmerso-ya-en-sí-mismo de aquella experiencia de que antes el poeta ha participado, queda ahí reconocido en la palabra *perdu* estrictamente, pues el olor es el refugio inaccesible propio de la *mémoire involontaire*. Difícilmente en cambio se le asocia con representaciones visuales, y entre las impresiones sensoriales su pareja tan sólo es el olor. Si al reconocimiento de un olor le es más propio que a ningún otro recuerdo el privilegio mayor de consolar, ello es quizá debido a que adormece hondamente la conciencia del transcurso del tiempo. Un aroma permite que se hundan años en el aroma que recuerda. Y eso es lo que hace del de Baudelaire un verso de insondable desconsuelo. Para quien ya no quiere hacer ninguna experiencia no hay consuelo. Pero no es nada más que esa incapacidad lo que constituye la esencia estricta de la ira. El iracundo «no quiere saber nada»; Timón***, su prototipo, brama sin distinción contra los hombres; no está en situación de distinguir al amigo probado del que es su mortal enemigo. Barbey d'Aurevilly reconoció con mirada profunda esta disposición en Baudelaire; «un Timón con el genio de un Arquíloco****»^[64], así es como lo llama. La ira mide con sus estallidos el fatal compás de los segundos del que es siempre víctima el melancólico.

63 I, p. 89 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal*, loc. cit., pp. 204 s.].

64 J[ules-Amédée] Barbey d'Aurevilly, *Les oeuvres et les hommes (XI^e siècle)*. 3^e partie: *Les poètes*, Paris, 1862, p. 381.

* *El gusto de la nada*. [N. del T.]

** «¡La dulce Primavera ha perdido su olor!» [N. del T.]

*** Timón, que es la figura del misántropo, es el protagonista de la obra de Shakespeare *Timón de Atenas* (ca. 1607-1608). [N. del T.]

**** Arquíloco (ca. 712-ca. 648 a.C.): poeta griego considerado como inventor del yambo, es el representante más antiguo conocido de un lirismo personal. [N. del T.]

Et le Temps m'engloutit minute par minute,
comme la neige immense un corps pris de roideur^{[65]/*}.

Estos versos siguen inmediatamente a los que se han citado más arriba. En el *spleen* el tiempo está reificado: los minutos cubren al hombre como copos. Y es que dicho tiempo carece de historia, como el de la *mémoire involontaire*. Pero, en el caso del *spleen*, la percepción del tiempo se agudiza de un modo que es sobrenatural; cada segundo encuentra a la conciencia dispuesta ya para encajar su golpe^[xvii].

El cálculo del tiempo, que subordina la duración a su regularidad, no puede sin embargo renunciar a que en la primera persistan fragmentos destacados, desiguales. Haber unido el reconocimiento de una cualidad con la medición de la cantidad fue obra del calendario, que con la fijación de los festivos ahorra, por decirlo de ese modo, los pasajes de la reminiscencia. Cuando el hombre pierde su experiencia se siente como arrojado del calendario, y, con la llegada del domingo, el habitante de la gran ciudad traba a su vez conocimiento con este sentimiento peculiar, como sucede a Baudelaire, *avant la lettre*, en uno de los poemas de su *Spleen*.

65. I, p. 89 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal*, loc. cit., pp. 205 s.].

XVII En el místico *Diálogo entre Monos y Una*, ha copiado Poe en la *durée* ese vacío decurso del tiempo a cuya merced está el sujeto en el *spleen*, pareciendo experimentar como felicidad que ahora se le quiten sus espantos. Es un «sexto sentido» el que le toca en suerte ahí al difunto, con la forma del don que representa arrancarle aún una armonía a lo que es el vacío decurso del tiempo. Por supuesto, se ve muy fácilmente perturbado por el compás del segundero. «Tenía la impresión de que en mi cerebro había entrado algo de lo que a una inteligencia humana no le puedo dar un ni concepto tan siquiera borroso. Así preferiría quizá hablar como de una forma de vibración del regulador de nuestra mente. Se trata del equivalente espiritual de la abstracta representación humana de la esencia del tiempo. La órbita astral se había regulado en absoluta armonía con este movimiento, o con uno que le correspondía. Por él medía yo las irregularidades del reloj sobre la chimenea, y de los relojes de bolsillo de los presentes. Su tic tac llegaba a mis oídos. Pero las menores desviaciones del compás exacto ... me afectaban a mí del mismo modo que entre los hombres me ofendía la violación de la verdad abstracta» (Poe, loc. cit., p. 381 [ed. esp.: *Cuentos*, I, loc. cit., p. 370]. [N. de B.]

* «El Tiempo me devora minuto tras minuto, | como la nieve inmensa a un cuerpo ya rígido». [N. del T.]

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 festivos, han sido como los hombres, arrojadas fuera del calendario. En ello se asemejan a las pobres almas, que se afanan, mas no tienen historia. Si en el *spleen* y en la *vie antérieure* Baudelaire sostiene entre sus manos los pedazos dispersos de una auténtica experiencia histórica, Henri Bergson se ha alienado en mucha mayor medida en su representación de la *durée* de la historia justamente. «El metafísico Bergson omite la muerte»^[67]; así se ha escrito. En efecto, lo que separa a la *durée* bergsoniana respecto del orden histórico como tal (como también de uno prehistórico) es la ausencia en ella de la muerte. El «sano sentido común» por el que se distingue el «hombre práctico» ha sido su padrino^[68]. La *durée*, de la que queda eliminada la muerte, tiene la mala infinitud del ornamento, excluyendo la introducción de la tradición dentro de ella^[xviii]. Y es que es quintaesencia de una vivencia que se pavonea con el prestado traje de aquella experiencia. El *spleen*, en cambio, expone por su parte la vivencia en total desnudez. Con espanto observa el melancólico el recaer de la tierra en un mero estado natural. Ningún hábito de prehistoria la circunda. Tampoco ningún aura. Así emerge en los versos de *Le goût du néant* que siguen a los que antes ya citamos:

66 I, p. 88 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal*, loc. cit., pp. 200 s.].

67 Max Horkheimer, «Zu Bergsons Metaphysik der Zeit» [«Sobre la metafísica del tiempo en Bergson»], en *Zeitschrift für Sozialforschung* [Revista de investigación social], 3 (1934), p. 332.

68 Cfr. Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu), París, 1933, pp. 166 s. [ed. esp.: *Materia y memoria*, en *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid, 1963, p. 344].

XVIII La atrofia de la experiencia se anuncia en Proust en el éxito carente de fisuras del que es su propósito final. Nada hay de más hábil que el modo en que causalmente, y nada más leal que el modo en que constantemente trata de hacer presente a su lector que la redención es, en sí misma, una empresa privada. [N. de B.]

* «Unas campanas saltan de repente con furia | y lanzan hacia el cielo un horrible aullido, | igual que los espíritus errantes y sin patria | que se ponen a gemir tozudamente». [N. del T.]

Je contemple d'en haut le globe et sa rondeur,
et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute^{[69]/*}.

XI

Si a las representaciones que, asentadas en la *mémoire involontaire*, pugnan por agruparse en torno a un objeto de la intuición se las califica de su aura, a su vez el aura en el objeto de una intuición corresponde justamente a la experiencia que se deposita, en su ejercicio, en un objeto de uso. Los procedimientos basados en la cámara y sus aparatos subsiguientes amplían y prolongan el alcance propio de la *mémoire involontaire*, en tanto hacen posible el fijar sonora y visualmente cualquier suceso en cualquier momento. Con ello se convierten en conquistas nuevas y esenciales de una sociedad en la que se atrofia el ejercicio. La daguerrotipia tenía para Baudelaire algo incitante, como también algo aterrador; «sorprendente y cruel»^[70] llama a su encanto. De acuerdo con lo cual, aunque no haya llegado hasta su fondo, sí ha sentido la mentada conexión. Dado que su empeño siempre fue reservar su sitio a lo moderno y, sobre todo en arte, el indicárselo, con la fotografía hizo lo mismo. Cuantas veces la sintió como amenazadora, trató de hacer responsable de ello a sus «progresos tan mal entendidos»^[71]. Admitía no obstante, en todo caso, que éstos vendrán a ser favorecidos por «la estupidez de la gran masa». «Esta masa postulaba un ideal que fuera digno de ella, correspondiendo a su naturaleza ... Sus ruegos los atendió un Dios vengativo, y así Daguerre fue su profeta»^[72]. Pese a lo cual se esfuerza Baudelaire por una visión más conciliadora. La fotografía, según él, puede adueñarse sin obstáculo de todas esas cosas pasajeras que tienen el derecho «a un sitio en los archivos de nuestra memoria», pero sólo si acepta detenerse ante el «círculo de lo imaginativo e impalpable»: es decir,

69 I, p. 89 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal*, loc. cit., pp. 205 s.].

70 II, p. 197 [ed. esp.: *Curiosidades estéticas*, loc. cit., p. 194].

71 II, p. 224 [ed. esp.: *Salones y otros escritos sobre arte*, loc. cit., p. 232].

72 II, pp. 222 s. [ed. esp.: *ibid.*, p. 231].

* «Desde lo alto contemplo la redondez del globo | y ya no busco en él de una choza el abrigo». [N. del T.]

ante el círculo del arte, en el cual tan sólo tiene un puesto «aquello a lo que el hombre ha agregado su alma»^[73]. El veredicto no tiene mucho de salomónico, por cuanto que ahí la disposición constante de un recuerdo tan discursivo como voluntario, favorecida por la técnica de reproducción, recorta el campo de la fantasía. Y ésta quizá pueda concebirse como capacidad de formular deseos de una índole especial; aquéllos justamente para los cuales, como cumplimiento, es posible pensar en «algo bello». A qué estaría ligado este cumplimiento peculiar de nuevo lo determina Valéry de la forma más aproximada: «Reconocemos pues la obra de arte en que ninguna idea que suscita en nosotros, ningún modo de comportamiento que sugiera, podría agotarla o liquidarla. Uno puede oler tanto como quiera una flor que le es grata al olfato, pero en cambio no puede suprimir ese aroma que despierta en nosotros el deseo; y ningún recuerdo, ni ningún pensamiento, ni ningún modo de comportamiento extinguirá su efecto ni nos librará de su poder. Y eso mismo persigue quien se propone una obra de arte»^[74]. Según esta visión, una pintura reproduciría en una escena aquello en lo que el ojo no puede saciarse. Aquello con lo cual viene a cumplirse el deseo que ya desde su origen se puede proyectar sería lo que alimenta ese deseo, y lo alimenta incansablemente. Así, es por tanto claro qué separa a la fotografía de la pintura, y por qué además no puede haber un único principio de «configuración» que abarque a ambas: para la mirada que no puede saciarse en una pintura, la fotografía significa más aún lo que la comida para el hambriento o para el sediento la bebida.

La crisis de la reproducción artística que así se delinea puede representarse como parte integrante de una crisis dentro de la misma percepción. Lo que hace inaplacable al placer de lo bello es aquella imagen del mundo anterior que Baudelaire consideró velada por las lágrimas que llora la añoranza. «Ah, tú fuiste en tiempos ya pasados | mi mujer o mi hermana»*: esta confesión rinde el tributo que lo

73 II, p. 224 [ed. esp.: *ibid.*, p. 233].

74 Valéry, «Avant-propos». *Encyclopédie française* [«Proemio». *Enciclopedia francesa*], vol. 16: *Arts et littératures dans la société contemporaine I* [Artes y literaturas en la sociedad contemporánea I], París, 1935, fasc. 16.04-516.

* Estos versos proceden de un poema incluido por Goethe en una carta dirigida el 14 de abril de 1776 a Charlotte von Stein. [N. del T.]

bello puede exigirnos como tal. En la medida en que el arte aspira a lo bello y, aunque lo haga aún tan simplemente, lo «recobra» y lo salva (como Fausto a Helena*) de las profundidades temporales^[XIX]. Algo que ya no ocurre en la reproducción técnica de la obra (pues en ella lo bello ya no tiene lugar). En el contexto mismo en que protesta de la indigencia y plitud de las imágenes que el ejercicio de la *mémoire volontaire* viene a presentarle de Venecia, Proust también escribe que, poniéndolo frente a la palabra «Venecia» meramente, ese acervo de imágenes se le antoja tan soso y tan insípido como una exposición de fotografías^[75]. Si lo distintivo de las imágenes que emergen de la *mémoire involontaire* se ve en el hecho de que tienen aura, la fotografía participa en el fenómeno de la «decadencia del aura» de modo decisivo. Lo que en la daguerrotipia se debía sentir como inhumano, puede decirse quizá como mortal, era ya aquel mirar (detenidamente) al aparato, por cuanto el aparato se apropiaba de la imagen del hombre sin devolverle a éste la mirada. Pero es que, sin duda, a la mirada siempre le es inherente la expectativa de ser también devuelta por aquel a quien ella misma se dirige. Por ello, cuando dicha expectativa (la cual por cierto en el pensamiento se podrá fijar del mismo modo en la mirada intencional de la atención que en una mirada en el sentido llano y elemental de la palabra) se realiza y cumple, entonces la experiencia que es la propia del aura la afecta en su absoluta plenitud. «La perceptibilidad», juzga Novalis**, es, en cuanto tal, «una atención»^[76]; la perceptibilidad de que ahí se habla no es otra ya que la del aura, una cuya experiencia estriba por tanto en la traslación de

75 Cfr. Proust, *À la recherche du temps perdu*, vol. 8: *Le temps retrouvé*, loc. cit., I, p. 236 [ed. esp.: *En busca del tiempo perdido*, vol. 7: *El tiempo recobrado*, loc. cit., p. 213].

76. Novalis [Friedrich von Hardenberg], *Schriften* [Escritos]. Nueva edición crítica en base al legado manuscrito de Ernst Heilborn, Berlín, 1901, 2ª parte, 1ª mitad, p. 293.

XIX El instante de un logro como ése se distingue por ser irreplicable. En ello estriba el diseño constructivo de la obra de Proust: cada situación en que el cronista es acariciado por el hálito del tiempo perdido se convierte así en incomparable, quedando separada por entero de la sucesión de los días. [N. de B.]

* Cfr. Goethe, *Fausto*, II, I, ed. esp. cit., pp. 188 ss. [N. del T.]

** Friedrich, barón von Hardenberg, generalmente conocido por Novalis (1772-1801): poeta alemán. Influido por la filosofía idealista de Fichte y las ideas estéticas de los hermanos Schlegel, así como por la muerte prematura de su prometida, su obra representa uno de los puntos culminantes del misticismo romántico alemán. *La cristiandad o Europa* (1799) expresa la nostalgia de la fe religiosa medieval y de una comunitaria teocracia. [N. del T.]

una forma de reacción corriente en la sociedad humana a la relación de lo inánime o de la naturaleza con el hombre. El mirado, o aquel que se cree mirado, alza de inmediato la mirada. Experimentar el aura de una aparición significa investirla con la capacidad de ese alzar la mirada^[xx]. A lo cual corresponden los hallazgos de la *mémoire involontaire*. (Éstos son, por lo demás, irrepetibles: escapan al recuerdo que trata a su vez de incorporárselos. Con lo cual apoyan un concepto de aura que comprende en ésta «la aparición irrepetible de una lejanía»^[77]. La determinación tiene a su favor el hacer transparente el carácter cúllico del fenómeno. Lo esencialmente lejano es lo inasequible: pues, de hecho, dicha inasequibilidad es una de las principales cualidades de la imagen de culto.) Hasta qué punto estaba Proust versado en el problema del aura no parece preciso subrayarlo. Mas, con todo, resulta muy notable ver cómo lo roza en ocasiones en conceptos que incluyen la teoría de aquella: «Hay algunos amantes de los misterios que desean creer que las cosas conservan algo de las miradas que otrora se posaron sobre ellas». (Sin duda, la capacidad de devolverlas.) «Esos mismos son de la opinión de que los monumentos y los cuadros solamente se nos representan bajo ese velo delicado que el amor y la veneración de la multitud de admiradores han ido tejiendo en torno a ellos en el largo transcurso de los siglos. Pero «esta quimera», concluye Proust digresivamente, «sólo resultaría verdadera si la refiriesen a la única realidad que existe para cada individuo, es decir, al propio mundo de sentimientos que éste posee»^[78]. Parecida pero de mayor alcance, por estar orientada objetivamente, es la determinación que como aurática hace Valéry de la percepción dentro del sueño. «Cuando yo digo: veo eso ahí, no se establece ya con ello la

77 Cfr. Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, en: *Zeitschrift für Sozialforschung* 5 (1936), p. 43.

78 Cfr. Proust, *À la recherche du temps perdu*, vol. 8: *Le temps retrouvé*, loc. cit., II, p. 33 [ed. esp.: *En busca del tiempo perdido*, vol. 7: *El tiempo recobrado*, loc. cit., p. 233].

xx Dicha investidura es un punto hontanar de la poesía. Cuando el hombre, el animal o algo inanimado, vestidos así por el poeta, alza la mirada, ésta alcanza lejos; y esa mirada de la naturaleza, que es así despertada, sueña y arrastra al poeta tras su sueño. Las palabras pueden tener también su aura. Karl Kraus lo describió de esta manera: «Cuanto más de cerca se mira una palabra, desde tanto más lejos nos devuelve ella la mirada» (Karl Kraus, *Pro domo et mundo*, Múnich, 1912, en *Ausgewählte Schriften*, 4 [Escritos escogidos, 4], p. 164 [ed. esp.: *Contra los periodistas y otros contras*, Taurus, Madrid, 1998, p. 166]). [N. de B.]

simple ecuación mía con la cosa ... En el sueño en cambio sí que se produce una ecuación. Ahí las cosas que veo me ven a mí tanto como yo las veo a ellas»^{79]}. Y justo igual a la de la percepción onírica es la naturaleza de los templos, de los cuales se dice:

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

Cuanto más supo de esto Baudelaire, tanto más inconfundiblemente se inscribió en su obra lírica la decadencia del aura. Cosa que sucedió por lo demás en la concreta figura de una cifra; una que se encuentra en casi todos los pasajes de *Les fleurs du mal* en los que la mirada es la que surge de unos ojos humanos. (Que Baudelaire no la ha introducido de acuerdo con un plan es algo evidente.) Se trata aquí del hecho de que la expectativa que suscita la mirada del hombre resulta vacía. Pues Baudelaire describe allí unos ojos de los que puede decirse que han perdido la capacidad de mirar. Pero en esta propiedad están dotados de un cierto atractivo con el cual, en gran parte, quizá preponderantemente, se sufraga la economía de su instinto. Bajo el potente hechizo de esos ojos, en Baudelaire el sexo se ha quedado disociado del eros. Si los versos de *Dichoso anhelo*:

No hay distancia alguna que te haga difícil,
vienes volando, hechizado**

valen como clásica descripción del amor que se halla saturado por la experiencia del aura, entonces, de entre toda la poesía lírica, difícilmente hay versos que se les enfrenten de forma más decidida que éstos de Baudelaire:

Je t'adore à l'egal de la vouête nocturne,
ô vase de tristesse, ô grande taciturne,
et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,

79 Valéry, *Analecta*, loc. cit., pp. 193 s.

* «Por allí pasa el hombre, por los bosques de símbolos | que lo observan con miradas familiares» (Baudelaire, *Les fleurs du mal* / *Las flores del mal*, loc. cit., pp. 32 s.). [N. del T.]

** Cfr. Goethe, *Obras completas*, vol. I, Aguilar, Madrid, 1974, p. 1669. [N. del T.]

et que tu me parais, ornement de mes nuits,
plus ironiquement accumuler les lieues
qui séparent mes bras des immensités bleues^{[80]/*}.

Las miradas pueden ser sin duda tanto más subyugadoras cuanto más profunda sea la ausencia en ellas superada de quien mira. En unos ojos que actúan como espejos, ésta no se encuentra aminorada. Justamente por eso, nada saben los ojos ahí de lejanías. Baudelaire ha incorporado su tersura incluso a una rima socarrona:

Plonge tes yeux dans les yeux fixes
des Satyresses ou des Nixes^{[81]/**}.

Ni las satiresas ni las náyades pertenecen a la familia de los seres humanos. Sin duda, están aparte. Bien curiosamente, Baudelaire introduciría en el poema la mirada cargada de lejanía bajo la forma propia del *regard familier*^[82]. Él, que no fundó familia alguna, dio a la palabra *familier* una textura saturada de promesa y, al tiempo, de renuncia. Sucumbe así a los ojos sin mirada y entra sin ilusiones en su ámbito.

Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques
et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques,
usent insolemment d'un pouvoir emprunté^{[83]/***}.

«La estupidez», escribe Baudelaire en una de sus primeras publicaciones, «suele servir de adorno a la belleza. A ella se le ha de agradecer que los ojos sean tristes y transparentes como estanques negruzcos,

80 I, p. 40 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal*, loc. cit., pp. 74 s.].

81 I, p. 190 [ed. esp.: *ibid.*, pp. 214 s.].

82 Cfr. I, p. 23 [ed. esp.: *ibid.*, pp. 32 s.].

83 I, p. 40 [ed. esp.: *ibid.*, pp. 74-77].

* «Te adoro igual que a la nocturna bóveda, | oh vaso de tristeza, oh gran taciturna, | y tanto más te amo, bella, cuanto me huyes, | y cuanto más pareces, oh, adorno de mis noches, | más irónicamente acumular las leguas | que separan mis brazos de ese azul inmenso». [N. del T.]

** «Hunde tus ojos en los ojos fijos | de las náyades o de las satiresas». [N. del T.]

*** «Tus ojos, iluminados como escaparates | y bengalas brillantes en los festejos públicos, | usan, insolentes, un poder prestado». [N. del T.]

o bien que tengan la oleosa calma propia de los mares tropicales»^[84]. Cuando tales ojos cobran vida, ésta viene a ser la del rapaz, que se pone a seguro al mismo tiempo que acecha a su presa. (Lo mismo que se da en la prostituta, atenta como está a los transeúntes al mismo tiempo que a los policías. El tipo fisionómico que genera este modo de vida lo reencontraría Baudelaire en las numerosas estampas que Guys les dedicó a las prostitutas. «Deja como el rapaz que su mirada se demore en el horizonte; tiene la inconstancia que le es propia al animal rapaz ..., aunque no pocas veces también tiene la repentina atención tensa de éste»^[85].) Que los ojos propios del habitante de las grandes ciudades están sobrecargados de funciones en lo que hace a su seguridad es bastante claro. A un requerimiento algo menos notorio apunta Simmel. «El que ve sin oír está sin duda mucho ... más inquieto que quien oye sin ver. He aquí algo ... que es característico de las grandes ciudades. Las relaciones entre las personas ... se distinguen en ellas por la patente y cabal preponderancia de la actividad del ojo sobre la del oído. Y las principales causas de ello son los medios de transporte públicos. Antes del desarrollo de los ómnibus, y de los ferrocarriles y tranvías a lo largo del siglo XIX, la gente no se había visto en la situación de tener que mirarse mutuamente durante largos minutos, y hasta horas, pero sin dirigirse la palabra»^[86].

La mirada de seguridad prescinde de perderse, soñadora, en la lejanía. Puede incluso llegar a sentir algo como un placer en su degradación. En este sentido pueden ser leídas las frases siguientes. En *El salón de 1859* Baudelaire pasa revista a los cuadros paisajistas para concluir con la confesión: «Ojalá me devolvieran a los dioramas, cuya magia enorme y brutal me impone una útil ilusión. Prefiero un par de telones teatrales, donde encuentro tratados artísticamente, con trágica y aguda concisión, mis sueños más queridos. Esas cosas tan falsas están por ello infinitamente más cercanas sin duda a la verdad; en cambio, la mayor parte de nuestros paisajistas son unos mentirosos, y

84 II, p. 622 [ed. esp.: «Selección de máximas consoladoras sobre el amor», en *Les fleurs du mal / Las flores del mal*, Río Nuevo, Barcelona, 1974, p. 15].

85 II, p. 359 [ed. esp.: *Salones y otros escritos sobre arte*, loc. cit., p. 388].

86 [Georg] Simmel, *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique* [*Misceláneas de filosofía relativista. Contribución a la cultura filosófica*]. Traducido al francés por A. Guillaín, París, 1912, pp. 26 s. [ed. esp.: *Sociología*, vol. 2, Revista de Occidente, Madrid, 1977, p. 681].

ello precisamente porque desdeñan mentir»^[87]. A uno le gustaría en todo caso darle menos valor a la «ilusión útil» que a la «concisión trágica» de las que habla. Mas Baudelaire insiste en la magia de la lejanía, y así el cuadro paisajista lo mide directamente por el criterio propio de las pinturas de las barracas de feria. ¿Quiere ver destrozada la magia de la lejanía, como le debe ocurrir al observador que acerca demasiado un folleto a sus ojos? El motivo entraría en uno de los versos memorables de *Les fleurs du mal*:

Le Plaisir vaporeux fuira vers l'horizon
ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse^{[88]/*}.

XII

Les fleurs du mal son la última obra lírica que ha tenido una amplia repercusión europea; ninguna posterior ha desbordado un ámbito lingüístico siempre más o menos limitado. A ello cabe añadir que Baudelaire volcó casi exclusivamente en este libro su capacidad productiva. Y, finalmente, no cabe olvidar que, entre sus motivos, algunos de los que se han ido tratando en la presente investigación hacen problemática la posibilidad de la poesía lírica como tal. El triple componente determina históricamente a Baudelaire, mostrando que se estuvo inamovible respecto a su causa. Baudelaire fue en efecto inamovible en la conciencia que poseyó de su misión. Lo cual llega hasta el punto de que él designó como su meta el «crear un patrón»^[89], viendo en ello sin duda la condición de todo lírico futuro. A los que no se mostraban a su altura los tenía en poco. «¿Bebéis quizá caldos de ambrosía? ¿Coméis costillas de Paros? ¿Cuánto dan en el Monte de Piedad a cambio de una lira?»^[90]. El poeta provisto de aureola está anticuado para Baudelaire, y su lugar como figurante lo señaló en un poema en

87 II, p. 273 [ed. esp.: *Salones y otros escritos sobre arte*, loc. cit., p. 280].

88 I, p. 94 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal*, loc. cit., pp. 226 s.].

89 Cfr. Jules Lemaitre, *Les contemporains. Études et portraits littéraires* [Los contemporáneos. Estudios y retratos literarios]. 4ª serie <14 ed., París, 1897>, pp. 31 s.

90 II, p. 422 [ed. esp.: *El arte romántico*, loc. cit., p. 196].

* «El Placer vaporoso huirá hacia el horizonte | como huye una sílfide tras los bastidores». [N. del T.]

prosa, *Pérdida de aureola* justamente. El texto vio la luz bastante tarde, y en la primera clasificación de su legado sería precisamente separado como «no apto para la publicación». Y, hasta hoy, ha sido inatendido en la literatura sobre Baudelaire.

«¡Qué veo, amigo mío! ¡Usted aquí! ¡En un lugar de mala nota lo encuentro a usted, el hombre degustador de esencias, el hombre que para comer toma ambrosía! ¡En verdad, no puedo menos de sorprenderme!» — ‘Ya conoce usted, amigo mío, el miedo que les tengo a los caballos y los coches. Hace un momento, cuando atravesaba el bulevar a toda prisa, al hacer un movimiento en falso en medio de ese hirviente caos donde la muerte acude por todos lados al galope, he aquí que mi aureola resbala de mi cabeza y cae al fango encima del asfalto. No he tenido valor para recogerla. Y me he dicho que es menos desagradable perder las insignias que arriesgar a que le rompan los huesos a uno. Después de todo, me he dicho, no hay mal que por bien no venga. Ahora puedo sin duda moverme de incógnito, cometer malas acciones y hacerme tan vulgar como un simple mortal. ¡Y aquí estoy, como ve, como usted en todo!’ — ‘Sin embargo, debería denunciar esa pérdida de su aureola, o preguntar por ella en la oficina de objetos perdidos’ — ‘¡Ni pensarlo!, ¡aquí estoy muy bien! Sólo usted me ha reconocido. Además, la dignidad me aburre. Y me regocijo con pensar que cualquier mal poeta querrá recogerla y no tendrá el menor escrúpulo en tocarse con ella. ¡Hacer así de afortunado a alguien! ¡Nada me complace como eso! ¡Y, ante todo, a uno del que pueda reírme! Imagínese a X, o quizás a Z. ¡Vaya, será cómico!’»^[91]. — El mismo motivo aparece en los *Diarios*, por más que allí la conclusión difiere, pues el poeta recoge su aureola, pero en cambio lo inquieta el sentimiento de que ese incidente sea de mal agüero^{[92]/[XXI]}.

Pero el redactor de esos apuntes no es ningún *flâneur*. Y sin duda constatan, bien irónicamente, la misma experiencia que Baudelaire, sin el menor adorno, nos confía de paso en esta frase: «Perdu dans ce vilain monde, *coudoyé par les foules*, je suis comme un homme lassé dont

91 II, pp. 483 s. [ed. esp.: *Spleen de Paris*, loc. cit., p. 113].

92 Cfr. II, p. 634 [ed. esp.: *Diarios íntimos*, loc. cit., p. 32].

XXI No parece imposible que el motivo de esta anotación fuera un *shock* patógeno. Tanto más instructiva, en consecuencia, la configuración que lo asimila a la obra de Baudelaire. [N. de B.]

l'oeil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et, devant lui, qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur»^{[93]/*}. De todas las distintas experiencias que han hecho de su vida aquello en lo que al fin se ha convertido, Baudelaire destaca como la experiencia decisiva, como la sin más inconfundible, ese empujón que le imprimió la multitud. La apariencia de una multitud en sí movida, de una en sí animada, de la que el *flâneur* está prendado, se le ha desvanecido por completo. Para aguzar aún más su bajeza, el poeta ve el día en que hasta las prostitutas y los parias hablarán en favor de un estilo de vida ordenado, condenarán el libertinaje y nada admitirán sino el dinero. Traicionado por estos sus últimos cómplices, Baudelaire arremete contra la multitud en su conjunto, y lo hace empleando la ira impotente de quien arremete contra la lluvia o el viento. Así quedó tramada la vivencia a la cual Baudelaire le otorgó el peso de una experiencia verdadera. Con ello, había señalado el precio que cuesta la sensación de lo moderno, a saber, la desintegración del aura en la vivencia que corresponde al *shock*. El acuerdo con tal desintegración llegó a costarle caro, pero es la ley de su poesía; la que, en el cielo del Segundo Imperio, brilla como «un astro sin atmósfera»^[94].

93 II, p. 641 [ed. esp.: *ibid.*, p. 43].

94 Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen* [Consideraciones intempestivas], 2ª ed., Leipzig, 1893, vol. I, p. 164 [ed. esp.: *La filosofía en la época trágica de los griegos*, en *Obras completas*, vol. I, Prestigio, Buenos Aires, 1970, p. 499].

* «Perdido aquí, en este feo mundo, a codazos con las multitudes, soy igual que un hombre fatigado, que, mirando hacia atrás, a los años profundos, no ve sino desengaño y amargura, y frente a él, ni enseñanza ni dolor, solamente una tempestad en la que nada nuevo se contiene». [N. del T.]