

ENSAYO

EL POETA DE LA VIDA MODERNA

Anthony Cussen*

Charles Baudelaire (1821-1867), considerado a menudo como el fundador de la poesía moderna, tuvo una azarosa vida financiera—analizada en la primera parte de este artículo—, que es probablemente la fuente de su obsesión con el proceso acumulativo del capital. Ante este proceso, que se hacía evidente en París a mediados del siglo XIX, Baudelaire tuvo dos actitudes: la primera, la del diletante, de fascinación por todas las novedades urbanas que se atropellan a medida que se acelera la formación del capital; la segunda, la del dandy, que siente repulsión por la banalidad de este proceso en manos de la burguesía. Después de examinar estas dos actitudes, se relacionan con dos conceptos de lo moderno en la obra de Baudelaire: uno está vinculado al esfuerzo del dandy de transformarse en héroe moderno y de separar y contener, en los límites de su yo, todas las pasiones de la vida urbana. El otro se deriva del fervor del diletante por percibir la multiplicación progresiva de los elementos urbanos que se desplazan libremente por las calles de las grandes capitales.

I Las Finanzas del Poeta

A los 19 años, Baudelaire, instalado en París, se había dejado seducir por la moda y había comprado ropa cara y elegante para él y para sus amigos. Como no estaba aún en poder de los bienes que su padre le había dejado en herencia, tuvo que recurrir al crédito que le otorgaban los sastres, los modistas y sus mismas amistades, para así satisfacer sus gustos. El 21 de enero de 1842, poco antes de cumplir los 20 años, Baudelaire le escribía una carta a su medio hermano, Alphonse, pidiéndole que le ayudara con urgencia a pagar sus

* Ph. D. (c) Literatura comparada, Universidad de California, Berkeley.

deudas, que sumaban 2.370 francos.¹ Algunas de las deudas detalladas en esta carta son las siguientes:

200 francos a Delagenevraye, uno de mis amigos (antigua deuda), destinados a vestir a una niña educada en una casa, 300 francos al bonetero, al camisero y al guantero.

A su sastre, Baudelaire le debía 170 francos por un abrigo forrado y 110 francos por una bata acolchada, de un total de 835 francos. La negativa de Alphonse fue absoluta.

Al cumplir 21 años, Baudelaire recibió 32.955,51 francos en activos líquidos, entre los que se contaban acciones del Banco de Francia y bonos estatales, además de cuatro terrenos en Neuilly-sur-Seine que se venderían ese mismo año de 1843 por 70.150 francos. Con un pasivo que no excedía los 3.000 francos, Baudelaire poseía un patrimonio de unos 100.000 francos equivalentes a US\$ 200.000 de hoy. La renta de su patrimonio, colocada a un interés del 5% —la tasa vigente en Francia en 1840—, le habría permitido un buen pasar pero ningún exceso.

Sin embargo, la vibrante vida parisina de 1843 exigió del poeta la continuación de sus antiguas costumbres. Su afición por la vestimenta y por las mujeres se multiplicó y Baudelaire amplió el espectro de sus necesidades para incluir finos muebles y cuadros. Se basó en un retrato de Goethe para mandarse hacer una tenida azul con botones de metal. También lucía un chaleco muy ajustado de terciopelo y un pantalón flotante. El usurero Arondel, vecino de Baudelaire en el lujoso Hotel Pimodan, le vendió varias telas a crédito por una suma total de 2.900 francos. El poeta aumentaba sus gastos y también aumentaba sus relaciones. La vida bohemia de París le ofrecía su creciente variedad de tipos humanos y lo seducía con la multiplicidad del lujo. Durante la década de 1840 conoció a Théophile Gautier, a Nadar y a Balzac, e hizo amistad con el pintor Boissard

¹ La siguiente tabla da una idea aproximada de la evolución del costo de la vida en Francia desde 1820:

1820	68	1860	81
1830	71	1870	88
1840	72	1973	376
1850	73	1983	[1087]

Esta tabla fue preparada por M. P. Laforest del Institut National des Statistiques et des Etudes Economiques para la edición que hizo Claude Pichois de las cartas de Baudelaire: *Correspondance* (París: Gallimard, 1973), pág. LXVI. Pichois advierte que la variación de precios anterior a 1914 es incierta, por lo cual hay que utilizar esta tabla sólo como un indicio. La deuda de 2.370 francos de Baudelaire en 1842 equivale a 25.780 francos de 1983, es decir, a 4.708 dólares (US\$ 1 = 7,60 francos).

de Boisdénier, en cuyo boudoir se reunía el "Club des haschischins". En sus años de fortuna, Baudelaire conoció a su gran amor, la ondulante Jeanne Duval, que fascinó al poeta por su sangre africana.

La fortuna duró poco. En julio de 1844 la madre de Baudelaire, Madame Aupick, decide intervenir en las finanzas de su hijo. Se dirige al Tribunal de Primera Instancia, el cual —siguiendo la recomendación de un consejo de familia— encarga al notario Narcisse Ancelle la administración de los bienes de Baudelaire, que en el curso de dos años se habían reducido prácticamente a la mitad. De los 100.000 francos que había heredado, al poeta le quedaban 55.800 francos en octubre de 1844. Si se toman en cuenta las deudas contraídas en esos años, más la renta de su capital, se tiene una cifra aproximada de lo que le costó al poeta su intemperancia: unos 65.000 francos, equivalentes a unos US\$ 130.000 de hoy.

A partir de 1845, Baudelaire recibió de Ancelle 200 francos por mes, es decir, menos de la décima parte de lo que gastaba mensualmente antes de la intervención de su familia. La depresión del poeta fue profunda y lo condujo a un intento de suicidio. Desde ese momento su correspondencia se transforma en una colección de súplicas a su madre, quien le enviaba dinero en relación al patetismo que Baudelaire podía evocar. Con los 200 francos y los envíos de su madre, que sumaban en promedio unos 200 francos más, Baudelaire estuvo muy lejos de sufrir hambre, pero fue para siempre un desterrado de los grandes privilegios de la urbe. Vivió cada día perseguido por sus acreedores, firmando prórrogas y añorando la eliminación de esa barra divisoria que separaba los bienes y servicios urbanos de sus multiplicados deseos.

Hacia 1850 todo se ha multiplicado en la vida del poeta menos sus recursos financieros. Las deudas que ya acarreaba lo obligaron a seguir endeudándose. Así, el 10 de enero de 1850, Baudelaire le escribe a Ancelle: "En cuanto a mis deudas, acabo por la centésima vez de sacar las cuentas, Esto aflige; pero es necesario que termine. Lo juro. Debo en total 21.236,50 francos: 14.077 francos documentados con pagarés; 4.228 francos a sola firma sobre un monto de 100 francos; 919,25 francos de pequeñas deudas bajo 100 francos, y por último 2.012,25 francos de deudas con amigos".² Diez años después la situación continuaba empeorando; el 21 de agosto de 1860, Baudelaire le escribía a Madame Aupick: "Moriré sin haber hecho nada en mi vida. Debía 20.000 francos; ahora debo 40.000. Si tengo la desgracia de vivir mucho tiempo más, la deuda puede duplicarse nuevamente".³ Algunos meses después, Baudelaire intentaba explicarle a su madre lo que había querido decir: "Mis deudas se han duplicado porque todas las deudas se duplican al cabo

2 Charles Baudelaire, op. cit., I, p. 161.

3 Ibid., II, p. 84.

de un tiempo determinado, según la opinión de los que han calculado estas cuestiones".⁴

La verdad es que Baudelaire conocía bien los mecanismos que regulan la acumulación de las deudas, o su complemento, la acumulación del capital. Sometido por años a la prórroga de intereses, muchas veces provenientes de deudas contraídas con usureros, Baudelaire escribe con frecuencia en sus *Diarios íntimos* sobre el interés compuesto: el interés sobre el interés. Una de las figuras obsesivas del poeta es el mecanismo que hace posible el crecimiento exponencial del capital:

Estudiar en todos sus modos, en las obras de la naturaleza y en las obras del hombre, la universal y eterna ley de la gradación, del poco a poco, del paso a paso, con sus fuerzas progresivamente crecientes, como los intereses compuestos en materia de finanzas.⁵

La idea de acumulación es recurrente en Baudelaire y aparece a veces aplicada no al capital sino al otro factor de producción, el trabajo: "El trabajo, fuerza progresiva y acumulativa, rinde intereses como el capital, tanto en las facultades como en los resultados". (1196; 964.)

La fuerza de acumulación penetra todos los rincones de la obra de Baudelaire. Con frecuencia él delatará la fatuidad de la burguesía que ha intentado apropiarse de esta fuerza y ha convertido la vida urbana en una gran banalidad, o defenderá a los que han sido marginados del engranaje de la acumulación, o mostrará los efectos de esta fuerza en la constitución unitaria del sujeto. Pero en todos los casos, su percepción de lo moderno se basará en el proceso de acumulación, sobre todo en el proceso de acumulación de capital, y en las reacciones que este proceso provoca.

En este artículo se examinarán las reacciones de dos tipos humanos —dos pasiones— con los cuales Baudelaire se identificaba: el diletante y el dandy. Por un lado, Baudelaire manifiesta su fascinación irrestricta por todo lo nuevo: por los hombres y mujeres que año a año aparecen en las calles de París luciendo nuevas joyas, modas y carruajes. Esta es la pasión del diletante, que quiere observar-

4 Carta del 11 de octubre de 1860, *ibid.*, II, pág. 96.

5 Baudelaire, *Journaux intimes*, en *Oeuvres complètes* (París: Gallimard, 1958), p. 1226. Traducción de Nydia Lamarque, en: Charles Baudelaire, *Obras* (Madrid: Aguilar, 1963), p. 985. En adelante la procedencia de las citas de las obras de Baudelaire —con la excepción de sus cartas— se indicará en el cuerpo del texto. Primero aparecerá el número de página de la edición francesa y en seguida el número de página de la traducción. Cuando sólo aparece un número, éste se refiere a la edición francesa e indica que la versión castellana difiere de la traducción de Nydia Lamarque o no aparece en su colección.

lo todo y ser todo. Baudelaire lleva esta pasión al extremo de querer penetrar y transformarse en los distintos personajes urbanos. Por otro lado, el poeta exhibe su horror por la creciente trivialización de la vida urbana. Este es el horror del dandy, que vive ensimismado y sufriendo del spleen a que lo condenan las fuerzas burguesas. El dandy no rechaza las fuerzas de acumulación, rechaza lo que ha hecho de estas fuerzas la burguesía. La fascinación por la experiencia urbana obligaba a Baudelaire a promiscuir su yo, el rechazo lo llevaba a su enclaustramiento.

Baudelaire quiso experimentar estas posiciones extremas en su más depurada ferocidad y moverse entre ellas con naturalidad, como si se tratara de una misma pasión. En el fragmento LX de *Mi corazón al desnudo*, Baudelaire dice:

En parte he crecido gracias al ocio. A mi pesar, pues con el ocio, y sin fortuna, aumentan las deudas y las injurias que resultan de las deudas.

Pero para mi gran provecho, en lo que se refiere a la sensibilidad, a la meditación y a la facultad del dandismo y del diletantismo. (1224)

En su permanente ocio, Baudelaire se ve acosado por sus acreedores. Este no es un ocio arcádico, es un ocio amenazado por el negocio. Es el ocio urbano marcado por la incesante multiplicación del capital. Los resultados del proceso de acumulación le habían dado al poeta los recursos —los fondos de amigos y usureros con que satisfacía en alguna manera su apetito voraz—, le habían enseñado los mecanismos que lo sostienen —"las fuerzas progresivamente crecientes" del interés, y le habían provocado las intensidades opuestas —entrega y repliegue, diletantismo y dandismo— que le dan el sello a su modernidad.

II El Dileante

Cuando Courbet estaba pintando a Baudelaire se quejaba de que el poeta tenía cada día un aspecto diferente.⁶ La mueca y la gesticulación eran frecuentes en Baudelaire, como si estuviera siempre buscando una expresión acorde con el fluir del momento. Se siente así arrastrado a transformarse en los distintos tipos humanos que percibe en la muchedumbre:

No todos pueden darse el lujo de tomar un baño de multitud; gozar de la turba es un arte; y sólo puede permitirse una franchezza de vitalidad, a expensas del género humano, aquel a

6 V. Walter Benjamin, "Lo moderno", en *Poesía y capitalismo* (Madrid: Taurus, 1980), p. 117.

quien un hada ha insuflado en su cuna la afición por el disfraz y, por la máscara, el odio por su domicilio y la pasión por los viajes. [. . .]

El poeta goza del incomparable privilegio de poder a su antojo ser él mismo o ser otro. Como esas almas errantes que buscan un cuerpo, entra, cuando quiere, en el personaje de los demás. Sólo para él, todo está vacante; y si algunos lugares parecen estarle cerrados, es que a sus ojos no valen la pena de que los visite.

El paseante solitario y pensativo alcanza una singular embriaguez con esta universal comunión. El que se desposa fácilmente con la turba conoce goces febriles de que estarán eternamente privados el egoísta, cerrado como un cofre, y el perezoso, encerrado como un molusco. El poeta adopta como suyas todas las profesiones, todas las dichas y todas las miserias que las circunstancias le presentan. (295-96; 382.)

El escenario del diletante es el de las muchedumbres; ahí encuentra la gran variedad de tipos humanos que lo invitan a salir de su yo y ser otro. Lo otro es lo que fluye, lo que se le escapa a la perspicaz mirada del diletante, lo que excita su curiosidad. Con frecuencia se identifica con lo nuevo, pues representa esa porción de la realidad en flujo aún no asimilada por su mirada. El poeta-diletante desea experimentar los diferentes oficios y además todos los tipos humanos. Pero lo extraordinario no es el deseo de Baudelaire de lograr metamorfosear su ser, sino que escoja para este fin la ciudad. Quería darle al espacio público —el lugar de confluencia— un grado mayúsculo de flexibilidad.

Es en el texto ya clásico de la modernidad, *El pintor de la vida moderna*, donde encontramos la mejor proyección que da Baudelaire el diletantismo. En Constantin Guys, el protagonista de este ensayo, logra Baudelaire penetrar y así ver a través suyo la abigarrada vida parisina de 1850. Es de gran interés que la mejor presentación que hace Baudelaire de lo otro (la ciudad, las modas, las costumbres) sea en forma indirecta. Esto sugiere que es necesario crear la imagen de la imagen —un texto literario sobre esbozos de París— para evocar la realidad.

Guys se distingue de los demás personajes de Baudelaire en que su pasión por lo nuevo es total. Su curiosidad por las novedades que surgen en la urbe y su frenesí por acapararlas son tales que su yo apenas alcanza a registrar el paso fugaz de lo otro. Guys representa el punto extremo de la afición de Baudelaire por el vagabundeo ontológico. Es el ser en su instante de total evaporación. El diletante en estado puro.

¿Por qué darle a Guys el nombre de diletante? En verdad, Baudelaire nunca lo llama así. Pero está claro que el término le va bien y que el mismo Baudelaire da licencia para usarlo: "Observador, paseante, filósofo, llamadle como os parezca; pero es seguro que os

veréis obligados, para caracterizar a este artista, a gratificarlo con un epíteto que no podría ser aplicado al pintor de las cosas eternas, o al menos más durables, de las cosas heroicas o religiosas. A veces es poeta; más a menudo se aproxima al novelista o al moralista; es el pintor de circunstancia y de todo cuanto las circunstancias sugieren de eterno". (884-85; 672-73.)

Guys comienza a pintar a los cuarenta años, después de haber pasado una vida viajando; "se interesa por el mundo entero, desea saber, comprender, apreciar todo lo que sucede sobre la superficie de nuestro esferoide". (887; 674.) Es un hombre de mundo, un cosmopolita, antes que un artista especializado. Como el niño, o como el convaleciente, se impresiona fácilmente con todo lo nuevo. Su más grande curiosidad es la muchedumbre, pues allí encuentra un desfile ininterrumpido de modas, maquillajes, matices y formas fugaces. Como el dandy, vive para la observación del mundo, pero carece de la frialdad del dandy quien se separa de la agitación urbana y controla su curiosidad. Baudelaire recuerda las palabras de San Agustín, "Amabam amare", para explicar que la curiosidad insaciable distingue a Guys. El diletante es el que se deleita con todo, el que tiene por pasión la pasión misma.

"Amabam amare": sujeto y predicado se conectan para revelar el flujo y reflujo entre el pintor y el mundo. Ambos terminan poseídos por la energía que extiende su dominio en todas direcciones. Baudelaire puede así hablar del "enamorado de la vida universal [que] penetra la muchedumbre como si fuera una inmensa reserva de electricidad". (889; 676.)

El pintor de la vida moderna buscaba un arte que registrara la energía pura, despersonalizada de la vida urbana. Guys quería pasar inadvertido en la ciudad y siempre buscó el anonimato. Baudelaire cuenta que Guys le solicitó imperiosamente que no lo nombrara en su ensayo, por lo cual el poeta sólo lo señala por las iniciales M. G. Contrario al romántico que concentraba toda su atención en el yo del artista y sólo veía en el mundo externo una caja de resonancia, el artista moderno se somete a la muchedumbre en flujo, a lo otro: "Es un yo insaciable del no yo". (890.) Sería difícil hablar de la personalidad de este hombre que busca desaparecer en la urbe y transformarse en un receptor de los movimientos y las ondulaciones de la muchedumbre. Guys está "tiranizado por la circunstancia" (894); su respuesta al llamado de la ciudad —de una mujer bella, de un carruaje, de un dandy— es siempre inmediata. Como el niño descrito por Baudelaire en *La moral del juguete*, Guys poseía esa "prontitud admirable y luminosa que caracteriza a los niños en quienes el deseo, la deliberación y la acción forman, por así decirlo, una sola facultad". (681-82.) Guys no le presenta resistencias al mundo; sólo quiere registrar la experiencia urbana: la simultánea aparición de figuras humanas y objetos.

El proceso de acumulación en los centros industriales había hecho posible que a la vista y alcance de un diletante dotado de un al-

to grado de curiosidad se presentaran, simultáneamente y en todos lados, espectáculos dignos de su atención. Esta condición lo obligaba a desplazar su vista y su oído de un estímulo en otro. La curiosidad ya exacerbada por esta manifiesta imposibilidad de verlo todo en forma simultánea, se multiplicaba pues también era imposible verlo todo en forma secuencial: los estímulos están en constante flujo ante los ojos ávidos del diletante, quien sólo alcanza a registrar su fuga. Seres con un alto grado de pasión por lo nuevo, diletantes como Guys y Baudelaire, se hallaban así ante la paradoja de la experiencia urbana: mientras más cosas y figuras veían, más cosas y figuras dejaban de ver.

Luego de una jornada de intenso ajeteo urbano, Guys intentaba contabilizar su botín de impresiones. Sabía que había perdido mucho pero también sabía que se había quedado con algo. Comienza entonces a componer en forma simultánea las distintas impresiones del día, va trazando en decenas o cientos de hojas los contornos de las escenas que alcanzó a percibir. Poco a poco agrega detalles rescatados por su memoria y un esbozo que da cuenta de la fugacidad del contacto entre el objeto y el pintor. No sólo el objeto—caballo, carruaje, mujer galante—aparece brevemente ante los ojos del pintor, sino que éste también está siendo solicitado por otro estímulo en otro lado. El esbozo sugiere así una mirada intensa pero fugaz: el diletante siempre quiere mirar lo que otros están mirando.

El esbozo es la forma del pintor de la vida moderna. Cada uno y todos en conjunto revelan el esfuerzo de Guys de reconstituir poco a poco los detalles que reflejan la acumulación urbana. La regla general de las "fuerzas progresivamente crecientes" que Baudelaire veía reflejada en los mecanismos de acumulación del capital, la encontraba también en el arte. "Lo mismo ocurre con la habilidad artística y literaria y lo mismo con el variable tesoro de la voluntad". (1227; 985.) El método de acumulación —el poco a poco— es el mismo que emplea Guys al componer sus miles de esbozos: "Así prepara veinte dibujos a la vez, con una petulancia y una alegría encantadoras, divertidas hasta para él; los croquis se apilan y se superponen por decenas, por centenas, por millares. De cuando en cuando los recorre, los hojea, los examina, y luego elige algunos cuyas sombras oscurece y cuyas luces enciende progresivamente". (897; 681.)

Un pintor como Guys, sobre quien ejercía tal fuerza la modernidad, no podía dejar de ser seducido por la fuerza motriz de la acumulación progresiva. Un artista (y aquí también se incluye Baudelaire) que se dejaba penetrar por las imágenes más llamativas de la urbe necesariamente debía ser penetrado por las fuerzas que movían estas imágenes. Si Guys quería hacer desaparecer su yo en medio de la turba era para dejarse poseer por el efluvio de energía —por las presentes sucesiones de lo nuevo— que se acumulaba en la ciudad. Pues ésta era la suerte del diletante: perderse en la multitud para no perderse nada.

Walter Benjamin ha elegido el nombre de flâneur (paseante o caminante) para caracterizar a Guys y Baudelaire. En verdad, el destino del diletante y el del flâneur es el mismo: ambos se desplazan por la urbe en una insaciable y permanente búsqueda de lo otro. La caminata era para Baudelaire un gran excitante que llegaba a su plenitud en lo que él llamaba las "grandes" ciudades o capitales, que incluían solamente a París y Londres. En uno de sus fragmentos Baudelaire incluso deja fuera de concurso a Roma: "Roma, inmensa sacristía, no puede ofrecerle a un artista las agitaciones fecundas de nuestras grandes capitales". (1275.)

El diletante es el que elige el objeto de su deleite (diletante viene del verbo latino *diligere*, que quiere decir "amar" con un afecto fundado en la elección), el que anda buscando con mirada ávida el lugar en que se ha depositado la última belleza. Es aficionado a la moda porque nada hay más veleidoso que la vanidad de caballeros y damas burgueses que jamás se someten a quedar postrados en las carreras de las apariencias. El diletante es el que elige los cambios más ínfimos en los más ínfimos detalles, pues sabe que lo nuevo no siempre llega como una gran ruptura sino más bien como el desenvolvimiento espontáneo y natural del efluvio vital. El diletante, fascinado con la moda, fija sus ojos en el desplazamiento marginal de lo nuevo: "Si una moda, si el corte de los vestidos ha sido ligeramente transformado, si los nudos de cintas y los bucles han sido destronados por las cocardas, si la cofia se ha ensanchado y si el rodete ha bajado un ápice sobre la nuca, si la cintura ha subido y la falda se ha amplificado, podéis estar seguros, que a una distancia enorme su mirada de águila lo ha adivinado ya". (890; 676.)

El diletante se lanza hacia lo nuevo con una pasión irreprimible. Si va por las calles de París o Londres y si observa que lo nuevo se está desplazando por la acera de enfrente, debe cuidarse —al cruzar la calle— de los coches y carrozas. Baudelaire es uno de los primeros escritores que registran el acto de cruzar una calle agitada, un acto central del diletante urbano: "Mientras cruzaba el bulevar y como me precipitaba para evitar los coches, mi aureola se desprendió y cayó en el barro de la calzada". (1197.) El diletante pasa entre los coches; habrá visto la última manifestación de lo nuevo, el lugar por donde se va desplazando en ese instante la curva en ascenso. Se arriesga a cualquier cosa, incluso a perder su aura poética, para encontrarse con los sitios donde se van multiplicando y generando, sucesivamente, las novedades.

El tráfico por las calles de París fue aumentando en forma perceptible durante los últimos años de Baudelaire. En 1860, el año en que Baudelaire terminaba *El pintor de la vida moderna*, era todavía posible hablar de coches y carruajes en términos elogiosos y erigirlos en símbolos del desplazamiento armónico por la urbe. El último capítulo de su ensayo sobre Guys lo dedica Baudelaire a los coches. Después de recorrer todos los tipos humanos que encuentra Guys en la ciudad, desemboca Baudelaire en el objeto que muestra mejor

que nada el proceso de movimiento continuo, de las "fuerzas progresivamente crecientes" de lo moderno. Baudelaire termina así su descripción de los coches: "En cualquier situación en que se encuentre y a cualquier velocidad que vaya, un carruaje, lo mismo que un barco, consigue por el movimiento una gracia misteriosa y compleja muy difícil de reproducir. El placer que la mirada del artista recibe con ello parece residir en la serie de figuras geométricas que ese objeto, ya tan complicado, navio o carroza, engendra sucesiva y rápidamente en el espacio". (919-20; 696.) Pero este espectáculo armonioso duraría poco.

Cuatro años después de terminar *El pintor de la vida moderna*, en una carta del 6 de mayo de 1864, Baudelaire le escribía a su madre: "Anda pues a París, y, te lo suplico por la gracia de Dios, Ten Mucho Cuidado con los Coches".⁷ El lenguaje de Baudelaire se hace aquí más gesticulante que nunca. En una corta frase aparecen tres caracteres tipográficos, casi configurando un afiche de advertencia. En este pasaje se revela el lado oscuro de las fuerzas de acumulación, desatadas y convertidas en amenaza. El movimiento armónico del coche se ha transformado en peligro. En estos años los poetas comienzan a batirse en retirada de la urbe: el movimiento se inicia con el desdén de Mallarmé para con las muchedumbres, pero ya estaba prefigurado en las fuertes manifestaciones de rechazo que había hecho Baudelaire a lo largo de su vida tras su otra máscara, la del dandy, que se repugna ante el espectáculo urbano.

III El Dandy

También atraído por la pompa urbana y la turbamulta pero guardando distancia e intentando mantener su compostura ante la trivialidad y la cacofonía, aparece el dandy sobre el escenario de las grandes capitales. Este tipo humano altanero, dedicado por entero al ocio, al amor y a la elegancia, ejerció gran poder sobre Baudelaire desde su niñez: "La afición precoz por las mujeres. Yo confundía el olor de las pieles con el olor de la mujer. Y me acuerdo. . . En fin, amaba a mi madre por su elegancia. De modo que era un dandy precoz". (1199; 964.) El dandy no llega a la urbe en busca de nada, pues ya ha satisfecho todas sus necesidades. Simplemente desea aparecer con todos los atributos que sellan su individualidad para enfrentar la fuerza acumulativa que, en manos de las muchedumbres, amenaza con desplazarlo.

El prototipo del dandy, en quien autores como Balzac y Barbey d'Aurevilly se basaron en forma exclusiva para propagar esta figura en Francia, fue George Brummel, nacido en Londres en 1778. El libro de d'Aurevilly —*Del dandismo y de George Brummel*— fue especialmente importante para Baudelaire y sus contemporáneos; en

7 Baudelaire, *Correspondance*, II, p. 363.

su *Salón de 1846*, Baudelaire daba por hecho que todos sus lectores lo conocían: "Releyendo el libro *Del dandismo*, de M. Jules Barbey d'Aureville, el lector verá claramente que el dandismo es una cosa moderna y que se debe a causas completamente nuevas". (678; 525.) Baudelaire hablará del dandy en toda su obra pero la temprana atención que le prestó a Brummel hace pensar en el dandy inglés como su principal modelo. Por este motivo, antes de entrar a analizar el significado del dandismo de Baudelaire, revisaré algunos datos que nos da Barbey sobre Brummel.

Barbey d'Aureville, como Balzac, era monárquico, católico y extravagante. En 1846 para ellos y para Baudelaire, Brummel representaba la encarnación del tipo humano que podía oponerse a la trivialidad de la vida moderna. Ellos sentían que su razón de ser —la distinción— tendía a desaparecer por la extraordinaria valoración que les daban los burgueses a todas las formas en que se manifiesta la distinción: la moda, el mobiliario, los carruajes, las joyas.

Este era el gran desafío del dandy: ¿cómo ser singular en medio de la avasalladora proliferación de objetos, rasgos y detalles?, ¿cómo llevar señales distintivas si todo el esfuerzo de la industria y el comercio es plagar el mercado de modelos y novedades que alimentan la avidez de una clase en ascenso? Para protegerse de la creciente ansia del burgués de reemplazar al noble, imitándolo, Brummel optó por ocultar su distinción en vez de exhibirla. Era una medida urgente para impedir que las diferencias que lo separaban del vulgo fueran banalizadas. El dandy londinense irá así abandonando el lujo llamativo y cultivando cada día más la distancia, la circunspección, el atuendo discreto, el lujo simplificado y la ironía. Deberá ceñirse a lo que dictan las costumbres y cultivar la originalidad por medio del perfeccionamiento de las leyes del decoro. El dandy luchará así contra la trivialización de la moda y de lo nuevo a través del uso intenso de lo clásico y lo natural. Este desarrollo es muy claro en Brummel. Barbey d'Aureville nos cuenta que en su juventud Brummel tuvo que preocuparse de competir con el "democrático Charles Fox", quien introdujo el tacón rojo, característico de la nobleza del siglo dieciocho, en Inglaterra. Pero más tarde "apagó los colores de sus atuendos, simplificó su corte y los llevó de una forma despreocupada".⁸

El dandismo en estado puro, aquel cultivado por Brummel antes del crecimiento explosivo de las grandes urbes, se contentó con este refinamiento concentrado. Mientras Brummel imponía su elegancia en Londres, entre los años 1800 y 1816, era posible imaginar que el centro del universo era un salón y por lo tanto quien dominara esa escena estaba en control de todo. Brummel creía que su pode-

8 Jules Barbey d'Aureville, "Del dandismo y de George Brummel", en *El dandismo*, traducción de Joan Giner y prólogo de Salvador Clotas (Barcelona: Anagrama, 1974), p. 157.

río sería mayor mientras más ocultara sus atributos, por esto aconsejaba: "Permaneced entre la gente todo el tiempo necesario para producir efecto; y cuando se haya producido el efecto, retiraos".⁹ Tal era el celo con que el dandy cuidaba sus refinados matices y diferencias.

El lenguaje del dandy también reflejaba este alto grado de circunspección y secreto. Su frase es esencialmente irónica y con frecuencia la ironía se vuelve en corrosivo sarcasmo. Brummel tiene la fama de haber elaborado el lenguaje irónico a tal extremo que les daba a las palabras ese poder múltiple, como si vinieran de varias direcciones a la vez, como si fueran muchos —no uno— los que hablan. Por cierto que en medio de todas estas voces había una que golpeaba duro al contrincante, quien quedaba atónito al ver la expresión inescrutable de Brummel que no delataba su malicia. Barbey describe esta virtud de Brummel como la "elegante frialdad que llevaba sobre sí como una armadura y que le hacía prácticamente invulnerable";¹⁰ a lo que agrega en una nota: "Estos estoicos del tocador absorben, beben en su máscara su propia sangre fluyente, y siguen enmascarados. Para los dandies, como para las mujeres, **parecer es ser**".¹¹ Podría explicarse este despliegue irónico del dandy como una demostración al incipiente crecimiento de las fuerzas de acumulación en manos de la burguesía que un individuo como Brummel mientras más oculta y más concentra en sí mismo sus diferencias, tiene más voces y recursos que toda una multitud.

El autismo de Brummel lo llevó a la locura. La afición del dandy por el juego lo arruinó y el 16 de mayo de 1816 tuvo que abandonar Londres y refugiarse en Calais, "ese asilo de deudores ingleses".¹² Ahí recibió a la nobleza inglesa que seguía cultivando su amistad y a jóvenes literatos franceses como Balzac y Barbey d'Aurevilly quienes ansiaban presenciar la expresión máxima de un lujo desaparecido por completo en Francia. Brummel pasó en Calais sus últimos años. Vivía en el Hotel de Inglaterra donde, con cierta frecuencia, hacía encender los candelabros de su pieza. Rodeado de luz y de flores, creía que estaba en una fiesta. Volvió a usar los atuendos más llamativos de su juventud: el frac azul Whig con botones dorados, el chaleco de piqué y el pantalón negro ajustado. Cuenta Barbey: "Súbitamente, y como si se hubiera desdoblado, anunciaba con voz recia al príncipe de Gales, a lady Connyngham, a lord Yarmouth y, en fin, a todos aquellos grandes personajes para quienes él había sido la ley viva; creyendo verlos aparecer a la invocación de su nombre, cambiaba su voz e iba a recibirlos a la puerta, abierta de par en par, de aquel salón vacío en el que jamás habría de entrar

9 Ibid., p. 152.

10 Ibid., p. 170.

11 Ibid., p. 170, nota.

12 Ibid., p. 173.

nadie".¹³ A tal punto había cultivado Brummel la ironía y la auto-suficiencia, que él solo bastaba para el lujo. Brummel representa el caso extremo del dandismo de salón, es el refinamiento en su grado máximo de escisión del cuerpo social. Tal vez para evocar el narcisismo y el ensimismamiento de Brummel, Baudelaire escribiría: "El dandy debe aspirar a ser sublime sin interrupción. Debe vivir y dormir delante de un espejo". (1208, 973.)

La imagen de Narciso —o más precisamente la imagen del dandy frente al espejo haciéndose la toilette— es recurrente en Baudelaire, quien seguía la rutina de rezar seguidamente antes de hacerse la toilette y trabajar inmediatamente después. El mismo cuenta que le dedicaba a su aseo personal aproximadamente dos horas diarias. La toilette era para Baudelaire una rigurosa disciplina, un idilio pasional en el que aparece un sacerdote que dictamina y una víctima que obedece:

Para los que son a la vez sus sacerdotes y sus víctimas, todas las complicadas condiciones materiales a que se someten, desde la toilette irreprochable a toda hora del día y de la noche, hasta las más peligrosas pruebas del deporte, no son más que una gimnasia adecuada para fortificar la voluntad y disciplinar el alma. (907; 688.)

[La pasión del dandy] es antes que todo la necesidad ardiente de construirse una originalidad, contenida en los límites exteriores de las conveniencias. (907; 687.)

Un feroz superego que imparte las leyes del decoro y la conveniencia a una energía libidinosa llena de pulsiones que ansian su expresión original: ésta es la pasión del dandy.

La relación víctima-verdugo está ya delineada en el texto de Barbey, y muestra cuán fundamental es la leyenda de Brummel —vía Barbey— para Baudelaire: "El dandismo [. . .] se burla de la regla y sin embargo la sigue respetando. La padece y se venga de ella sufriendola; la invoca cuando la elude; la domina y es dominado por ella, alternativamente, en una especie de doble y mutable carácter".¹⁴ En los *Diarios íntimos* también aparece la figura del dandy asociada con la relación pasional en la víctima y el verdugo: "Dandies [...] / En cuanto a la tortura, nace de la parte infame del corazón del hombre, sedienta de voluptuosidades. Crueldad y voluptuosidad, sensaciones idénticas, como el calor extremo y el frío extremo". (1212; 976.) Es como si Baudelaire no quisiera reducir los dos polos de su pasión a una voz sintética, conciliadora, que de alguna manera atenúe las diferencias. El desea extremar las pasiones, unirlas en su punto de máxima distancia. El decoro de Baudelaire es

13 Ibid., p. 181.

14 Ibid., pp. 138-39.

nunca haber tolerado sus extravagancias; su extravagancia es nunca haberse sometido a las leyes del decoro. Escisión no ironía. Este es el origen de su feroz sadomasoquismo.

Si la forma en que Brummel preservaba las diferencias era ocultándolas, Baudelaire seguirá el camino inverso; las preservará manteniendo posiciones de máxima distancia con respecto a sus contrarios:

Dandismo: ¿Qué es el hombre superior?
No es el especialista.
Es el hombre de ocio y de educación general.
Ser rico y amar el trabajo. (1217, 979.)

En ese verdadero tratado del dandismo que son los *Diarios íntimos*, Baudelaire despliega su ambicioso intento de acapararlo todo. Ocioso y trabajador, víctima y verdugo: el deseo del dandy es apropiarse de lo **otro**, constituir en su propio yo su pasión contraria. El yo devorador del dandy acude a la ciudad para alimentarse de diferencias. Desea absorber en la urbe todo lo que pueda encontrar de original, de contraste chocante. Como un vampiro quiere succionar todo aquello que salga de lo común, ya sea como una nueva forma de rebelión o una nueva forma de tortura. A la zaga deja a la urbe multiplicando sus banalidades; ya ha extraído de ella toda belleza particular, todo rasgo saliente. De vuelta en su casa, parado frente al espejo, retoma el idilio pasional con su yo. Es ahí donde busca la multiplicidad moderna; atrás han quedado las desdibujadas trivialidades de la urbe.

El dandy intenta eliminar al burgués deformándolo. Su objetivo es apropiarse de todos los rasgos distintivos del burgués y exagerarlos al punto de la demencia. Así, el dandy cambia la pasión del burgués por el trabajo en "genio sucesivo y progresivo" (1236); transforma la necesidad de seguridad y ahorro en gloria y fortuna, y la mala conciencia en brutales consejos al estilo de Joseph de Maistre. Los *Diarios íntimos* de Baudelaire pueden interpretarse como un compendio de virtudes burguesas elaboradas compulsivamente, destinadas a reverberar incesantemente en el yo enclaustrado del poeta:

El trabajo engendra obligatoriamente las buenas costumbres, la sobriedad y la castidad; en consecuencia, la santidad, la riqueza, el genio sucesivo y progresivo. (1236.)
Una serie de pequeñas voluntades produce un gran resultado. (1236.)

¿Quién dice estas frases? Es la voz del verdugo en el incansable proceso del autotortmento. Es el dandy llamándose al orden, repitiendo su yo obsesivo ante un espejo. Y aparece penetrado por el ritmo acumulativo que ha absorbido en su caminata. Si se pudiera

hablar del yo del dandy, habría que hacerlo como una progresiva tendencia a la acumulación de recuerdos y novedades, de trajes, papeles viejos e invitaciones a algún placer:

Spleen

Yo tengo más recuerdos que si tuviera mil años.
Un arcón atestado de papeles extraños,
de cartas de amor, versos, procesos y romances,
con pesados cabellos envueltos en balances,
menos secretos guarda que mi triste cabeza.
Es como una pirámide, como una enorme huesa,
con más muertos que la común fosa apetece.
Yo soy un cementerio que la luna aborrece,
y cual remordimiento, van gusanos fornidos
encarnizándose con mis muertos más queridos.
Soy un viejo boudoir con rosas deshojadas,
donde yace un montón de modas anticuadas;
los dolidos pasteles y un Boucher ya apagado,
aspiran allí solos un frasco destapado.

El título de este poema —*Spleen*— indica el estado de ocio melancólico del dandy, atestado y sobreestimulado. Esta inclusión de todo, característica del dandy de Baudelaire, evoca la pasión del diletante. Tal vez la única real diferencia entre uno y otro sea la siguiente: el diletante sale a la calle y se sumerge en la multiplicidad de lo otro; se olvida de su yo —de la unidad, del ser, del individuo— y se limita a penetrar las variadas formas que aparecen en la urbe. El dandy, en cambio, intenta incorporar las novedades y las diferencias a un yo que rehusa renunciar a su conciencia, a su antigüedad, a su mandato de orden y contención. El diletante es un consumidor en perpetua búsqueda de lo otro, el dandy quiere acumular lo otro para alimentar las feroces pasiones de su yo. El dandy puede salir de su salón a la calle, pero no sale nunca de sí mismo.

IV Lo Moderno

El diletantismo y el dandismo marcan dos puntos extremos de reacción de la conciencia —entrega y repliegue— ante el espectáculo del crecimiento elevado de la urbe. Estas dos pasiones que coexistían en Baudelaire pueden servir como punto de apoyo para desarrollar dos teorías sobre lo moderno que aparecen en su obra.

1 Lo Moderno y lo Antiguo - El Dandy: ¿Héroe Moderno?

En *El pintor de la vida moderna*, Baudelaire da la siguiente definición de la modernidad: "La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno

y lo inmutable". (892) Esta definición la hubiera aceptado Swift, o cualquier letrado del siglo XVIII preocupado por las querellas entre antiguos y modernos. Así, la modernidad de 1850 no sería más que la nueva cara de un fenómeno que se repite en todas las épocas. Baudelaire venía repitiendo esta definición cismática —que le hacía observar el tiempo y el arte en partes separadas por contornos claros— desde 1846: "Todas las bellezas, como todos los fenómenos posibles, contienen algo de eterno y algo de transitorio, de absoluto y de particular". (677; 525.) Junto a esta visión de lo moderno, generalmente aparece el concepto del héroe moderno: el tipo humano que convierte la belleza nueva en belleza clásica, lo transitorio en eterno. Lo moderno se concibe entonces como el conjunto de rasgos y modas que a un tiempo representan una época y la ligan con la tradición clásica.

El héroe moderno fue ávidamente buscado por Baudelaire. Desde su *Salón de 1845* andaba a la caza de las pasiones, las vestimentas y las figuras que pudieran tener algo de épico.

En los veinte años de caminatas por las calles de París, Baudelaire observó con persistencia cuatro elementos o figuras que pudieran llamarse modernos según su definición, es decir, nuevos y susceptibles de convertirse algún día en clásicos. En el *Salón de 1846* estas figuras o elementos aparecen bajo el capítulo *Del heroísmo de la vida moderna* y son el suicidio, la vestimenta gris que unifica a la muchedumbre burguesa, la figura del dandy y el paria. Hacia 1860, cuando escribe *Mi corazón al desnudo*, los elementos heroicos han sido absorbidos por uno de ellos, el dandy, que aparece continuamente descrito como "el hombre superior". Esta progresiva absorción de lo otro llevada a cabo por el dandy delata en todos los casos su intento de incorporar en su seno el rasgo distintivo de todos los elementos de la vida moderna. El dandy desea quitarle a lo otro su sello individual para quedar constituido, él solo, en héroe de la modernidad.

Tal vez sería posible hablar como él de un héroe, si no fuera porque su voracidad lo ha llevado a incorporar, y lo que es más importante a preservar en su interior, las pasiones de sus competidores —el suicida, el paria y el burgués— lo cual resta fuerza a todo intento de dirección singular. El suicida, el paria y el burgués pasan a ser versiones teatrales del dandismo sobreestimulado y compulsivo del poeta. Se constituyen como pasiones diferenciadas que forman parte de su inventario.

El héroe surge por su capacidad de tornar la agitación y la convulsión de ahora (ese instante que une lo que viene inmediatamente antes y lo que viene inmediatamente después - modo) y convertirlas en pasado (ante); debe transformar lo moderno en antiguo. Esto involucra la fuerza para reinstituir el reposo, la claridad, la unidad: lo que Baudelaire llamaba "esta ausencia de pequeños medios y de procedimientos contradictorios". (675.) El héroe moderno convertido en épico o antiguo o clásico implica el reconocimiento público

de un mérito. Es el talento personal exteriorizado, el sujeto convertido en otro. El dandy no se convierte en héroe pues no permite que las pulsiones propias de la modernidad (crecimiento, cambio, acumulación) se constituyan fuera de la feroz pasión unitaria del sujeto. En parte, el fracaso del dandy proviene de su pasión devoradora por acumular lo otro en su seno. Así desaparece toda huella del enemigo exterior. El estado de soledad es tan grande que el otro no existe.

Baudelaire plantea la crisis del concepto del héroe. Benjamin expresa esto con singular brillo: "El 'héroe' moderno no es héroe, sino que representa héroes. La heroicidad moderna se acredita como un drama en el que el papel de héroe está disponible".¹⁵ Esta es la crisis del sujeto unitario, es decir, de la conciencia convertida en freno de la dispersión y que se cree capaz de regular toda pasión y deseo. En el momento de nuestra cultura en que se impone la movilidad de los instintos y la realidad flotante de las categorías morales, se hace imposible toda definición sintética o alegórica del hombre. De aquí que la creciente importancia de Walter Benjamin para el pensamiento marxista corre parejas con la creciente dificultad del marxismo de proponer en forma determinista el sujeto singular, el punto de reposo de las fuerzas dialécticas.

Moderno/antiguo, víctima/verdugo, bien/mal: éstas son algunas de las contrapartes que la conciencia alegorizante de Baudelaire intenta establecer y que con él hacen crisis. Todo el esfuerzo de Baudelaire —subyacente en *Las flores del mal*, explícito en sus *Diarios íntimos*— parece ser la revelación de estados de alma incompatibles bajo una tutela feroz que desea imponer a cualquier costo el predominio de la unidad. Pero ya en 1850 comenzaban a borrarse de la memoria del hombre aquellos espacios mentales que generan ideas con claros confines y permiten hablar, dialécticamente, de víctimas y verdugos, del bien y del mal. La calma de los conceptos, inmóviles en sus posiciones contrarias, se veía amenazada por el vértigo urbano que se aceleraba de manera implacable.

Leo Bersani ha señalado: "Toda la obra de Baudelaire podría estudiarse, pienso, en términos de una tensión entre los ritmos de la fantasía móvil y una violencia auto-inmovilizante".¹⁶ Generalmente, en Baudelaire, esa fuerza inmovilista, alegorizante, cismática, sigue a sus exploraciones donde predomina la libre movilidad, como una represa que intenta contener la agilidad de las pasiones. En los dos tipos humanos que se han analizado en este artículo se repite la tensión descrita por Bersani: por un lado, aparece el diletante —llámesele, si se quiere, amateur, flâneur, farsante— que se sumerge en una verdadera orgía de la personalidad en la que su yo está continuamente desplazándose. Por el otro, el dandy se concibe como una au-

15 Benjamin, op. cit., p. 116.

16 Leo Bersani, "Nightmares of Narcissism and Realism", en *Vía*, 2 (Berkeley, 1977), p. 82.

toflagelación que intenta contener toda movilidad afectiva o mental en el perímetro del yo. También en las definiciones de lo moderno que da Baudelaire ocurre el mismo fenómeno y también aquí tiende a describir primero lo moderno en términos dinámicos para luego contraatacar con el flagelo cismático. Al final del *Salón de 1845*, Baudelaire define el pintor moderno como aquel que "sabr   arrancarle a la vida actual su lado épico" (596.) Aquí no se habla de lo transitorio y lo eterno. Lo moderno y lo antiguo no aparecen escindidos en forma nítida; tan unidos están que ese pintor que Baudelaire vislumbra tendrá que irrumpir sobre el continuo devenir y "arrancarle" el rasgo clásico a la moda. Pero a Baudelaire no le gustaba preservar esa imagen de continua movilidad y así al año siguiente, en el *Salón de 1846* —como se ha visto— se refiere a lo moderno y a lo antiguo como dos entidades claramente separadas.

Este ritmo —movilidad seguida de inmovilismo— es el que se siguió en las primeras secciones de este artículo, en que se present  o primero la figura del diletante y luego la del dandy. Pero se fue desarticulando este ritmo hacia el final de la vida del poeta. En sus *Dianos íntimos* y en *El pintor de la vida moderna*, escritos en su gran parte alrededor de 1860, se ve una especie de apogeo y crisis, en la que las antinomias y sus frenos se exageran y la movilidad también. Hacia el final de su vida pareciera que Baudelaire difícilmente puede contener el auge del continuo desplazamiento. Por este motivo he querido en esta última sección, al hablar de lo moderno, dejar para el final su pasión por el libre movimiento, como una compuerta que se abre ante la fuerza progresiva de lo otro.

2 Lo Moderno y el Diletante - La Multiplicación Progresiva de lo Otro

Guys nos dejó testimonios del acontecer urbano de 1850. Sus esbozos son intensas impresiones del ajetreo de los habitantes de París o Londres en esa época. Baudelaire no nos dejó lo mismo. Sus poemas realistas o urbanos —los *Cuadros parisinos* o los poemas en prosa que conforman el *Spleen de París*— est  n, según Bersani, plagados de alegorías, de violentas interrupciones sadomasoquistas, en fin, por la omnipresencia de un yo que impide la percepción de la fluidez de lo otro. Esa movilidad que caracteriza lo moderno, Baudelaire la encuentra fundamentalmente en sus poemas eróticos, en los cuales el poeta puede a su antojo producir una cadena de imágenes fluidas. Bersani lo expresa con estas palabras: "El deseo del poeta por la mujer se configura como un proceso de intercambio y sustitución que caracteriza el proceso universalmente humano de los desplazamientos del deseo". Bersani sigue a Lacan para sugerir que en los poemas eróticos se producen los fenómenos de intercambio, de fluidez y de desplazamiento, lo que configura el terreno de

lo simbólico, en el cual el yo se pierde en un universo que es otro, no la imagen reflejada de las pasiones del poeta.

Este es un fenómeno de extraordinario interés: en los poemas realistas o urbanos de Baudelaire encontramos a cada instante su yo, y en los poemas eróticos surge lo otro con todas esas condiciones —intercambio, fluidez, desplazamiento— que evocan la experiencia urbana. Cualquier hipótesis sobre este tema daría lugar a un trabajo mucho más extenso. Aquí interesa destacar el nacimiento de lo otro en la experiencia urbana e intuir lo otro más allá de una acción del yo, el acto erótico; verlo como una resistencia pública al impulso devorador del yo.

En la misma página del *Pintor de la vida moderna* en que se identifica lo moderno con lo transitorio y lo antiguo con lo eterno, Baudelaire da otra definición del modernismo que evoca el final del *Salón de 1845*. Al preguntarse qué busca Guys con su intenso ajetreo urbano, dice Baudelaire: "Busca ese algo que se nos permitirá llamar el modernismo, pues no se presenta mejor palabra para expresar la idea en cuestión. Se trata para él de sonsacarle a la moda lo que puede tener de poético dentro de lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio". (899; 677.) Si lo transitorio es lo moderno, y lo eterno lo antiguo, con la definición recién citada Baudelaire evita la siguiente tautología: "El modernismo extrae lo antiguo de lo moderno". Baudelaire intuyó que la palabra "moderno" caracterizaba algo bastante más amplio que los esbozos de Guys; sin embargo, estos esbozos le servían para mostrar el inicio de un período cultural en el cual lo transitorio no se inscribe en un ámbito permanente o constante, sino en uno sujeto al cambio y la aceleración. La dificultad de este concepto dinámico del modernismo proviene de la condición estática de nuestro lenguaje, que nos impide describir la aceleración en términos rigurosos. La tautología oculta es quizá lo que más ayuda a describir fenómenos como la aceleración, que se producen por el aumento exponencial, por la multiplicación de un mismo término.

Baudelaire se nota claramente ofuscado en su intento de definir su época con un término que aparece en todas las épocas: lo moderno. Su falta de precisión entre el concepto de modernidad y moderno se manifiesta en que pensó en ambos vocablos para el título de su ensayo sobre Guys (en su correspondencia, Baudelaire habla indistintamente de *El pintor de la vida moderna*, *El pintor de la modernidad* y también *El pintor de costumbres*). Es ésta probablemente una confusión fértil que sólo puede aclararse si se analiza con más exactitud lo que dice Baudelaire de Guys.

La movilidad continua y creciente de la urbe, que hacía que Guys estuviera a cada instante desplazando su mirada para registrar nuevas experiencias en su memoria —"como si temiera que las imágenes se le escaparan" (891; 677)— amenaza con acabar con la idea de lo fijo, de lo unitario, de lo clásico. De este modo, se estaría viviendo en una época —la moderna— que quizá nunca cumpla su ci-

clo, que nunca pase a formar parte de la antigüedad. Pero ni Baudelaire ni Guys suponían esto; su carrera vertiginosa por las calles de París estaba destinada precisamente a encontrar los elementos que pudieran integrar la época moderna con la antigüedad. Baudelaire presenta a Guys como un desmemoriado que anda en busca del pasado; el pintor se lanza de la urbe pues "desea ardientemente acordarse de todo". (887.) La manera en que Guys encuentra el pasado —crea una trayectoria— es asombrosa y propone nada menos que un fundamento para concebir el ciclo moderno/antiguo en términos dinámicos y acordes con nuestra experiencia urbana. Lo que hace Guys es acaparar instantes novedosos para poder así graficar una pendiente de la fluidez. En la cambiante pendiente se podrá inferir la fuerza de aceleración como asimismo la trayectoria recorrida. Registrando las sucesiones de lo nuevo, puede Guys intuir el pasado.

Para hablar de sí mismo, Baudelaire habla de otro —Poe, Guys, Delacroix—; para hablar de lo otro, Baudelaire habla del otro desplazándose. Así, esos rasgos que se aparecen, como novedades ante los ojos de Guys están siempre en flujo, resistiendo la captura de la mirada del diletante. Baudelaire intuía que en las infinitesimales gradaciones del brillo de las joyas y en el nacrado de las amplias faldas se aproximaba uno a la fugaz aparición de lo otro ("Avec ses mouvements ondoyants et nacrés / Même quand elle marche on croirait qu'elle danse.") (103.) Entre el caminar y la danza, entre los sucesivos instantes de luz sobre las telas, aparece la diferencia, lo otro. Es ese el instante que el diletante busca; a esas gradaciones acude su mirada. En uno de los poemas que Baudelaire más se aproxima a evocar el desplazamiento marginal de lo nuevo es en el *Rêve parisien* dedicado a Guys. La creciente luminosidad en el sueño llena de luz a París: "Et tout, même la couleur noire semblait fourbi, clair, iriser". (174.) Este centelleo es la marca del fugaz tránsito de lo otro. Es el objeto con su propia luz, su propio cambio.

Baudelaire cuenta que al despertar Guys se lamenta por haberse perdido unas horas de luz en la ciudad: "¡Qué fanfarria de luz! ¡Hace ya varias horas que hay luz por todas partes! ¡Luz que yo he perdido durante mi sueño! ¡Qué de cosas iluminadas que hubiera podido ver y que no he visto! ¡Y entonces, parte! Y mira correr el río de la vitalidad, tan majestuoso y tan brillante. Admira la eterna belleza y la sorprendente armonía de la vida de las capitales, armonía tan providencialmente mantenida en medio del tumulto de la libertad humana". (890; 676.) Los esbozos de Guys sugieren el continuo desplazamiento del artista y del objeto. Ambos sólo se encuentran al pasar, en su libre tránsito hacia lo otro. Lo otro se constituye como una figura invisible e inalcanzable, siempre fugitiva, a la cual se largan —enloquecidos por el esplendor— los diletantes de la urbe.

Baudelaire siempre ha sido considerado el punto de partida de las vanguardias europeas, que se han caracterizado por su intento de ruptura con las tradiciones artísticas, en lo estético, y con las fuer-

zas responsables de la acumulación del capital, en lo social. En realidad, Baudelaire creía en el proceso de cambio progresivo en el cual cada momento se define en relación a su trayectoria. Más que destruir a la burguesía, le interesó reconocer los cambios en la sensibilidad producidos por la acumulación de capital, que es anterior y posterior a una clase social. Más que la ruptura de convenciones artísticas le interesó incorporar a la prosodia y a la prosa de su lengua las nuevas experiencias que surgían de la aceleración del ritmo urbano. La poesía de Baudelaire no siempre logró representar el proceso de acumulación visible en las grandes ciudades, pero en toda su obra —y muy especialmente en sus *Diarios íntimos*, en su obra crítica, y en su correspondencia— muestra que su curiosidad por entender los mecanismos de multiplicación en la vida moderna fue insaciable.

Cada generación vuelve a estudiar a Baudelaire porque intuye que su percepción de la época moderna no ha sido igualada. Es como si se volviera a él porque plantea un tipo humano que aún no ha sido ni comprendido ni superado. Los poetas de las vanguardias imitaron sus gestos de rechazo aunque no siempre se percataron que Baudelaire no concebía el rechazo sin la aceptación. Es posible que los poetas de hoy —la reciente aparición de *La Tirana* de Diego Maquieira lo prueba— piensen cada vez menos en la novedad de sus obras en términos de una ruptura con un marco de referencia, y conciben lo nuevo dentro de un amplio registro de combinaciones más que de rompimiento.

Este fin de lo que Octavio Paz ha llamado la tradición de la ruptura coincide con el ansia creciente de incluir en la obra de arte **todo** lo que estimule la curiosidad, sin pasar por alto lo que ha constituido el pilar de la época moderna, lo que Baudelaire llamaba "las fuerzas progresivamente crecientes".¹⁸ El definió estas fuerzas como eternas y universales, por representar una curva en permanente ascenso. A él le tocó presenciar el momento histórico en que los fenómenos de cambio producidos por la creciente acumulación de capital adquirirían tal vigor que su percepción se hacía inevitable. Durante la vida de Baudelaire la multiplicación del capital, de los productos, de la moda produjeron un efecto de shock. El fue el primer poeta en darse cuenta que ya no bastaba con poseer el ideal ilustrado de percibir la diversidad del mundo. Esa se había tornado en una tarea fácil comparada con el llamado de la época moderna de percibir un proceso de diversificación progresivo.

18 V. Octavio Paz, "La tradición de la ruptura", en *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*, tercera ed. (Barcelona: Seix Barral, 1981), pp. 15-37. Sobre la relación entre modernismo y capitalismo ver Paz, *ibid.*, p. 155; Isabel Aninat, "Entrevista a Arturo Fontaine Talavera", en *Aisthesis*, 14 (Santiago de Chile, 1982); y Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism* (New York: Basic Books, 1978).