

IRREALIDAD DE PARIS¹

Pablo Oyarzún R.

¿Son irreales las ciudades? ¿Pueden serlo? ¿Cuándo lo son? ¿Y para quién? Porque para nosotros, criaturas tardías de una modernidad vespertina, nada parece ser más real que la apremiada o la triste cotidianidad que impulsamos o arrastramos en el espacio ciudadano. Pero creo que también todos hemos sospechado, que sospechamos, quizá cada vez con mayor insistencia, que este mismo espacio, con el entrevero de las relaciones que en él acaecen, es una criatura fantástica, brotada de un desmadre histórico; creo que, insidiados por esa sospecha, solemos cobrar también el aire de criaturas fantásticas.

Fantásticas, sí, se dirá, mas no poéticas. Si la ciudad y nosotros mismos nos aparecemos envueltos en ese aire quimérico, la fantasía que allí está a la obra no podría ser, seguirá arguyéndose, la que prohibió en otros tiempos la dulce música de las palabras o la reluciente presencia de las imágenes; no podría ser ésa que, aun entregándose a la invención caprichosa, procuraba en todo caso la coherencia, la armonía y el equilibrio de la

¹ Una primera versión de este texto sirvió de base a una conferencia dictada en el Ciclo *Ciudades Irreales*, del Centro de Estudios Públicos, el 27 de octubre de 1999. En su tenor actual fue leído en el ciclo sobre *Poesía y Ciudad*, del Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso, en "La Sebastiana", el 7 de abril de 2000. Es parte de un proyecto de investigación bianual sobre "Muerte del arte y destino del poema en la modernidad. Hölderlin, Hegel, Poe, Baudelaire", financiado por Fondecyt (1990687).

obra y asombrosamente gestaba las reglas de su propia consistencia. Sería —esta otra— una fantasía fuera de quicio. La ciudad moderna, con la vida que a duras penas llevamos en ella por delante, la ciudad y la poesía parecieran encontrarse en las antípodas. Y sin embargo, no desconoceremos la persistencia de lo poético en este espacio y en este clima adverso. No dejaremos, incluso, de barruntar que esa persistencia no se da sólo a contrapelo y como mera supervivencia, sino bajo la figura de una poesía que toma de la relación con ese espacio las premisas de un estatuto histórico nuevo, original, distinto al que prevaleció en la larga tradición de Occidente. A esto mismo me quiero referir.

De lo que voy a hablar aquí es de dos cosas: la situación de la poesía en la modernidad y la índole de la ciudad moderna. Entre ambas hay, creo, una relación profunda. Para dar cuenta de esa relación en una de sus modalidades, que tiene la virtud de ser primeriza, me voy a referir a la obra de Charles Baudelaire, el autor de ese documento fundamental del siglo XIX, *Las flores del mal*. Todos ustedes han escuchado acerca de Baudelaire, de la importancia que tiene en la fundación de la poesía moderna. Muchos, seguramente, habrán leído más de alguno de sus poemas o de sus otros escritos. Baudelaire alcanzó a vivir 50 años, entre 1821 y 1871. No se limitó solamente a ser testigo de las agudas transformaciones de la sociedad burguesa, promediando el siglo pasado, sino que produjo una obra que responde de manera esencial a la provocación que traían consigo esos cambios. El lugar donde cristalizaban era la ciudad. Para Baudelaire, obviamente, era ésta la ciudad de París, *la ville de Paris*. Se refleja en la totalidad de sus poemas, y no sólo en los 18 que integran la segunda sección de las *Flores*, y que llevan el título de *Cuadros parisinos*. Por doquier hallamos la impronta urba-

na: sus motivos, sus imágenes, sus ritmos, sus enigmas y atisbos, sus maravillas, miserias y posibilidades.

Y para empezar sin dilaciones, voy a leerles la que es probablemente la pieza fundamental de los *Tableaux parisiens*: su poema penúltimo, el *Rêve parisien*, "Sueño parisino", que lleva el número CII de las *Flores*. Lo voy a leer primero en francés, y luego en castellano. Doblemente les pido disculpas. Una vez por mi pronunciación, que para los francoparlantes dejará hartos que desear. Enseguida, por la versión que les voy a espetar: la he preparado yo mismo, con pretensiones más informativas que poéticas; pero les confieso que no he hallado una traducción que me conforme. (Tampoco he buscado mucho.) Aquí va, pues, el poema:

SUEÑO PARISINO*

I

De este terrible paisaje,
Como jamás mortal lo vio,
Aún esta mañana la imagen,
Lejana y vaga, me raptó.

¡El sueño está lleno de milagros!
Por un capricho singular,
Yo desterraba de estos espectáculos
El vegetal irregular.

*RÊVE PARISIEN/I//De ce terrible paysage,/Tel que jamais mortel n'en vit,
Ce matin encore l'image,/Vague et lointaine, me ravit //Le sommeil est plein
de miracles!/Par un caprice singulier,/J'avais banni de ces spectacles Le
végétal irrégulier.

Y, pintor orgulloso de mi genio,
Yo saboreaba en mi cuadro
La monotonía embriagadora
Del metal, el agua y el mármol.

Babel de escaleras y de arcadas,
Era un palacio infinito,
Lleno de estanques y cascadas
Cayendo al oro mate o bruñado.

Y cataratas gravitantes,
Como cortinas de cristal,
Se suspendían, deslumbrantes,
En murallas de metal.

Árboles no, mas columnatas
Los estanques dormidos rodeaban,
Donde náyades gigantescas,
Como mujeres, miraban.

Et, peintre fier de mon génie,/Je savourais dans mon tableau/L'enivrante
monotonie/Du métal, du marbre et de l'eau.//Babel d'escaliers et d'arcades./
C'était un palais infini,/Plein de bassins et de cascades/Tombant dans l'or
mat ou bruni.//Et des cataractes pesantes,/Comme de rideaux de cristal,Se
suspendaient, éblouissantes./À des murailles de métal.//Non d'arbres, mais
de colonnades/Les étangs dormants s'entouraient./Où de gigantesques
naïdes./Comme des femmes, miraient.//

Las napas de agua en vilo, azules,
Entre muelles rosa y verde,
A través de millones de leguas,
Hasta los confines del universo;

¡Había piedras inauditas,
Y olas mágicas; había
Inmensos espejos deslumbrados
Por todo lo que reflejaban!

Despreocupados y taciturnos,
Unos Ganges, en el firmamento,
Derramaban el tesoro de sus urnas
En abismos de diamante.

Arquitecto de mis delirios,
Hacía, a voluntad, que pasara
Bajo un túnel de pedrería
Un océano domado;

Des nappes d'eau s'épanchaient, bleues,/Entre des quais roses et verts./
Pendant des millions de lieues,/Vers des confins de l'univers;//C'étaient
des pierres inouïes,/Et des flots magiques; c'étaient/D'immenses glaces
éblouies/Par tout ce qu'elles reflétaient!//Insouciantes et taciturnes,/Des
Ganges, dans le firmament,/Versaient le trésor de ses urnes/Dans de gouffres
de diamant.//Architecte de mes féeries,/Je faisais, à ma volonté,/Sous un
tunnel de pierreries/Passer un océan dompté;//

Y todo, aun el color negro,
Parecía límpido, claro, irisado;
El líquido engastaba su gloria
En el rayo cristalizado.

¡Ningún astro ajeno, ni vestigio
De sol alguno, aun al fondo del cielo,
Para iluminar estos prodigios,
Que brillaban con propio fuego!

Y sobre estas móviles maravillas
Planeaba (¡terrible novedad!
¡Todo para el ojo, para los oídos
nada!)
Un silencio de eternidad.

II
Abriendo mis ojos en llamas
Vi el horror de mi guarida,
Y sentí, volviendo a mi alma,
La punta de las ansias malditas;

Et tout, même la couleur noire,/Semblait fourbi, clair, irisé;/Le liquide
enchâssait sa gloire/Dans le rayon cristallisé.//Nul astre d'ailleurs, nuls
vestiges/De soleil, même au bas du ciel,/Pour illuminer ces prodiges,/Qui
brillaient d'un feu personnel!//Et sur ces mouvantes merveilles/Planait (te-
rrible nouveauté!//Tout pour l'œil, rien pur des oreilles!)/Un silence
d'éternité.II//En ouvrant mes yeux pleins de flamme/J'ai vu l'horreur de mon
taudis,/Et senti, rentrant dans mon âme,/La pointe des soucis maudits;

El péndulo con acentos fúnebres
Daba brutalmente el mediodía,
Y el cielo volcaba tinieblas
Sobre el triste mundo entumecido.

Se fijan ustedes en la oscilación violenta de este poema, repartida en las trece estrofas de la primera parte y las dos de la segunda, entre la imagen de una París prolijada por el juego onírico del poeta y la deprimente realidad del día, clavada en su meridiano más inmisericorde. Pero la violencia no consiste aquí en el contraste entre una imagen de la dicha deseada y la mezquina realidad. Esa oscilación no deja lugar al consuelo. El espectáculo del delirio es terrible —la palabra aparece dos veces—, el de la vigilia horrorosamente triste. La dicha no está en ninguna parte.² Mientras la ciudad soñada reposa en el silencio abismal de su deserción, aquella otra, diurna y ajetreada, despertada a cada momento por la monotonía del tiempo, sólo alienta “las ansias malditas”.

La ciudad de la que aquí se trata es la ciudad *moderna*. Ésta, precisamente, es la ciudad *irreal*, suspendida entre la indigencia de su facticidad y el enjambre de las posibilidades que se ciernen, zumbando, en el alma del sueño. Para convencerse de que esta irrealidad de la ciudad moderna se convierte en un momento inalienable de la poesía moderna, que le presta mucho de su luz y lucidez internas (más adelante diré algo a propósito de esto), sería preciso evocar aquí, por ejemplo, algunos poemas de Rimbaud en *Las iluminaciones*

² De paso, me acuerdo de estos versos de Celan: “Las cabezas, horrendas, la ciudad, / que construyen, / detrás de la dicha.”

*La pendule aux accents funèbres/Sonnait brutalement midi./El le ciel versait des ténèbres/Sur le triste monde engourdi.

que giran en torno al tema de la ciudad, en una vena que prolonga la del *Sueño parisino* de Baudelaire: son los que llevan los números XV, *Ville*, XVII, *Villes* y XIX, *Villes* (“la Acrópolis oficial”): ciudad con “chalets de cristal y madera que se mueven sobre raíles y poleas invisibles”, “el día mate producido por el cielo inmutablemente gris, el esplendor imperial de los case-rones y la nieve eterna del suelo”, “¡sobre algunos puntos de las pasarelas de cobre, de las plataformas, de las escalinatas que rodean las plazas y los pilares, he creído poder juzgar la profundidad de la villa!”: pura perfección del reflejo que nos remite a nuestra absoluta desolación.

Pero esta ciudad —su imagen— surge —en el poema baudeleriano— a partir de un acto fundamental: “Por un capricho singular, / Yo desterraba de estos espectáculos / El vegetal irregular.” Este “vegetal irregular” es la naturaleza, pero una naturaleza que ha perdido su valor de verdad originaria, una naturaleza desacralizada, a la que ya sólo gobierna el ciego mecanismo. A pesar de que el poeta atribuye semejante destierro al antojo subjetivo, a la arbitrariedad de la gana, que goza de omnipotencia en el espacio del sueño, no debemos engañarnos a su respecto. Hay necesidad en ese capricho. El mundo moderno es, precisamente, el imperio del capricho. En ese mundo, como vieron con precisión Hölderlin y Wordsworth y también Hegel, el arte, la poesía, caen en crisis. Este último que acabo de mencionar lo formulaba así:

«el mundo moderno, el mundo burgués plantea exigencias que el arte ya no está en condiciones de satisfacer; el carácter de sus relaciones esenciales es la complejidad, las estrategias para abordarlas han de ser necesariamente reflexivas, calculadoras, voluntariosas y constructivas, que excluyen el ensimismamiento ensoñado en los enigmas de la naturaleza; en él, la poesía de la fantasía debe ceder el

terreno a la prosa del pensamiento; la burguesía, podría decirse como en apostilla de este boceto hegeliano, es la clase antipoética por excelencia».

Con plena lucidez acerca de esa crisis, y como si la suya fuese una respuesta al dictamen de Hegel, que no veía viable un *gran* arte moderno, específicamente moderno, la producción baudeleriana arranca de un *saber*, que obra en su poesía como principio: el poema ya no es posible a partir de la relación con la *naturaleza* como lugar y fuente normativa.³ Ésta, por lo pronto, se presenta sólo como lenguaje indescifrable (leo otro poema, muy conocido, restringiéndome ahora a mi versión exigua):

CORRESPONDENCIAS

La Naturaleza es un templo en que pilares vivientes
Emiten de vez en vez palabras confusas;
En ella pasa el hombre por bosques de símbolos
Que lo observan con miradas familiares.

Como largos ecos que de lejos se mezclan
En una unidad tenebrosa y profunda,
Vasta como la noche y como la claridad,
Perfumes, colores y sonidos se responden.

³ Esta índole normativa de la naturaleza es el principio que anima a lo que podríamos llamar la "época de la mimesis", entendida ésta, en lo que concierne al arte, como la época en que éste está llamado a *medirse* con la naturaleza, lo que ciertamente puede ocurrir en formas diversas. Schelling, el filósofo del romanticismo, ha concebido, en el modo de la oposición, las dos posibilidades extremas de esa índole normativa: imitar los *productos* de la bella naturaleza, emular a la naturaleza como originaria *producción*; esta última es, por cierto, la que determina la ley esencial del arte (cf. *Das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, 1807).

Hay perfumes frescos como carnes de niños,
 Dulces como oboes, verdes como las praderas,
 —Y otros hay, corruptos, ricos y triunfantes,

Con la expansión de las cosas infinitas,
 Como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso,
 Que cantan los arrebatos del espíritu y los sentidos.⁴

En este poema de Baudelaire —que en un cierto sentido es un poeta fronterizo— se traza de doble manera el límite en el cual el “poema moderno” se perfila desde el poema romántico, pero también en contraste con éste.⁵ Estaba yo diciendo que el poema baudeleriano arranca de un *saber*, marcando con énfasis esta palabra: un saber inevitable, un saber que ha llegado a ser lo que es cumpliendo un destino. No se trata, pues, del *presentimiento* (la *Abnung* o *Abndung*), matriz del “saber” romántico, que abre ilimitadamente el horizonte del sentido para la bella errancia del yo, y que siempre vuelve a encontrar como venero de ese

4 En *Les Fleurs du mal* este poema lleva el número romano IV y pertenece a la primera parte, *Spleen et Idéal*. En este caso y en los demás la traducción —meramente indicativa— es nuestra. Para el texto original y todas las citas de poemas y escritos de Baudelaire nos basamos en la edición de las *Oeuvres Complètes*, Préface de Claude Roy, Notice et notes de Michel Jamet, París: Robert Laffont, 1992.

5 “Pero con su poema *Correspondances*, Baudelaire ha marcado el umbral entre la experiencia aurática de la naturaleza y la lejanía de la naturaleza de una nueva era... En el poema mismo se cita la mirada abierta de la naturaleza que se despierta y se retira, para abrir a la lírica una nueva experiencia: la sinestesia de una percepción estética que descubre correspondencias entre olores, colores y tonos -qui chantent les transports des esprits et des sens-, y por eso dejan tras de sí los viejos símbolos de una comprensión antropocéntrica de la naturaleza.” Hans Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid: Visor, 1995, p. 168 s.

sentido a la *naturaleza*.⁶ En las “correspondencias” resuena por última vez esa forma sublime de saber, para ser sustituida por otra. Pero precisamente esas “correspondencias” ya no pueden ser integradas por el yo errante (que “pasa a través un bosque de símbolos”) en una experiencia centrada (la experiencia misma se torna excéntrica, y tiene su movimiento en “los arrebatos del espíritu y los sentidos”), y las “miradas familiares” que la naturaleza le dirige ya no son “familiares” para él mismo, embargado de extrañeza. El lenguaje de la naturaleza es indescifrable, no porque en ella, como fuente inagotable, pueda barruntarse siempre más sentido, no porque se insinúe como la *Chiffreschrift* de que hablaba Kant,⁷ en la cual halla el sujeto estímulo interminable para la reflexión, y, por ello, más rico material para la construcción del yo, sino porque la naturaleza, aquí, se habla a sí misma, habla consigo misma, retirándose, y sólo en la embriagada sensación (no en el juego de los conceptos) persiste la huella inasible de esa fuga.

El retiro de la naturaleza: ésa misma es la nueva condición esencial que había reconocido Hölderlin para

⁶ En aquella errancia podemos reconocer, en cierto modo aunadas, las dos figuras románticas del caminante (*Wanderer*) y del ironista. El presentimiento, que aquí describimos como el saber que el romántico tiene de la naturaleza a título de fuente infinita de sentido, mantiene en vilo y da misteriosa coherencia a dicho errar.

⁷ “...la escritura cifrada a través de la cual nos habla naturaleza en sus bellas formas.” I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 40, B 170. En el poema que precede inmediatamente a *Correspondances*, y que, bajo el título *Élévation*, expresa literalmente el anhelo de sublimidad del poeta —“Vuela muy lejos de estos miasmas mórbidos, / Ve a purificarte en el aire superior, / Y bebe, como un puro y divino licor, / El claro fuego que llena los espacios límpidos”—, celebra la dicha de “¡...aquél que puede, con ala vigorosa, / Lanzarse a los campos luminosos y serenos; // Aquél cuyos pensamientos, como alondras, / A la mañana emprenden vuelo libre hacia los cielos, / —Que planea sobre la vida, y comprende sin esfuerzo / El lenguaje de las flores y de las mudas cosas!”

la (im)posibilidad del poema en la modernidad:⁸ en efecto, en esta retirada prevalece la “huida de los dioses”, que, en términos hölderlinianos, por cierto, no son entidades sobrenaturales, sino que son los ápices de la *physis*. En todo caso, debe establecerse que el retiro no es una “acción” espontánea o arbitraria de la naturaleza misma. La época moderna es la época del sujeto; el retiro de la naturaleza es el efecto de la condición que para su aparecer pone la propia reflexión del sujeto. Esta condición consiste en la representabilidad, conforme a la cual puede ser *puesto* lo objetivo *ante* el sujeto, y en virtud de la cual *hay*, en general, *algo* para éste. Pero la naturaleza —peculiarmente como aquel origen con el cual se relaciona el arte bello— no es susceptible de ser puesta, en la medida en que precede a todo acto tético del sujeto y a la misma dualidad de sujeto y objeto. La naturaleza, así experimentada, se despliega en un *antes* irremontable, y al cual tampoco es dable remitirse con el auxilio de la precisión de los conceptos.⁹ A este *antes* se retira, pues, conforme al movimiento inconcebible de un repliegue pre-reflexivo, la naturaleza en la instancia misma de su manifestación. La tarea que Hölderlin define para el poema determinado por este acontecimiento y sabedor de su matriz reflexiva será, entonces, la conmemoración (*Andenken*) de este *antes*: la custodia de lo inalienable del pasado.

Pues bien: es precisamente esta retirada de la naturaleza la que abre el despliegue de la ciudad. El inevitable saber acerca de esa retirada, como acontecimiento determinante y epocal, y la operación de esta

⁸ Escribo ambiguamente (im)posibilidad para aludir a esa única posibilidad desde la cual se erige el poema en la modernidad: la posibilidad de éste a partir de su propia e inherente imposibilidad.

⁹ Sobre esto, véase el planteamiento de Felipe Martínez Marzoa en *De Kant a Hölderlin* (Madrid: Visor, 1992), pp. 43-49.

apertura, marcan conjuntamente el principio del poema baudelero. Baudelaire instala al poema en la ciudad: y esto quiere decir, por cierto, al mismo tiempo, que instala a la ciudad en el poema. Pero no debe entenderse esto como un reemplazo. La fuerza normativa de la naturaleza, que daba la medida para el arte, sustrayéndose, no es sustituida por otro tipo de normatividad. Para instalar la ciudad y para instalarse en ella, el sujeto tiene que asumir esa retirada como una *ruptura* que él mismo lleva a cabo (aquí asoma aquel “capricho” de que hablaba el *Sueño parisino*). En ese alcance, la ciudad no puede proporcionar ni criterio ni medida para el poema: esencialmente desmesurada (y me voy a referir a esto más tarde), es el territorio del *accidente*, y es precisamente en esta medida que determina el *ritmo* del poema en Baudelaire. Me explico brevemente.

El segundo poema de los *Cuadros parisinos* —*El sol*— cuenta entre las pocas piezas en que Baudelaire habla —pasajeramente y como al desgair— de su “arte poética”, señalando en su centro, con toda precisión, la eficacia de lo accidental. Lo cito *in extenso* (otra vez en mi esbozo desamparado), aunque sólo voy a reparar en los cuatro versos finales de la primera estrofa, que enuncian la operación esencial de esa poética:

EL SOL

A través del viejo arrabal, donde de las casuchas cuelgan
Y repleta de miel los cerebros y los panales.
¡Es él quien rejuvenece a los que marchan con muletas,
Y los torna hermosos y dulces como jóvenes muchachas,
Y manda a las mieses que crezcan y maduren
En el corazón inmortal que siempre quiere florecer!

Cuando, igual que poeta, desciende a las villas,
Ennoblecce la suerte de las cosas más viles,
Y se introduce como rey, sin ruido y sin pajes,
En todos los hospitales y todos los palacios.

La inédita analogía de palabras y adoquines —acerca de la cual no será difícil aventurar que es ajena a toda poesía antes de Baudelaire— apunta, quizás, a una experiencia del lenguaje en que éste ha emigrado de su raigambre humana, y se muestra ahora como resto inapropiable, impenetrable, empedernido. Pero en todo caso, el barrunto, el azar, el tropiezo y el topón (y las tres acciones mencionadas aquí son conjugadas en la gramática cursiva y contingente del gerundio: *flairant, trébuchant, heurtant*) detallan aquel principio poético fundamental. La poesía comparece aquí como *invento*, en el sentido etimológico del término, es decir, como hallazgo, encuentro azaroso, ocurrencia. La ruptura con la naturaleza como fuente normativa del arte trae consigo, y esto ya lo había insinuado antes, la índole accidental del poema, la relación de aquí en adelante decisiva entre poema y *azar*.

Pero el retiro de la naturaleza ya no tiene el carácter de *acontecimiento* que aún reservaba para Hölderlin, y que mantenía imantado al poema hacia la dimensión de lo sagrado. A diferencia del instante categórico (el giro del tiempo) en que lo sagrado retiene, en la negatividad, su eficacia esencial, que reclama la conmemoración fundante, la naturaleza baudeleriana — en la medida en que todavía pueda pensársela como espacio primordial— prevalece ya sólo como *indiferencia*, y es precisamente ésta, su figura más impenetrable, la que libera al poeta para el ejercicio múltiple y azaroso de una invención desposeída de toda clave maestra positiva, abandonada a sí misma y a su nebulosidad.

sa de sentidos. Por eso, en el centro del cielo, el sol inclemente e indiferente —y soberanamente poético en esa indiferencia— no debe encandilarnos respecto del temple brumoso de la poesía baudelariana. Podemos constatarlo en la serie fundamental de los poemas que llevan el título *Spleen*: LXXV: “Pluviôse, irrité contre la ville entière...” (“Lluvioso, irritado contra la villa entera...”); LXXVI: “J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans” (“Tengo más recuerdos que si tuviese mil años”); LXXVII: “Je suis comme le roi d’un pays pluvieux...”; LXXVIII: “Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle...” (“Cuando el cielo bajo y grave pesa como cubierta...”). Baudelaire poetiza los cielos de París, nublados, encapotados (*Ciel brouillé*, “cielo encapotado”, *Fleurs*, L), lluviosos, que penden sobre la ciudad dominada por el clima de bruma. Siguiendo algunas observaciones de otros estudiosos, Walter Benjamin entendió que esto definía una peculiaridad inaugural del poeta: “Entre todos los objetos a los que Baudelaire, el primero, abrió la expresión, hay *uno* que debiera estar en primer lugar: el mal tiempo.”¹⁰ Esta afirmación de Benjamin no tendría sentido si solamente se refiriese a la descripción del trastorno climático y a la aptitud de éste para *expresar* el estado anímico del poeta, de acuerdo a convenciones alegóricas firmemente establecidas: lluvia? llanto, cielos borrascosos —turbación del alma, tempestad— violencia pasional, etc. La clave reside en el vínculo esencial entre mal tiempo y aburrimiento (*spleen*, *ennui*): “Nada aburre más al hombre corriente que el cosmos. De ahí la íntima relación que hay, para él, entre clima y aburrimiento.”¹¹ El aburrimiento debe ser entendido aquí como una experiencia mudada de la

10 *Das Passagen-Werk*, D 5, 4, en *Gesammelte Schriften*, V-1, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991, p. 168.

11 W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, *op. cit.*, p. 157.

temporalidad, y precisamente como el fondo de la experiencia de la temporalidad en la época moderna, que tiene su sede en la ciudad. El tiempo ciudadano es, esencialmente, “mal tiempo”, tiempo abrumador, que desborda y enerva ilimitadamente toda experiencia. Concebido así, el “mal tiempo” está marcado por una *inexpresividad* fundamental, de acuerdo a una suerte de continuo flujo alienante, aleatorio e intrascendente entre interior y exterior.¹²

Esta inexpresividad, esta suerte de intercambiabilidad entre lo interno y lo externo, implica una clausura de la trascendencia, es decir, del movimiento ascendente del sentido.¹³ Los cielos encapotados de París son cielos que se cierran: son los cielos de los que han huido los dioses. Las nubes ya no son, como todavía eran para Hölderlin, “las ovejas del cielo”, que, “bien llevadas”, “pacen bajo el día”,¹⁴ sino el gris sobre gris bajo el cual medra la prosa urbana cotidiana. Se da, pues, en tales cielos la clausura de la trascendencia, que remite a los dos modos esenciales que avizora Baudelaire en la existencia moderna —y esa clausura, en verdad, recién los inaugura en sentido propio—: la “enormidad de las villas” y la “infinitud de los paraísos artificiales”, es decir, la expansión pluriforme de la existencia meramente social y la fragmentada multiplicación de la subjetividad.

12 Cf. las importantes observaciones de Jauss sobre la especificidad de rehabilitación de la alegoría en Baudelaire, en “El recurso de Baudelaire a la alegoría”, *op. cit.*, pp. 143-159; por ejemplo, la siguiente: “...la alegoresis implícita en los poemas de *Spleen* rompe la separación entre lo interno y lo externo y la jerarquización de una apariencia sensible y una más alta verdad espiritual.” (p. 159).

13 El movimiento, diráse que hace del sentido *un* sentido, puesto que la llana horizontalidad es el espacio de la diseminación.

14 Hölderlin: *Mnemosyne* (esbozo).

Volvamos desde lo dicho al primer poema que les leí. En él se expresa la experiencia determinante según la cual la ciudad moderna se construye en el cierre de la trascendencia, que allí se acusa bajo la figura en negativo del “sueño”, es decir, de la utopía, cuyo fascinante esplendor trae consigo, a la postre, inexorablemente, el revés horrendo del despertar, que no se abre sin más sobre la realidad esmirriada del presente, sino sobre el “ansia maldita” que nutre el “sueño”. Podría decirse, entonces, y esto es lo que quería insinuar, que *Rêve parisien* es el poema que poetiza el cierre de la trascendencia.

Pero esta clausura no es, en todo caso, una mera o definitiva ausencia de relación. Hölderlin había concebido el brusco apartamiento del dios y del hombre, que se dan uno al otro la espalda en el trance trágico de la infidelidad, de la traición, pero de modo tal que precisamente “la infidelidad divina es lo que mejor puede conservarse”.¹⁵ Todavía en Baudelaire la trascendencia (la apertura del cielo, la infinitud del Ideal) sigue determinando, desde su lejanía inaproximable, al poema y a la experiencia, pero sin que se pueda contar ya con ningún posible indicio ni señal certera “de lo alto”: el cielo yace por tierra en ruinas, astillado en miríadas de destellos espejeantes, que se reflejan unos en otros y constituyen el *lustre* cristalino y mórbido de lo mundano.¹⁶ El poema se convierte en el lugar en el cual se acoge, en sus innumerables aspectos y varieda-

15 Cf. *Observaciones sobre el Edipo*.

16 Sobre el lustre, cf. *Mon cœur mise à nu*, X, donde Baudelaire expresa sus “opiniones sobre el teatro”, que privilegian el espectáculo por sobre el elemento literario del drama: “Lo que siempre he encontrado más bello en un teatro, en mi infancia y todavía ahora, es el *lustre* —un objeto bello, cristalino, complicado, circular y simétrico. [...] Después de todo, el lustre me ha parecido siempre el actor principal, visto por el extremo grande o por el pequeño de los anteojos.” (*Op. cit.*, p. 409.)

des, ese lustre, más aun: es el lugar en que el lustre es, ante todo, traído a manifestación, para constituirse en *iluminación profana de la experiencia*. Pero esta iluminación ya no proviene de “ningún astro ajeno, ni vestigio / de sol alguno”, sino de la experiencia misma, es decir, de sus instancias a la vez desbordadas y ejemplares: la embriaguez y la percepción alucinada.¹⁷

Tal “iluminación” patentiza ahora, pues, el *espacio* de despliegue de la experiencia en su diversidad y, al hacerlo, arroja, a la vez, la diversidad al pozo de lo indiferente. Pues, en efecto, una determinación crucial del poema baudeleriano parece ser la espacialización de la experiencia. Y la figura por antonomasia de tal espacio es el *abismo*, que nombra indistintamente la altura hiperbólica del cielo, el remoto azur, y la insondable profundidad infernal.¹⁸

De hecho, es el poema lo que ahora debe suplir la falta del vínculo sagrado, agravándola, por eso mismo, con su propia falta constitutiva, que, también por

17 Sobre esto, véanse las descripciones y los análisis notables de *Le Poème du bachisch*, en *Les Paradis artificiels*, op. cit., pp. 232-257, y también *Du vin et du bachisch*, op. cit., pp. 215-228.

18 Cf. el poema *Le Gouffre*, añadido a la tercera edición de *Les Fleurs du mal* (op. cit., p. 128): “EL ABISMO // Pascal tuvo su abismo, que con él se movía, / —¡Ay! todo es abismo, —¡acción, deseo, sueño, / Palabra! y por el vello que se eriza enhiesto / Siento a menudo el viento del Miedo que pasa. // Arriba, abajo, por doquier, lo hondo, el arenal, / El silencio, el espacio aterrador y cautivante... / Al fondo de mis noches Dios, con dedo sabio, / Traza una pesadilla multiforme y sin tregua. // Temo al sueño como se teme a un gran agujero, / Colmado de vago horror, que lleva quién sabe dónde; / Sólo veo infinito a través de todas las ventanas, // Y mi espíritu, atormentado siempre por el vértigo, / Le envidia a la nada que es insensible. / —¡Ah! ¡No salir jamás de los Números y los Seres!”

El carácter del abismo es, en efecto, la *indiferencia*, lo indistinto; véase el final de *Le voyage*, que habremos de volver a citar: “Sumirse en el fondo del abismo, Infierno o Cielo, ¿qué importa?”

eso mismo, se torna ahora evidente, y es esta misma evidencia la que baña con su lívida luz el azar de la existencia, de la cual, a su vez, se alimenta. El poema se configura, entonces, como la *producción inmanente de la trascendencia*. En esta producción se concentra la fuerza *poiética* del poema, constituida ahora, como sugeríamos antes, en inventiva, sometida a la ley del azar y el accidente. Tal producción sería propiamente, en Baudelaire, el *mal*.

El poema se convierte en medida y norma de sí mismo: ya no hay una realidad extra-poética fundamental que se constituya en el polo referencial del habla del poema, que pueda redimir a éste de su falta originaria (como en el poema tradicional), o que, al menos, pueda ofrecerle la coartada (como en el poema romántico, que buscó unificar al yo empírico con lo poético). Comienza aquí el proceso que lleva a este hecho fundamental: la auto-producción del poema. La hipóstasis del poema es, en este sentido, su constitución en Sujeto, su absolutización como Sujeto, la cual despersonaliza al poeta, poniendo en crisis al “yo lírico”, una crisis que, por cierto, lo sigue exigiendo como testigo de su propio desvanecimiento.¹⁹

Dejo aquí estas consideraciones, que en su más cuidado desarrollo tendrían que llevarnos lejos. Retorno ahora, brevemente, a la cuestión de la ciudad. Permítanme, para ello, acudir a un ensayo que publiqué recientemente, en que trataba de prestar alguna verosimilitud a la hipótesis de que la ciudad moderna se construye en el lugar del derribamiento de los muros de la ciudad antigua.²⁰ Recurría allí al prefacio de *Spleen de*

19 “De la vaporización y de la centralización del Yo. Todo está allí.” (*Mon coeur mise à nu, op. cit.*, p.405.)

20 “De civitate —Dei? Divagación sobre la ciudad moderna y el habitar”, en *ARQ*, 42 (julio de 1999), pp. 2-4.

París (1865), que encabeza esta colección bajo la forma de una carta dirigida al director literario de *La Presse*, Arsène Houssaye. Quería llamar la atención sobre el impresionante saber de Baudelaire acerca de la índole peculiar de esos poemas en prosa, como accidente y como fracaso, y de su relación con la ciudad. Dicho saber, a título de supuesto fundamental de toda la empresa, queda recogido en las siguientes líneas:

¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días de ambición, con el milagro de una prosa poética, musical sin ritmo y sin rima, lo bastante consistente y lo bastante lábil 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. [...]

Pero, a decir verdad, me temo que mi celo no me ha traído felicidad. Tan pronto comencé 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 ello 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.”²¹

Baudelaire seguramente ha sido el primero en experimentar la “enormidad” de la ciudad moderna: “villas inmensas”, “villas enormes”, son apelativos que rein-

21 Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes, op. cit.*, p. 161.

ciden bajo su pluma. Y debe quedar claro que no se trata de un atributo entre otros, sino que es la medida (la inconmensurable medida) de la ciudad moderna como tal. Habrá que inferir, pues, que lo moderno, a ojos de Baudelaire, es el evento inopinado de cierta inmensidad: que la modernidad es un exceso, un desborde, una desmesura. No me pregunto aquí hasta qué punto se necesita tener una mirada acunada en lo clásico para tener una comprensión de la esencia de la modernidad como la que de esta manera se esboza. En todo caso, es notorio que Baudelaire tuvo una mirada de esa índole; bastaría recordar su célebre sentencia: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”. Y si bien puede parecer que este carácter fugitivo de lo moderno reduce su dimensión a un mínimo, creo verosímil pensar que la transitoriedad y fugacidad de la que habla Baudelaire es, sin más, lo que denominamos la historia, que la historia toda está marcada por la intermitencia y la emergencia de lo moderno. La historia, digo, o, si se quiere llamarla de otra manera, el espacio de despliegue del pecado, que —para decirlo en términos que oportunamente han de rebajar el patetismo— es el espacio del desborde como *nuance*.²² Pero si la historia es la inminencia de lo inmenso, la ciudad —la ciudad moderna— es su inquieta sede. Y si hay una medida esencial de la ciudad mo-

22 “No tenéis derecho de despreciar o de soslayar este elemento transitorio, fugitivo, cuyas metamorfosis son tan frecuentes. Al suprimirlo, caéis forzosamente en el vacío de una belleza abstracta e indefinible, como la de la única mujer antes del primer pecado.” (Esta cita y la anterior pertenecen a *Le peintre de la vie moderne*, en Baudelaire, *op. cit.*, p. 797.)

derna —una inconmensurable medida para ésta— ella es el cielo, pero un cielo que se borra, nublándose.²³

Lo que podría llamarse la *expresión* de esta enormidad —reservando para la palabra “expresión” su procedencia de una interioridad humana, pero también su aventura exterior, en que esa misma procedencia puede (constitutivamente) perderse— es la *multitud*. El poema XII de *Spleen de Paris*, que lleva por título, precisamente, *Las muchedumbres (Les foules)*, es un lugar eminente de esa experiencia. Contiene una determinación del poeta, que seculariza irreparablemente la idea de su privilegio mánico, inspirado, profético: “El poeta goza del incomparable privilegio de poder ser, a su guisa, él mismo y otro.” Este goce ebrio ya no depende de la conexión divina, sino que se localiza en medio de la muchedumbre: “El paseante solitario y pensativo extrae una ebriedad singular de esta comunión universal. Aquel que desposa fácilmente a la muchedumbre conoce regocijos febriles...” La transferencia poética — el devenir-otro del poeta— se resume, entonces, en la identidad, por eso mismo permutable, de soledad y multitud: “Multitud, soledad: términos iguales y convertibles para el poeta activo y fecundo.” El enunciado de

23 Más atrás habíamos tocado este punto. Un poema notable en que se expresa esta condición, ligándola a la clausura de la trascendencia de que antes he hablado es *Les aveugles*, que figura bajo el número XCII en los *Cuadros Parisinos*: “LOS CIEGOS // Contéplalos, alma mía: ¡en verdad son horrosos! / Parecidos a los maniqués; vagamente ridículos; / Terribles, extravagantes como los sonámbulos; / Lanzando quién sabe dónde sus globos tenebrosos. // Sus ojos, de donde la chispa divina se ha marchado, / Como si mirasen a lo lejos, permanecen alzados / Al cielo; no se les ve jamás inclinar, ensoñados, / La pesada cabeza sobre los adoquines. // De esa manera atraviesan la negrura sin límite, / Esa hermana del eterno silencio. ¡Oh ciudad! / Mientras alrededor nuestro cantas, ríes y bramas, / Cogida por el placer hasta la atrocidad, ¡mira! / ¡Yo también me arrastro! Pero, más aterido que ellos, / Digo: ¿Qué buscan en el Cielo, todos esos ciegos!”

la ley que se esconde en esto se formula escuetamente: "Para él solo, todo es vacante."²⁴

En consecuencia, la multitud es la vacancia, como clave de sentido de la enormidad. Y en la *vacancia* encuentra la ciudad moderna el modo prioritario de su despliegue; con ella pone también la condición que determina la forma en que el hombre habita en ella. Y es precisamente el poeta, en su condición de *flaneur*, el que experimenta ese despliegue como tal, el testigo privilegiado de esa forma. Llevado por tal experiencia, fija Baudelaire, como el primero de todos, la relación del hombre moderno con la ciudad moderna: en verdad, a ésta nadie la habita. La esencia de la ciudad moderna —si hay tal esencia— es la *des-habitación*. La des-habitación, digo: no la simple privación del habitar, ni su sola crisis, ni su ruina: su dislocación. Junto al henchimiento descomunal de lo urbano, también el desconcierto del arraigo y del reposo, también la inquietud que mina todo estar y el sordo socavamiento de la residencia podrían ser sus señas externas más visibles. Pero más al fondo, y sobre todo, es el desbarajuste de las posibilidades, en cuyo vilo se equilibra siempre de manera frágil el habitar, lo que impera aquí. Y entonces el habitar mismo se convierte en una pregunta. En una pregunta por su propia y primaria posibilidad. El poema es ahora lugar de esa pregunta.

24 Todas las citas de *op. cit.*, 170. En cuanto a lo que aquí se dice sobre el privilegio mánico del poeta, convendría señalar que éste sigue vigente en la experiencia baudeleriana de la embriaguez, pero de una manera definitivamente inmanentizada. El concepto por así decir arcaico del poeta mánico (extático, inspirado, etc.) implica el don profético: *manía* —como experiencia— y *profecía* —como lenguaje— son los dos momentos inseparables de ese concepto. Lo que cae en la versión baudeleriana —es decir, moderna— de dicho concepto es el don de la profecía. Pero en su lugar hallamos ahora la eclosión de la *percepción*.

