
LA ESCRITURA, MÁQUINA DEL ACCIDENTE

UNA DEMORA EN EL PRÓLOGO DE SPLEEN DE PARÍS

ANA MARÍA RISCO

PRÓLOGO A LE SPLEEN DE PARIS¹

A ARSÈNE HOUSSAYE

Mi querido amigo, le envió una pequeña obra, de la cual no se podría decir, sin injusticia, que no tiene cola ni cabeza, puesto que, al contrario, todo en ella es, al mismo tiempo, cabeza y cola, alternativa y recíprocamente. Considere, se lo ruego, qué admirables comodidades nos ofrece a todos esta combinación, a usted, a mí y al lector. Podemos cortar dónde queramos, yo mi ensoñación, usted el manuscrito, el lector la lectura, porque no dejo colgando la esquiua voluntad de éste del hilo interminable de una intriga superflua. Retire usted una vértebra, y las dos piezas de esta tortuosa fantasía volverán a juntarse sin esfuerzo. Despedácela usted en numerosos fragmentos, y verá que cada uno puede existir aparte. Con la esperanza de que algunos de estos trozos estarán lo bastante vivos para darle placer y entretenición, me atrevo a dedicarle la serpiente completa.

Tengo una pequeña confesión que hacerle. Al hojear, por vigésima vez al menos, el famoso *Gaspar de la Noche*, de Aloysius Bertrand (¿acaso un libro que usted, y yo, y algunos de nuestros amigos conocemos no tiene todo el derecho a ser llamado *famoso*?), me vino la idea de intentar algo análogo, y de aplicar a la descripción de la vida moderna o, más bien, de *una* vida moderna y más abstracta, el procedimiento que él había aplicado a la pintura de la vida antigua, tan extrañamente pintoresca.

¹ Trad. Pablo Oyarzún

¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días de ambición, el milagro de una prosa poética, musical sin ritmo y sin rima, tan flexible y contrastada como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación, a los sobresaltos de la conciencia?

Es sobre todo de la frecuentación de las villas enormes y del entrecruzamiento de sus innumerables relaciones que nace ese ideal obsesivo. Usted mismo, mi querido amigo, ¿no ha intentado traducir en una *canción* el grito estridente del *Vidriero*, y de expresar en una prosa lírica todas las sugerencias desoladoras que lanza este grito hasta las mansardas, a través de las más altas brumas de la calle?

Pero, a decir verdad, temo que mi celo no me ha traído felicidad. Apenas empecé el trabajo, me di cuenta de que no sólo estaba muy lejos de mi misterioso y brillante modelo, sino incluso que hacía una cosa (si es que esto puede llamarse *una cosa*) singularmente diferente, accidente del cual alguien enteramente distinto a mí se enorgullecería, sin duda, pero que no puede sino humillar profundamente a un espíritu que ve como el más grande honor del poeta cumplir *justamente* aquello que proyectó hacer.

Vuestro, muy afectuosamente,

C. B.

Si de Baudelaire cabe decir, con el aval de no pocos autores, que siguiendo los pasos de Poe integró una tradición de poetas intelectuales, que saben a ciencia cierta lo que hacen, que proyectan y estudian cada uno de sus movimientos en la escritura, que transitan por versiones y variantes hasta dar con el efecto que se ajusta cabalmente a su propósito, que modelan arquitectónicamente su obra discriminando, con lúcida conciencia, el lugar necesario y justo de cada parte en el total; del escrito que abre los pequeños poemas en prosa, reunidos en *Spleen de París*—una dedicatoria que hace las veces de prólogo del libro— podría decirse que prueba esta afirmación, consumando a la perfección el gesto que la niega. En su breve extensión, el texto no sólo ejecuta esta maniobra paradójica (a cuya lectura se encamina este ensayo), sino otras de equivalente destreza que hacen de él un pequeño agujero, por el que es posible atisbar, antes de abismarse, la magnitud y precisión de la obra baudeleriana.

Se trata de una delicada maquineta, compuesta de cinco párrafos, ruedas de un engranaje que deberíamos llamar perfecto —si el movimiento que ejecuta no hiciera justamente improcedente tal comentario— diseñado para activar un organismo mayor, proliferante y multifacético, como el que conforman los fragmentos poéticos que le siguen. Párrafos que pueden ser también seguidos como cinco rutas, que se expanden y diversifican en la lectura, se multiplican y entrecruzan, dejándonos en medio de esa *villa enorme*, de cuya frecuentación provienen las obsesiones de *Spleen de París*.

Aunque al imaginar el proceso de construcción de un texto tal, que con tan abreviado gesto echa a andar una magnitud de sentido como la de *Spleen*, es tentador evocar una práctica de relojería, su admirable mérito es, como el de un reloj, simplemente funcionar. Si es necesario calibrar cada uno de sus recursos, de sus maniobras y elecciones, lo es sólo para aumentar el efecto estimulante que produce constatar ese funcionamiento y cómo esa efectividad abre la lectura de los pequeños poemas en prosa y dibuja, al mismo tiempo, un acceso la urbe mayor que es la obra baudelairiana.

Se sabe que Baudelaire concibió los poemas de *Spleen*, publicado por primera vez como libro en 1865, casi como un apéndice de las *Flores del Mal*, y que estos poemas pueden leerse como una nueva vuelta de tuerca, una reincidencia más aventurada tal vez, con mucho más “libertad, detalle y broma” —como diría el autor en una carta— de aquella obra central, de la que emana una onda expansiva de modernidad. Es en esa expansión y en la opción de sobrepasar los límites del género poético más allá del verso, la métrica y la rima, donde *Spleen de París* se distingue y separa de sus antecedentes posibles. Su condición “en prosa” no es un cambio ligero de tono, sino una nueva afirmación de esta traza poética moderna, y en ella trabaja el prólogo tanto por la vía del argumento, como por medio de la demostración. El escrito es, qué duda cabe, un fragmento más de poesía en prosa dentro de la obra.

Tiene la forma de una carta o una dedicatoria, dirigida a Arsène Houssaye, editor de los primeros veinte poemas del libro en La Presse, cuya relación con Baudelaire, que lo llama en este escrito “querido amigo”, curiosamente se

complica a partir de la publicación. Su forma epistolar acentúa la remisión a un destinatario específico, que, siendo en este caso el editor, puede ser reconocido también como el primerísimo lector. La carta está, en cierto modo, dirigida al lector por excelencia y en ello reedita el gesto del poema introductorio de las *Flores del Mal*, dirigido a ese, ya famoso, “hipócrita lector”. Las agencias que entran en complicidad en el trance de producir el efecto de la literatura —el autor, el editor, el lector—, son invocadas así y comprometidas de plano por la forma del escrito, por cuyo tono confesional, histriónicamente sincero, asoma el rostro socarrón del artificio.

El escrito entra sin rodeos en materia al poner en la mira, desde la primera línea, el sentido de la obra —la “pequeña obra”— en su totalidad. De esta totalidad “no puede decirse, sin injusticia, que no tiene cola ni cabeza”. Un declaración inicial, por la que el “autor” hace presente su deseo de entregar una producción que responda a la estructura paradigmática de un cuerpo dotado de “extremidades y cabeza” —de la que pueda afirmarse, por tanto, que funciona orgánicamente bajo la lógica de un cierto miembro rector y de unos cuantos otros subordinados— aspiración que podría volverse anodina, si tan pronto como es enunciada no fuera eclipsada por la constatación de que TODO en la obra que se ofrece a la lectura es “al mismo tiempo cabeza y cola, alternativa y recíprocamente”.

Bastan las primeras tres líneas del prólogo para poner este nuevo conjunto de poemas a distancia de la magnífica arquitectura de *Las Flores del Mal*, que el propio Baudelaire había presentado como una obra poética “de la más fuerte unidad”, subrayando que sus partes, “desde el punto de vista del arte y de la sensación estética”, perderían mucho si no se las leyera “en el orden en que el poeta, que sabe lo que hace, las ha dispuesto”². Encarnación de un modelo acrático, fragmentario y proliferante, la nueva obra que el prólogo anuncia es, sin embargo, igualmente orgánica. Ella no renuncia a su condición de cuerpo “vivo”. Más bien pone a prueba esa condición, reajustándola. Su modelo anatómico, retóricamente escogido —sin duda no al margen de consideraciones simbólicas y míticas— es el cuerpo de la serpiente.

² Cit. por Enid Starkie, Baudelaire. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1971, p. 668.

EL CUERPO DE LO MISMO

Podemos cortar dónde queramos, yo mi ensoñación, usted el manuscrito, el lector la lectura, porque no dejo colgando la esquivada voluntad de éste del hilo interminable de una intriga superflua. Retire usted una vértebra, y las dos piezas de esta tortuosa fantasía volverán a juntarse sin esfuerzo. Despedácela usted en numerosos fragmentos, y verá que cada uno puede existir aparte. Con la esperanza de que algunos de estos trozos estarán lo bastante vivos para darle placer y entretenimiento, me atrevo a dedicarle la serpiente completa.

El pasaje inicial del prólogo produce un deslizamiento desde el cuerpo serpentino, vertebrado y flexible de la serpiente, hacia la contextura en prosa de la obra. Del cuerpo serpentino absorbe ésta una forma en la que no es visible especificidad de funciones: todo en ella, como se ha notado ya, cabeza o cola. Absorbe también la ausencia de intriga que presenta el cuerpo de una serpiente, y que contribuye, en su horrorosa mismidad, a la caracterización de esa bestia apática perfilada en las Flores del Mal, que “no hace grandes gestos ni lanza grandes gritos”, y que “de buena gana convertiría la tierra en resto baldío. Y de un solo bostezo engulliría al mundo”³: l’ennui, el hastío, temple que en *Spleen* se explaya e imbrica con el de la melancolía.

La impecable composición del fragmento hace olvidar que el modelo de la serpiente no se ajusta del todo al rendimiento que se le exige. Al hablar de la dinámica de sus partes, se evoca la capacidad regenerativa que en realidad no tienen las serpientes —que no se vuelven a unir después de un corte, ni menos después de muchos— sino tal vez las colas de ciertos reptiles menores, que se regeneran con rapidez y tienen además esa extraña facultad de moverse aisladas del cuerpo. Lo que parece referido, en cualquier caso, es una totalidad a la cual sus partes le son indiferentes, pues opera en ausencia de ellas o reemplazándolas por otras con facilidad. Las partes de este cuerpo serpentino, modelo de la obra, no sólo pueden *existir* de modo independiente, sino que tienden a “juntarse sin esfuerzo”, de modo que la interrupción del continuo, como el corte de escritura o lectura de *Spleen de París*, no pone en riesgo la inteligencia del total. Lo que parece concebirse no es tanto un todo que es más que la suma de sus partes, como un todo que obra

³ “Al lector”. Primer poema de *Las flores del mal*.

perfecta y hábilmente allí donde sus partes no dan cuenta de coherencia o unidad.

La experiencia de una singularidad perdida y subsumida en el despliegue de una magnitud mayor, que nada totaliza y de la que sus partes no son sino fragmentos intercambiables que se camuflan unos en otros bajo el único propósito de “escenificar” una totalidad, anticipa en el prólogo una experiencia de multitud, que *Spleen* elabora en sus fragmentos. Para el poeta de *Spleen*, la muchedumbre es el lugar de la vacancia y de la movilidad; un espacio en medio del cual

“goza del incomparable privilegio de ser, a su guisa, él mismo y otro. Como esas almas errantes que buscan un cuerpo, entra cuando quiere en el personaje de cada cual. Para él sólo, todo está vacante”⁴.

Como los poemas en prosa que el prólogo anuncia, la aglomeración de gentes en la multitud que *Spleen* experimenta, no configura un sentido que se articule en la coherencia. Su textura parece más bien, como lo observa Walter Benjamín de “un capricho de la naturaleza, si es que dicha expresión puede ser trasladada a las circunstancias sociales”. Asociadas a la densificación de la ciudad y anticipadas como personaje en la literatura de Hugo y Poe, las multitudes —observa Benjamín— se configuran al margen de cualquier intriga: “Una calle, un incendio, un accidente de tráfico reúnen a gentes libres de determinación de clase. Se presentan como aglomeraciones concretas, pero socialmente siguen siendo abstractas, esto es, que permanecen aisladas en sus intereses privados. Su modelo son los clientes que, cada uno en su interés privado, se reúnen en el mercado en torno a la “cosa común”. Muchas veces esas aglomeraciones tienen sólo una existencia estadística. Queda en ellas oculto lo que constituye su morosidad: la masificación de personas privadas por medio del azar de sus intereses privados”⁵.

Azar y vacancia ofrecen ciertas claves de la lógica combinatoria con las que *Spleen* connota también la multitud de palabras e imágenes que conforman su prosa poética. Dominados por esa lógica, tales fragmentos resultan de la ocupación fugaz de un lugar en el conjunto. Son *instantáneas*, momentáneas composiciones de un movimiento caleidoscópico. Improntas que deja el poeta (“*al que un*

⁴ “Las muchedumbres”. *Spleen de París*. Trad. Pablo Oyarzún.

⁵ Poesía y capitalismo. Iluminaciones II. Taurus Ediciones, Madrid 1980. Pág.79.

⁶ Las muchedumbres. *Spleen de París*.

*hada le ha insuflado en su cuna el gusto del travestimiento y de la máscara, el odio del domicilio y la pasión del viaje*⁶), cuando en su incesante y ebrio paseo por la ciudad, le es dado cambiar de piel y de ojos y ocupar el lugar de otros.

Su estrategia de lectura, por consiguiente, y esto nos lo advierten también las primeras palabras del prólogo, está signada por la interrupción.

⁷ La frase “y más abstracta” figura en la variante conocida de la carta-prólogo que ha sido editada en varias oportunidades, entre ellas en el libro *Dar (el) tiempo. I La moneda falsa*, de Jacques Derrida.

⁸ Bertrand fue una especie de leyenda del mundo romántico francés. Luego fue también figura de culto de poetas surrealistas, particularmente a partir de la atención que le prestó Breton. Escribió los primeros poemas de *Gaspard* en 1827, en el Dijon de su niñez, y murió de tuberculosis en París, en 1841, antes de poder publicarlos. El libro está compuesto de dos prefacios y seis libros principales: “La Escuela Flamenca”, una serie de tableaux que toman su inspiración de Rembrandt o de otros pintores holandeses, “Viejo París” en el mismo sentido del tableaux, pero con una visión más histórica de las transformaciones de la ciudad de París; “La noche y sus prestigios”, en que se abordan temas fantásticos y grotescos; “Crónicas”, que contienen sus primeros trabajos sobre el pintoresquismo de la vida antigua, “España e Italia”, con pequeñas notas sobre la vida en esos lugares y “Silvas”, último libro con temas diversos. En ediciones posteriores figura un anexo con composiciones sueltas tomadas del cuaderno del autor.

EXTRAÑO PINTORESQUISMO, UN PARÉNTESIS

El segundo movimiento del prólogo parece interpretar o interpelar el tránsito desde la reflexión sobre la estructura de la obra, metamorfoseada en el cuerpo de la serpiente, a una evocación de lo que obraría en ella como modelo literario o fuente inspiradora: el libro *Gaspard de la Noche*, de Aloysius Bertrand, tan coloquial como decisivamente citado con estas palabras:

Tengo una pequeña confesión que hacerle. Al hojear, por vigésima vez al menos, el famoso Gaspard de la Noche, de Aloysius Bertrand (¿acaso un libro que usted, y yo, y algunos de nuestros amigos conocemos, no tiene todo el derecho a ser llamado famoso?), me vino la idea de intentar algo análogo, y de aplicar a la descripción de la vida moderna o, más bien, de una vida moderna (y más abstracta)⁷, el procedimiento que él había aplicado a la pintura de la vida antigua, tan extrañamente pintoresca.

Aproximarse a lo que se ilumina aquí, por medio de la evocación del libro de Bertrand y del procedimiento que éste “habría aplicado a la pintura de la vida antigua, tan extrañamente pintoresca”, supone abrir un paréntesis, para capturar conjeturalmente lo que al momento de la cita significaba *ese libro*, la obra mayor de un joven poeta provinciano⁸, al que Hugo y Sainte-Beuve (dos figuras incómodas para Baudelaire) dieron prestigio en París hacia mediados de 1830, varios años antes de que llegara efectivamente a ser publicada. Una obra, al parecer, no muy conocida fuera del círculo intelectual romántico de la época y cuya eventual inscripción histórica, resultado de intermitentes resurrecciones a lo largo de los siglos XIX y XX, iba a deberse curiosamente en gran medida a la cita baudelairiana,

que la designa desde ya como “famosa”^v. Una obra, sin embargo, con la cual su autor aspiraba a dar forma a una rotunda novedad.

Lo que el prólogo de *Spleen* evoca del libro *Gaspard de la Noche* parece aludir a esa novedad y es, antes que todo, el procedimiento de la poesía en prosa¹⁰, musical y fluida, realizada al modo de un relato oral o de una crónica. Un procedimiento ajeno al ritmo o la rima, movido por el juego tonal de las conversaciones cotidianas, las canciones y refranes populares, (que Bertrand citó más de una vez como epígrafes de sus poemas).

Pero no sólo el uso de la prosa formaba parte del procedimiento que Bertrand había invertido en *Gaspard* y que Baudelaire cita. También le era esencial el modo de componer “a la manera pictórica” y la obsesión de hacer valer ese método—considerado por él propiamente moderno— a la descripción de la vida antigua, en concordancia con su vocación romántica. El libro tenía como subtítulo *Fantasías a la manera de Rembrandt y Callot*, con lo que Aloysius¹¹, que se había inspirado para escribirlo en escenas y sucesos cotidianos de ciudades europeas medievales y premodernas, no sólo ponía de relieve un vínculo literal con la fuente estética de lo “pintoresco”, sino que lo hacía a través de un signo doble, nacido de identidades contradictorias, que en su proyecto encarnaban las dos caras del arte:

“El arte es una moneda con dos caras antitéticas, un medallón en el cual una cara se muestra al modo de Paul Rembrandt¹², y la otra al modo de Jacques Callot. Rembrandt es el filósofo con larga barba blanca, quien se encierra como un caracol en su reducto, sus pensamientos absorbidos en la meditación y la plegaria; quien cierra los ojos para morar en su interior y para conversar con el espíritu de la belleza, de la ciencia, de la sabiduría y del amor, y que se consume al penetrar los símbolos misteriosos de la naturaleza. Callot, por el contrario, es el lansquenete fanfarrón y licencioso, quien se pavonea en la plaza, causa disturbios en las tabernas, acaricia a las hijas de las gitanas, que no

⁹ Bertrand le apuntó en algo y se equivocó en otro tanto, al escribir en la dedicatoria de *Gaspard de la Noche* destinada a Victor Hugo: “Cuando a un bibliófilo le dé por exhumar esta obra enmohecida y carcomida, leerá en ella en la primera página, tu nombre ilustre que no habrá servido para salvar al mío del olvido”. El nombre ilustre que figura hoy en la primera página de las pocas reediciones de la obra de Bertrand no es tanto el de Hugo como el del autor de *Spleen de Paris*, que si no ha salvado a éste del olvido, al menos le ha prestado su vigencia. “Un libro conocido, leído por Baudelaire veinte veces al menos, tiene todos los derechos a la fama”, ha afirmado en este sentido Arturo Serrano Plaja, uno de los traductores de la obra al español.

¹⁰ Aunque el mismo Bertrand no habría usado el término “poesía en prosa” para definir sus trabajos, la historia literaria lo ha situado como la voz inaugural del género en lengua francesa. Señala John Thomas Wright, en el estudio preliminar de su versión inglesa de *Gaspard*, que la generación de Bertrand—con poetas como Rabbe, Guerin, Nodier y Nerval— sintió una especial predilección por experimentar en prosa, probablemente como reacción a las fuertes reglas que el neoclasicismo había impuesto sobre la poesía. “El clasicismo está muerto porque es inútil y viejo”, habría escrito Bertrand en un ensayo para la prensa de Dijon. “Cada sociedad debería escribir su propia épica y no ir por los estilos del pasado, no tanto porque ellos no puedan ser copiados, sino más bien porque ellos no cuentan con audiencias modernas. La épica del presente, más allá de eso, no está en la poesía sino en la prosa”.

¹¹ Bautizado así por Sainte-Beuve, pensando que ese nombre iba mejor que Louis, como Bertrand se llamaba en realidad, con la pasión de éste por la vida antigua.

¹² Bertrand probablemente quiso decir Mermenszoon van Rijn, llamado Rembrandt (1606-1669), pintor y grabador holandés, cuya obra parece referida por la descripción de Bertrand.

jura sin apoyarse en el estoque y sin acariciar su escopeta, y cuya preocupación más alta es mantener su bigote encerrado. El autor de este libro ha concebido su arte en términos de esta doble personificación”¹³.

Valdría notar en estas palabras, que constituyen la confesión inicial de Bertrand, el modo que encaminan la mirada hacia Baudelaire. La “doble personificación” bajo la cual Bertrand concibe su arte parece perfilar el artificio, la mascarada, que tan claramente identifican al autor de *El elogio del maquillaje*. En ese doble espíritu de recogimiento y disipación, podría verse anunciada también esa doble experiencia de elevación y caída, que se ahonda en *Spleen de París*, en la continuidad y trasposición de ideal y melancolía que producen muchos de sus fragmentos. Sin embargo, antes que estas observaciones se hagan presentes como pequeñas claves de lectura de la relación Baudelaire-Bertrand, se vuelve evidente un vínculo más elemental entre ambos, en la forma en que abordan la poesía en prosa como una suerte de eco del espacio común y público. Dicho de otra manera, la vida en la ciudad se hace sensible para los dos de un modo *prosaico*.

La cita que Baudelaire hace del libro de Bertrand, en el prólogo, trae engastada la poética de las escenas y personajes de la ciudad premoderna, a la manera de Callot y Rembrandt, y a la manera de otros —como Van Eyck, Lucas de Leyden, Alberto Durero, Peeter Neef, Breughel, Van-Ostade, Gerard Dow, Salvator-Rosa, Murillo, Fuseley— que fijaron las imágenes de la vida aldeana, aplicándose con el dibujo tanto a las pompas públicas, como al espectáculo callejero, a la algarabía de las tabernas, al desfile de músicos, cojos, locos, leprosos, harapientos, mendicantes, gitanos, viejos sabios leyendo junto al candil, ajados militares volviendo de pasadas glorias o heridos de guerra, hombres y mujeres en la práctica de antiguos oficios, cada uno en su entrañable lugar dentro del orden preindustrial y precapitalista. Concebidos como detalles de un conjunto, en un espacio donde sobreviven todavía las identidades, estos personajes logran anticipar la fragmentación de la ciudad, su creciente especialización y también el reguero, la profusión de rincones, de espacios y seres degradados, que parecen volverse más atractivos y potentes en tanto signos inequívocos, casi emblemas, de esa misma, creciente, convivencia.

¹³ El texto pertenece a uno de los dos prólogos de *Gaspard de la Noche*.

Con todas esas imágenes, *Spleen de París* podría reconocer parentesco. En todo ello podría verse también la fascinación baudeleriana por el *Gaspard de la Noche*, libro que probablemente prefiguró antes —con sus cuadros del viejo París— más de alguna imagen de *Las flores del mal*. Sin embargo —y asoma aquí otro rasgo de ese complejo aparato que es el prólogo de *Soleen*— *Gaspard* es evocado en él como un modelo de obra (“misterioso y brillante”, según se dice), que impera más bien por contraste.

Si, siguiendo la incitación del prólogo de *Spleen*, se transita a la lectura del libro de Aloysius, se hace visible la cualidad radical que distingue a ambas obras. Mientras la prosa de Aloysius se encanta en la riqueza y variedad de cuadros, producida por la diversidad de hablas, oficios, ambientes y afanes de la vida antigua —y reproduce, en esta medida, el gusto burgués dieciochesco por el color local y el placer romántico en lo extraño e *interesante*— la prosa de *Spleen* resiste la descripción escénica de la ciudad; no se posa admirativamente sobre sus singulares rincones y personajes, sino que se implica en sus innumerables redes, y emerge de esta implicancia como una escritura embriagada y melancólica, que no obstante traza la ciudad, con un gesto resuelto y sintético.

Pese a su caleidoscópica condición, la ciudad de *Spleen* no tiene propiamente “detalles”. El alma pública que le habita es abstracta como la multitud y está trazada a impulsos, con imágenes concisas que metonímicamente la interpretan: una viuda, una moneda falsa, los ojos de los pobres, una ventana cerrada, un reloj, un viejo saltimbanqui. Por añadidura el color local de *Spleen de París* es comúnmente el negro, atravesado acaso por los destellos de luz, y es sugerente que sea él el que impere como tono en el fragmento titulado *El deseo de pintar*, legible también como un deseo de pintar “a la manera moderna”.

La idea de pintar “a la manera moderna” supone el reconocimiento de que la vieja tradición pictórica se desvanece. “Es verdad que la gran tradición se ha perdido, y que la nueva no está hecha”, dice Baudelaire en el último capítulo del *Salón de 1846*¹⁴, en el que perfila la visión de un nuevo heroísmo, “inherente a las nuevas pasiones”: “¿Qué era esta gran tradición, si no la idealización ordinaria y acostumbrada de la vida antigua, vida robusta y guerrera...? Añadan a eso la pompa pública que se reflejaba en la vida

¹⁴ “Del heroísmo de la vida moderna”, *Salones y otros escritos sobre arte*. Introducción, notas y biografías de Guillermo Solana. Madrid, *La balsa de la Medusa*-Visor, 1999 (primera edición, 1996). Pág 185-186.

privada. La vida antigua *representaba* mucho; estaba hecha sobre todo para el placer de los ojos, y este paganismo diario ha servido maravillosamente al arte”.

Menos atractiva, tal vez, para “el placer” de los ojos, la nueva épica de la que habla Baudelaire está, sin embargo, a la vista: “El espectáculo de la vida elegante y de las miles de existencias flotantes que circulan por los subterráneos de una gran ciudad —criminales y entretenidas—, la *Gazette des Tribunaux* y el *Moniteur* nos demuestran que nos basta con abrir los ojos para conocer nuestro heroísmo”¹⁵. Y es precisamente en esta identificación baudelairiana entre sujeto moderno y héroe, donde Benjamin reconoce el punto en que éste, así como Balzac, se contrapone decididamente al romanticismo: “Los dos [autores] transfiguran las pasiones y la fuerza de resolución; el romanticismo, en cambio, la renuncia y la entrega”¹⁶, dice.

Con el ímpetu de lo heroico, Baudelaire torna la renuncia y la entrega romántica de *Gaspard* en un gesto rotundo y casi airado. Lo hace, en algunos casos, usando los propios temas de Bertrand, como acontece en *La moneda falsa*, que remonta la anécdota de *Capitán Lázaro*¹⁷ a través de una operación que la atraviesa y redefine de un sablazo. De tal maestría en el arabesco es modelo el *pintor de la vida moderna*, Constantin Guys. La suya, como la del poeta de *Spleen*, es una virtud sintética y, al mismo tiempo, hija de la embriaguez, modulada por “el miedo a no ir lo bastante rápido, a dejar escapar al fantasma antes de que la síntesis se haya extraído y captado; ese miedo terrible que embarga a todos los grandes artistas y que los hace desear ardientemente apropiarse de todos los medios de expresión, para que las órdenes del espíritu no sean jamás alteradas por los titubeos de las manos, para que, finalmente la ejecución, la ejecución ideal, se haga tan inconsciente, tan natural como lo es la digresión para el cerebro del hombre”¹⁸.

El paréntesis abierto en torno al libro *Gaspard de la Noche* de Bertrand, a propósito de la evocación que el prólogo de *Spleen* hace de él, podría extenderse con mucho. Sin embargo, tienta respetar en la lectura el tono conciso de esa misma evocación, en el que cabe leer también un guiño: como si el dibujo de los dos o tres siglos que *Gaspard de la Noche* adjunta simbólicamente a la memoria urbana de *Spleen* no fuera sino posible bajo la impronta sintética de la modernidad.

¹⁵ Op. cit.

¹⁶ Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo*. Iluminaciones II. Lo Moderno. Pág. 92.

¹⁷ Más de una vez en el libro de Bertrand se percibe el destello de una moneda falsa. En el capítulo de *La noche y sus presigios*, ducados y florines falsos se multiplican en el fantástico truco del gnomo de la noche. En el poema *Capitán Lázaro*, del capítulo Escuela Flamenca, la moneda falsa, aunque más bien la sospecha en torno a ella, se calcula en su connotación más próxima, como metáfora de engaño. Se interpone entre dos hombres en una escena de transacción, que tiende a una salida graciosa y picaresca, cuando el ofendido por la sospecha sobre su moneda, sugiere a su precavida contraparte que el verdadero adulterio en su contra es el que comete a esa misma hora su esposa. La moneda falsa de *Capitán Lázaro*, pone en circulación la desconfianza, como ganancia asociada a toda transacción, pero su gesto no alcanza a alterar el cuño mismo del régimen de transacciones, como lo hace el fragmento de Baudelaire, en su versión de igual motivo.

Una relectura de este mismo tipo podría aventurarse también entre los poemas *El mal vidriero*, de *Spleen* y *El mercader de tulipanes*, de *Gaspard*.

¹⁸ “El arte mnemónico”. *Salones y otros escritos sobre arte*. Pág. 366.

PROSA, GRITO Y SUDOR

La observación de Benjamin¹⁹ de que “el trabajo poético se asemeja en Baudelaire a un esfuerzo corporal”, pone a la vista otra dimensión de aquello que asoma en el prólogo de *Spleen de París*, como ímpetu de su escritura. Esto es, la instalación del poema en la misma red de relaciones productivas que teje la ciudad, en cuanto eje de las transformaciones industriales y económicas del siglo XIX.

Ya en *Las Flores del Mal*, Baudelaire había equiparado la figura del poeta —ejerciendo en el verso su fantástica esgrima, tropezando en las palabras como si fueran adoquines, bajo la golpiza cruda del sol²⁰— con la figura del luchador, a quien Benjamin también reconoce como el héroe moderno, figura extensible, en su potencia devastadora, a la del sujeto que se debate en medio del esquema de producción capitalista como mera “fuerza de trabajo”. La figura del poeta luchador²¹, que en su duelo con la belleza “grita de espanto antes de ser vencido”²², es el origen de una variante decisiva de esa otra figura baudeleriana, de esa institución vaga y vagabunda que es el dandy, constituido primariamente desde la posición del *observador*. En su paseo por la ciudad, el dandy no implica del cuerpo nada que no sea propiamente su dimensión sensorial. No está en su temple la exasperación o del dolor, a menos que emerjan en la extensión de lo imaginario. El esfuerzo le es ajeno. Algo de él parece evocado en el tono hedonista que impera en la primera parte del fragmento *El confiteur de artista*, que se extasía en la sensación deliciosa del infinito.

El poeta de *Spleen*, en cambio, quiere transfundir su voz con la que emana de los cuerpos extenuados por la mendicancia o energizados por la necesidad de producir para sobrevivir. Su anhelo no es interpretar, en un escenario moderno, una tradición poética que, en cuanto expresión del “alma” pertenece al orden del ocio, el gozo y la libertad, sino, como lo dejan entrever los siguientes párrafos del prólogo, el grito estridente del vidriero y las sugerencias desoladoras que se elevan con éste, y en medio de la afanosa jornada, hasta la altura desierta de la ciudad.

¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días de ambición, el milagro de una prosa poética, musical sin ritmo y sin rima, tan flexible y contrastada como para adaptarse

¹⁹ Quien la atribuye originariamente al poeta simbolista Gustave Kahn.

²⁰ *A través del viejo arrabal, donde de las casuchas cuelgan/ Las persianas, refugio de lujurias secretas/ Cuando el crudelísimo sol bate a golpes redoblados/ Sobre la villa y los campos, sobre los techos y trigos./ Voy a ejercitarme solo en mi fantástica esgrima,/ Barruntando por todos los rincones los azares de la rima,/ Tropezando en las palabras como si fuesen adoquines,/ Topándome a veces con versos hace tiempo soñados.* Del poema *El Sol, Flores del Mal*. Trad. Pablo Oyarzún.

²¹ Que Benjamin ha transfundido irónicamente con la del soldado del ejército de Napoleón III, ya no escogido entre la “flor y nata” de la juventud campesina, sino emanado residualmente del miserable proletariado del campo que vagabundea por la ciudad.

²² “El confiteur de artista”. *Spleen de París*.

a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación, a los sobresaltos de la conciencia?

Es sobre todo de la frecuentación de las villas enormes y del entrecruzamiento de sus innumerables relaciones que nace ese ideal obsesivo. Usted mismo, mi querido amigo, ¿no ha intentado traducir en una canción el grito estridente del Vidriero, y de expresar en una prosa lírica todas las sugerencias desoladoras que lanza este grito hasta las mansardas, a través de las más altas brumas de la calle?

Benjamin hace ver en su ensayo sobre *Lo moderno*, que Baudelaire trasladó a su ejercicio poético una relación vida-calle, punto de cruce de sus andanzas y ensoñaciones, mucho más estrecha, en la práctica, que la que pudo tener con los emblemas del intelecto: “Baudelaire poseyó poco de lo que forma parte de las condiciones objetivas del trabajo espiritual” —dice— “desde la biblioteca hasta la casa, nada hubo a lo que, en el curso de su vida, no tuviese que renunciar. (...) En los primeros años de su existencia como literato, cuando habitaba en el Hotel Pimodan, sus amigos admiraban la discreción con que había barrido de su cuarto todas las huellas del trabajo, sobre todo la mesa de escribir. Entonces había simbólicamente salido a la conquista de la calle. Después, cuando ya se había dejado arrebatar trozo a trozo su existencia burguesa, la calle fue para él cada vez más un lugar de asilo. Pero, en el callejeo, era desde el comienzo consciente de la fragilidad de esa existencia”²³.

El grito estridente con que la prosa de *Spleen* se alza en complicidad con las voces de la calle, expresa también el deseo de equipararse con éstas en la experiencia de una misma fragilidad. El acto que hace justicia y provoca el calce de ambas voces no es, sin embargo, la compasión, como lo revela el fragmento *A palos con los pobres*, sino una medición cuerpo a cuerpo, en la que el sudor (y hasta la sangre) son repuestos como medida de dignidad.

En el cuarto y quinto párrafos de la máquina-prólogo de *Spleen*, queda expresado un propósito que, si bien no se deja leer como un camino de liberación del sufrimiento, puede identificarse con la búsqueda de un modo de expresión que interprete las “vibraciones agudas y lacinantes” que lo bello y cruel detona en la experiencia del poeta, para quien la escritura aparece igualada al trabajo, en cuanto producción que se ejecuta en el trance de un esforzado

²³ *Poesía y capitalismo*. “Lo moderno”. Pág. 88.

ejercicio; no únicamente “mental”. Esta dimensión “corporal” del esfuerzo poético baudeleriano parece oponerse, provocativamente, a la voraz curiosidad intelectual, consagrada al estudio y a la investigación científica e histórica de varios contemporáneos suyos, integrantes de la llamada “segunda generación de románticos”. A la erudición y la pasión investigadora que los caracterizaba, opone Baudelaire una idea del poeta que se halla más cerca de la esgrima y la prostitución.

Tal vez una de las cuestiones que más sorprende, en el pasaje recién citado del prólogo de *Spleen*, es el carácter extremadamente arduo, casi milagroso, que se atribuye al sueño de una prosa musical, sin ritmo y sin rima, capaz de adaptarse “a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación, a los sobresaltos de la conciencia”. Resuena en ello el respeto del luchador frente a su empresa y el reconocimiento del miedo y la imposibilidad, como cuestiones que le son connaturales. Si bien el anhelo expresado atañe a las cosas del “alma”, su misma ambición deseosa, su exasperante cambio de signo, sus movimientos ondulantes y sus sobresaltos, hablan también de las aficciones del cuerpo y, más radicalmente, tal vez, por encima de las categorías cuerpo- alma, de una subjetividad que se hace en la exterioridad y el choque, en el permanente sobresalto que le impone el roce electrificante con la multitud y en la multiplicidad de acciones de “conmutar, oprimir, echar algo en algún sitio”²⁴, que le endosa la dinámica urbana e industrial de la modernidad. A todo esto Benjamin llamó, como sabemos, la vivencia del *shock*. Vivencia pasajera, tránsfuga, tan radicalmente definida en un trazo momentáneo como en el que inmediatamente le sobreviene y que parece, por eso mismo, destinada a expresarse *en curso*, es decir, en la extensión cursiva de la prosa (la misma prosa en que se escribe día a día, la crónica pasajera de la contingencia).

Portador de una actualidad fragmentaria, como la que se imprime cotidianamente en los diarios, que no configura discurso, sino excurso, *Spleen de París* parece hacer resonar en su interior composición caleidoscópica, dúctil, cambiante de la modernidad. La digresión es su signo. En consonancia con la esforzada aspiración declarada en su prólogo, sus pequeños poemas en prosa parecen asumir que, en la mecánica de la modernidad, la escritura toma la forma del accidente.

²⁴ *Poesía y capitalismo*. “Sobre algunos temas en Baudelaire”. Pág 174.

MECÁNICA DEL ACCIDENTE

En su ensayo *Dar (el) tiempo*, Jacques Derrida ha descrito un sistema económico, basado en la filosofía del *don*, que opera paradigmáticamente en el fragmento *La moneda falsa* de *Spleen*, pero cuya lógica articula, en realidad, el cuerpo serpentina de la obra. Se trata de una filosofía de la gratuidad, que es el guante invertido de la economía del intercambio: idéntico modelo, pero al revés. Por la moneda falsa, por los ojos de los pobres, por el amor del extranjero hacia las nubes, por la golpiza al mendigo, circula esa economía en negativo cuya ganancia es lo “incalculable” y cuyo anverso positivo es el régimen de la utilidad: “el mal por mera estupidez”.

El espacio económico del cual la moneda falsa es paradigma, configura los límites paradójicos de la política de la ganancia y opone a éstos la poética desbordada del don. “El don, si lo hay, será siempre algo sin borde”, dice Derrida. “¿Qué quiere decir aquí “sin”? Un don que se deja contener en una determinación y limitar por la indivisibilidad de un trazo identificable no sería un don. En cuanto se delimita, el don es víctima del cálculo y de la medida, del dominio y de la métrica, de la salvaguarda del control y de la reapropiación subjetivante”²⁵.

Como no se trata en *Spleen* de tematizar literariamente la ciudad y la prosa, sino de construirlas, tampoco se trata de tematizar el don. El régimen de *Spleen* es por sí mismo la gratuidad y la ausencia de salvaguardas que precipitan al accidente. Las palabras finales del prólogo tienden a subrayar ese desborde, abriendo la obra a lo imprevisto, gesto sin el cual el texto, para continuar en el régimen de la paradoja, evidenciaría su imperfección. El accidente es el costo no presupuestado en la apertura ilimitada del don. Su ocurrencia es connatural a la escritura de *Spleen* y el centro mismo de su complejo programa. Sin embargo, para ser lo que es el accidente no puede ser enunciado como un programa. A menos que se lo hiciera, como en la magistral solución baudelariana, a partir de su propio acontecimiento:

Pero, a decir verdad, temo que mi celo no me ha traído felicidad. Apenas empecé el trabajo, me di cuenta que no sólo estaba muy lejos de mi misterioso y brillante modelo, sino incluso que hacía una cosa (si es que esto puede llamarse una cosa) singularmente diferente, accidente del cual alguien

²⁵ “La moneda falsa (I): poética del tabaco (Baudelaire, pintor de la vida moderna) *Dar (el) tiempo*: I. La moneda falsa. Pág. 93.

enteramente distinto a mí se enorgullecería, sin duda, pero que no puede sino humillar profundamente a un espíritu que ve como el más grande honor del poeta cumplir justamente aquello que proyectó hacer.

El giro que imponen estas líneas finales del texto, acúa desprogramando todo lo que han obrado los párrafos que le anteceden, y, sin embargo, en él —en estas sentidas palabras pletóricas de hipocresía— el programa se ejecuta a cabalidad. He aquí la paradoja del prólogo: sólo el equívoco es acierto. La condición maquinales de la escritura, en el sentido de un mecanismo que no enuncia su programa sino que lo produce (en la misma convicción de la filosofía compositiva de Poe, acerca de que la belleza es un *efecto* y no una cualidad²⁶) queda singularmente trazada aquí, como rasgo de esta escritura que se ejecuta en la contingencia: la prosa. En el texto de *Spleen* la tradicional distinción aristotélica entre sustancia y accidente, de acuerdo a la cual la una es lo esencial inalterable y el otro, alteración inesencial, es reducida a una sola unidad retórica: la esencia de las cosas es el accidente, constatación a la que hace justicia la accidentalidad esencial a la escritura.

Que la escritura de *Spleen* no acceda a la contingencia por la vía del registro, sino que sea, que ocurra, a la par de esa contingencia, trae consigo una puesta en riesgo del programa poético y anticipa su caída. Un riesgo previsto ya en el poema *El Sol*, de *Las flores del mal*, donde el tropiezo se presenta como connatural al ejercicio del poeta. Lo que tal poema prevé es que las palabras, como el desnivel de los adoquines, preparan la caída, volviendo absurdo no sólo el programa poético sino la fe misma en el lenguaje. No más cantera de sentido —cofre de la divina trascendencia—, sino más bien materia riesgosa y resbaladiza; el lenguaje amenaza y defrauda constantemente la actividad de su más alto devoto (el poeta).

Pero si el lenguaje ya no promete al poema la revelación de una firme verdad extrapoética, le ofrece, a cambio, una opción de soberanía. La posibilidad de convertirse en norma y medida de sí mismo; ser, en otras palabras, un mecanismo de autoproducción. Tal soberanía —que el último fragmento del prólogo evidencia como suceso acontecido en la escritura de la obra— complejiza, sin embargo, también, la situación del poeta como autor. La

²⁶ *Filosofía de la composición*. E.A Poe, 1846.

escena final que el prólogo relata es la siguiente: *Spleen de Paris* ha sido escrito por un sujeto moderno, mientras el otro, aquel que considera “el más grande honor del poeta cumplir justamente aquello que proyectó hacer”, yace humillado en la penumbra.

Con palabras prestadas por Roland Barthes podríamos decir que *Spleen* fue precisamente concebido por *el escritor moderno*, “no provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura”: aquel que “no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro”²⁷. Los fragmentos que componen la obra no sólo no son el predicado del escritor, sino su acto fallido. Piezas de un universo donde todo es cabeza y cola, “lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar el sujeto” —la escritura, según Barthes— “blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe”²⁸.

La escenificación simultánea de esas caídas —la del programa poético, la de la fe en la palabra y la de la concepción de identidad— permite evaluar la inversión “incalculable” del prólogo. Su mejor negocio parece ser producir accidente, generar derroche, derramar identidad, usando el mismo aparato programático y proyectivo —la fantasía industrial— de la modernidad.

“A DECIR VERDAD”: COMENTARIO FINAL SOBRE EL TONO DEL PRÓLOGO

Si algo parece tornarse decisivo, a partir de esta lectura interrumpida y fragmentaria, que ha asumido los párrafos del prólogo casi como parte del cuerpo serpentino al que refiere, tal cosa parece restituir de un viaje la integridad de este cuerpo figurado en la lectura: su tono.

A estas alturas, dicho tono ha dejado de ser ya el de la carta o la dedicatoria, y se ha tornado, nítidamente, en el de la confesión. El explícito deseo de hablar “con franqueza” y decir “la verdad” es tal vez, el mecanismo más sutil o el más elaborado efecto de la maquineta-prólogo, y llega a hacerse presente cuando la lectura ha quedado envuelta en ese juego de espejos, similar al que produce la premisa sin salida “nunca digo la verdad”.

²⁷ “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje*. Pág. 68

²⁸ Op. cit.

Nada puede sembrar mejor la duda, que una afirmación que se presenta sobre aviso de confesión de verdad. El escritor que habla en el prólogo, confiesa, como sabemos, que se ha propuesto escribir una obra y ha escrito —accidentalmente, y de un modo que le aflige— otra. Esa es la verdad que afirma el escrito y a ella debiéramos atenerlos, si, con su misma insistencia de honestidad, no nos librara a la duda.

El autor del texto (el otro, que “sabe lo que hace” cuando se equivoca) persigue arrojarnos a la sospecha, empujarnos al lugar donde pueda desplegarse el artificio en juego. Por el tono de confesión del prólogo habla el poeta que desdeña la naturaleza y la espontaneidad, y el tránfuga de *Spleen*, que vaga a su guisa buscando un cuerpo literario, una existencia postiza, la voz mediadora de otro, para hablar. Obviamente no es Charles Baudelaire el que se confiesa, sino su firma —“Baudelaire”—, al mismo tiempo escondite, espejeo, maquillaje y máscara. En el régimen de la sospecha que el prólogo instala, la lectura de toda la obra queda sujeta a una cuestión de crédito. El escritor que configura a su propio personaje, configura también el del lector que somos, ansiosos del artificio que nos libere de la incredulidad.

Leyendo el fragmento *La moneda falsa*, de *Spleen* de París, que tan singularmente se relaciona con el prólogo en este punto, Derrida arriba a este enunciado: “Todo es acto de fe, fenómeno de crédito o de confianza, de creencia y de autoridad convencional en este texto, que puede ser que diga algo esencial a propósito de lo que conecta aquí a la literatura con la creencia”²⁹.

Si el prólogo de *Spleen* nos lleva finalmente al lugar donde se conectan literatura y creencia, esto ocurre, justamente, gracias a la hipocresía de su autor. Él no dice la verdad, pero al no hacerlo, cuenta con nuestro crédito; nos juzga y designa sus iguales: hipócritas lectores que atisbamos el truco y, permanecemos, sin embargo, embelesados en su artificio.

²⁹ “*La moneda falsa (I): poética del tabaco (Baudelaire, pintor de la vida moderna) Dar (el) tiempo: I. La moneda falsa*. Pág. 98

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland, “*La muerte del autor*”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Piados, Barcelona, 1987.
- Baudelaire, Charles, *El Spleen de París*. Pensar y Poetizar, Ediciones del Instituto de Arte de la Católica de Valparaíso: Valparaíso 2003. Traducción de Pablo Oyarzún.
- Arturo Serrano Plaja, *Spleen de París*. Traducción de Joaquín Negrón S. Visor. Madrid 1998.
- *Cartas a la madre (1833-1866)*, introducción, traducción y notas de Roberto Mansberger. Grijalbo- Mondadori, Barcelona, 1993.
 - *Salones y otros escritos sobre arte*. Introducción, notas y biografías de Guillermo Solana. Madrid, La balsa de la Medusa-Visor, 1999 (primera edición, 1996).
- Benjamin, Walter, *Poesía y capitalismo*. Iluminaciones II. Taurus Ediciones, Madrid 1980.
- Bertrand, Aloysius, *Gaspar de la noche. Fantasías a la manera de Rembrandt y de Callot*. Trad. Arturo Serrano Plaja. Nova, Buenos Aires, 1943.
- *Gaspar de la nuit. Fantasies in the manner of Rembrandt and Callot*. Translated, notes and introduction by John Thomas Wright. University Press of America, Washington, 1977.
- Derrida, Jacques, “*La moneda falsa (I): poética del tabaco (Baudelaire, pintor de la vida moderna) Dar (el) tiempo : I. La moneda falsa*”. Traducido por Cristina de Peretti. Eds. Paidós, Barcelona, 1995.
- Oyarzún, Pablo, Baudelaire: Modernidad y el destino del poema moderno (handout seminario doctorado, 2005).