

El maldito París de Baudelaire

ZENDA LIENDIVIT

Ensayo publicado en el libro *Obsesiones. Notas sobre Arte y Literatura*
(Buenos Aires, Contratiempo Ediciones, 2016)



¡El Diablo es quien maneja los hilos que nos mueven!

A las cosas inmundas encontramos encantos; y sin horror, en medio de tinieblas hediondas, cada día al Infierno descendemos un paso.

BAUDELAIRE / Las flores del mal

Una silueta recortada contra la multitud solitaria: no pertenece a ella pero tampoco está afuera. Habitante de una zona intermedia, un espacio que fija coordenadas en función a su ruina futura. Hay ruido de topadoras a lo lejos, avanzan triunfales, tabla rasa a la vieja ciudad de calles anónimas y barricadas. La silueta se voltea, feroz, observamos su rostro: es el poeta, el último y el primero. Testigo-artífice-personaje de una París moribunda a punto de parir. Ondea en la cima de una fama póstuma y naufraga en la marea de la decadencia. Está suspendido pero no desconcertado, como los personajes de Kafka; ni padece la estupidez de los de Döblin. No se confabulará para derrochar el mal a diestra y siniestra como los de Roberto Arlt; tampoco se regodeará en un aburrido inventario de atrocidades, como Sade. Merodeo de Tánatos: vendrá la muerte, dirá más tarde Pavese. Con Baudelaire reina hegemónica, florecen sus sembradíos, exigen riego y palabra. ¿Quién habla? ¿Qué habla? Un descalabro que se tornará, en el horizonte de su frase, lírico. En la frontera del cuerpo ofrecido en sacrificio, justo en la intercepción del vocablo liberado del mundo, en la independencia al fin alcanzada de todo tiempo

primero. Dice Benjamin que la burguesía de mediados del siglo XIX está a punto de retirarle su misión al poeta: muerto Dios, muertos sus intermediarios. Ya no habrá palabras plenas, ni restituciones ni traducciones. La época parricida estalla festiva. Habrá que volver a nombrar. A partir de ahora, solo murmullos, sucesión de palabras que entrarán en vecindad, se chocarán, entrechocarán, como esos fragmentos-escombros que Baudelaire se empeña en celebrar y demonizar en su obra. Obra de arquitectura feroz, de diseño riguroso.

No hay nostalgia de tiempos pasados, apenas la tensión obligada que toda modernidad entabla con lo antiguo, pero tiene al tiempo y al espacio como objetivos. ¿Cuándo se nos vuelven extranjeras las cosas familiares? Extrañar lo extrañado para volverlo un asilo desheredado, un mundo complementario que linda con la infancia, sin coordenadas conocidas. Territorios limítrofes, a la manera también de Rimbaud, Mallarmé, Leopardi, entre el ideal y la vida común. La ciudad se torna obsesión en Baudelaire, ella ofrece el artificio, ella misma es movimiento puro que siempre remite a lo que dejó atrás y a lo que aspira a ser. Se construye sobre las huellas que destruye y que retornan intempestivas, como improbables ladrones nocturnos que devuelven el botín, pero también en las futuras. Ella misma, como la lengua, es futuridad, habitada más por el devenir que por una materia caducante. Ella misma, como el lenguaje, es espacio que obedece a una sintaxis, a una serie de operaciones definidas en un conjunto, a interrelaciones que sólo tendrán sentido en perspectiva. Perspectiva con punto de fuga al infinito. Si la pregunta moderna es ¿cómo un objeto puede habitar la lengua?, la ciudad responde con imaginarios móviles que siempre están remitiendo a lo que está escombrado, a lo que está a punto de ser o ya fue. Ciudad y lenguaje se radican en esa imposibilidad:

*Naturaleza es templo donde vivos pilares
dejan salir a veces tal cual palabra oscura;
entre bosques de símbolos va el hombre a la ventura,
que lo contemplan con miradas familiares.*

Correspondencias / Las flores del mal

¿Quién no deseó alguna vez agotar el instante y abjurar del mañana? ¿Quién no deseó restituirle al presente su carácter emancipador y no como mero nexa a un futuro que suspende el goce y el placer? ¿Quién en última instancia no aspiró a recuperar la

infancia perdida en aras de un mundo adulto, agobiante y agobiado? Fue del poeta la imposible tarea. Bataille afirma que el mal en Baudelaire está dado por la supremacía del instante, por el rechazo de la voluntad a favor de la fascinación sensual. El objetivo es la seducción, no la razón que impone la nueva época. Es la voluptuosidad de los sentidos que entran en juego a través de un decir riguroso que extraña el mundo y le confiere una nueva sensibilidad a las cosas. Baudelaire enfrenta, nada menos, que al tiempo metropolitano y capitalista que funda su realización en el proyecto, en disponer de un futuro que no se tiene, del que se sabe poco y que se pierde sin jamás poseerlo: para el burgués de mediados del siglo XIX, el único futuro que se hace efectivo es la muerte. Esta construcción imaginaria está sostenida por el proceso de acumulación, el principio de eficiencia y utilidad, la voluntad y principalmente por la administración disciplinada del cuerpo y sus pasiones. La ciudad surge como la gran facilitadora tanto de esta planificación material y espiritual como de su reverso: ella es también fascinación pura, derroche y pérdida de tiempo. Ofrece los mapas de la salvación productiva y del extravío improductivo, la posibilidad de máxima realización pero a la vez, de máximo fracaso. Ella genera, al ritmo vertiginoso de fábricas, mercancías y nuevos poderes económicos, sus propios desechos que constituyen a la vez sus propias resistencias.

Para Fritzsche, las vanguardias estéticas que surgen durante este proceso de transición actúan como oposición al carácter efímero y alienante de la vida industrializada, y esta misma aceleración en los cambios hace que la ciudad resulte tan frustrante para el dictador como para el ropavejero. Los alcances de la mirada, con la electrificación y los nuevos trazados urbanos, ponen en escena aquello que en épocas anteriores había quedado en sombras bajo poderes señoriales y religiosos: el hombre posee bordes, opacidades, relieves, órganos, deseos e instintos que amenazan, una y otra vez, a la maquinaria que aún en la París de mediados del XIX se empieza a insinuar. Si el objetivo final es la masa a conquistar y disciplinar, el individuo es la primera pieza a moldear. Si Dios está muerto, no así su lugar, que será ocupado rápidamente: mientras ese individuo profese una fe activa en el mañana, que es lo mismo que decir, según Sartre y Bataille, que obrará para el bien (puesto que allí, en esa coordenada temporal se asienta el éxito de la empresa moderna), se constituirá en un ser metropolitano. Estará abarcado por esa ciudad que le conferirá ciudadanía, derechos y pertenencia. Y que le facilitará también los extravíos programados (ese resto de celebración sacrificial que

sobrevive en las metrópolis a través del ocio y las fiestas), convirtiéndose en reflejo de sus producciones.

Si por el contrario, se recortara contra la masa con la fuerza suficiente como para tornarse una singularidad peligrosa (convengamos: el vago, el borracho o el delincuente no ofrecen, para un sistema de esta naturaleza, peligro real como sí lo constituye un pensamiento fuera de sus ejes), entonces la ciudad realizará sobre él la misma tarea que el poeta sobre las cosas del mundo: extrañarlo para hacerlo circular como anomalía, desabastecerlo hasta minar sus fuerzas pero a la vez, para que en un último aliento entregue esos resplandores, hoy impensados la una sin el otro (como ocurre también con la metrópolis norteamericana y Poe).

No en vano, Martínez Estrada, cuando observa la indigente Buenos Aires de la década del 40, afirma que la ciudad es destructora (y no creadora) de poesía. Que nunca tendrá un Baudelaire o un Whitman que le canten, que “está fatigada de crear grandeza, movimiento, adelantos, prosperidad, no cultura, ni poesía, ni música o pintura”. Y tal vez ésta sea la mejor definición de la comunión indisoluble entre lenguaje poético y espacio urbano, y sus efectos recíprocos. La cualidad estética de una ciudad no está dada solamente por sus resoluciones formales sino por aquello que describe Simmel cuando se refiere a las ciudades eternas y la diversidad relacionada que les confiere identidad. Esos fragmentos, que proceden de épocas diferentes y se van solidificando en toda ciudad con historia, están siempre respaldados por una unidad que, aquí siguiendo a Kant, sólo es posible leer si el espíritu se puso en juego. Si hubo una voluntad previa que no puede ser sino voluntad estética, forma de experimentar un espacio, que también implica formas de leer la realidad y el pasado.

Baudelaire se hizo cargo del problema moderno, ese estallido que se trasladó a todos los órdenes de la vida, y lo ubicó en el centro de su poética, desde ese sitio anómalo que la ciudad le confería, absorbiendo con el propio cuerpo sus embates. Pero también es cierto que Baudelaire se ubicó en ese sitio porque tenía enfrente una ciudad que a la vez se ubicaba en el centro de su historia y reflexionaba qué hacer con ella. Incluso a pesar de ella. La cuestión de la modernidad fue sortear ese gran escollo que representaba el pasado, la tradición, sobre todo, una determinada sensibilidad que no podía borrarse sólo con la irrupción de máquinas y revoluciones. Una sensibilidad extraviada. Baudelaire fue, en eso, más moderno y parisino que la misma París.

*¡Más no! Máscara es solo, mentido decorado,
ese rostro movido por mueca primorosa;
y mira, aquí lo tienes, atrozmente crispado,
al verdadero rostro, al rostro atormentado,
que se oculta al abrigo de la faz mentirosa.*

La Máscara / Las flores del mal

Lenguaje y ciudad como problemas espaciales que se funden en el cuerpo del poeta, que se confunde a la vez con el objeto de su deseo. Bataille afirma, siempre citando a Sartre, que Baudelaire no deja de contemplarse, se mira viendo, no se olvida jamás. No es el *hombre de la multitud* de Poe, al que un grado de alienación extrema le impide toda posibilidad de experiencia y que se siente cómodo y a resguardo vagando entre las multitudes; ni el de las masas asalariadas que se entrechocan en las calles al ritmo del tiempo metropolitano, con gestos y movimientos replicantes del automatismo de las máquinas. Antes incluso que París, su tarea, tal vez la que le demandó la vida e incluso la muerte, fue la de volverse un hombre singular. Digitó cada una de sus acciones en pos de ella; odió con el alma y con el cuerpo todo lo relacionado a la utilidad y el trabajo como esferas trascendentes; al mundo adulto y sus obligaciones, pero también sus derechos; no comulgó con forma alguna de relación amorosa bendecida por los valores sociales y sobre todo, se hizo visible, junto con Flaubert, como un emancipado de la moral de una época que aborrecía. Una época que se fundaba en un saber transversal que haría declinar lo particular en aras de una normalización pedagógica: el modelo de ciudad de Haussmann era, sobre todo, imitable. El trabajo sobre sí mismo es tan minucioso como la arquitectura que funda *Las flores del mal*. Y a la vez, tan artificioso como su obra y como la misma París. Baudelaire se constituye en personaje de un tiempo y de una ciudad que ostentan al artificio y la máscara como señal de identidad. Muestra la pose, ya fuera de dandi, de flâneur entregado al destino de la mercancía, de libertino, incluso de mimo. Una pose que, a diferencia de los aspirantes a malditos que vendrían después, se erige en nueva naturaleza a fuerza de ir hasta los fondos de esa superficie. De escarbar en ella para extraer de esa condición laminar, el espíritu constitutivo de una época que estaba a punto de entronizar a la máquina como el espíritu civilizador. Y, sobre todo, salvador. El culto por el artificio como nueva naturaleza lo lleva a alabar el maquillaje en las mujeres, las que casi como un deber debían parecer mágicas y sobrenaturales gracias a aquél; pero también a afirmar que la virtud es

artificial, que el crimen es originalmente natural y que “en todas las épocas y en todas las naciones han sido necesarios dioses y profetas para enseñar a la humanidad animalizada... El mal se hace sin esfuerzo, naturalmente, por fatalidad; el bien es siempre producto de un arte”. Así también, el amor es un asunto exclusivo de los que no están regidos por el tiempo productivo, es decir, de los que no trabajan: “Por desgracia es muy cierto que, sin el ocio y el dinero, el amor no puede ser sino una orgía de plebeyo o el cumplimiento de un deber conyugal. En vez de capricho ardiente o soñador, se vuelve una utilidad repugnantel”. El dandismo representa una forma de religión, una resistencia aristocrática a la trivialidad igualadora, un último destello de heroísmo. Como también lo serán sus vagabundeos de flâneur que, a la manera del Borges de la primera época, con sus recorridos pedestres por el barrio y sus carros que ralentizan el tráfico metropolitano a lo largo de Av. Las Heras, intentan retardar a la París que vendrá apenas unas décadas después. Roberto Arlt retomarí­a hasta el hartazgo esta idea de la máscara aunque con una vuelta de tuerca: en la Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX ya no habrá espacio para el ocio aristocrático; sí, en cambio, para la marginalidad existencial más allá de la posición dentro del sistema productivo. El trabajo, la eficiencia y la utilidad son igualmente deleznable, pero ahora se los padece desde un sitio del que no se puede salir ni siquiera a través de crimen o la ficción. Los sueños de Baudelaire, en esa instancia de la modernidad de las primeras décadas del siglo XX, están liquidados: lo que hace Arlt es transformarlos, a ellos también, en artificio para motorizar sus ficciones, tanto las propias, del autor, como las de sus personajes.

Pero Baudelaire no mira París como un observador curioso sino que es mirado por esas imágenes que lo constituyen a través de pasajes, escaparates, vidrieras y multitudes; de horrores y hedores; de podredumbres y aniquilaciones, de las cuales se niega, sistemáticamente, en cuerpo y obra, a ser su mero reflejo. Esos espacios del mal, el satanismo, el lesbianismo, el vampirismo, la vejez, el sacrilegio, la destrucción, pero también, el desecho de las grandes metrópolis, tan presentes en su obra, funcionan como el diseño de una contra construcción, como después también lo haría Arlt con sus lanzallamas, locos, sociedades prostibularias y ficciones eternas, que destituyen a la ciudad conocida para volverla a restituir bajo otros saberes. Y sobre todo, con esa revaloración de los conceptos del bien y del mal como resistencia a una época que socava a ritmos mortales el lugar del hombre que puede experimentar a cambio del

hombre que sólo puede responder. Benjamin afirma que la estructura de sus versos es equiparable al plano de una gran ciudad en la que nos movemos sin ser notados. Y que en ese plano se les designa a las palabras el sitio exacto, conspirando con el lenguaje mismo al calcular los efectos. Esta relación se refleja también en el nomadismo y movilidad, constantes de Baudelaire, y en la propia definición de arte del poeta, “algo de eterno y algo de transitorio, algo de absoluto y algo de particular”. Eso inalterable, que sin el componente transitorio —la moda, las pasiones, la modernidad, que pasan— sería indigerible, es, de alguna forma, él mismo, que se mueve; huye del tedio, de amantes y acreedores; de enfermedades que lo cercan como la misma ciudad que lo expulsa; que se metamorfosea en múltiples máscaras pero a la vez, aspira a ser leído como un clásico.

París, por su parte, hace otro tanto: esas construcciones ampulosas que telonean como muros y que se inspiran en gestos del pasado; esas arterias inmensas y rectilíneas que rompen el desorden medieval y dirigen la mirada hacia objetivos concretos, y a la vez, alegóricos, que impiden revueltas, que conectan la diferencia, que expulsan a los que no tienen derecho a ella, esos “ojos de los pobres” que miran las vidrieras fastuosas, que alojan nuevos temas, que le sellan a la ciudad el destino de postal, todos estos nuevos elementos ratifican un poder que ya no se presentaría, como antes, en un domicilio fijo e indudable sino que estaría en todos lados y en ninguno. París se exhibe como la nueva capital de la modernidad y necesita, además de la mirada deslumbrada de los otros, la conciencia de sí misma. París tampoco se olvida jamás. Tiene, como Baudelaire, la misión de diseñar esa modernidad que en algún momento se volverá indócil a cualquier forma previa —como fue el devenir de toda metrópolis, acelerada por los avances tecnológicos y la movilidad de los capitales, y en la que el trazado de Haussmann fue el primero pero no el único intento por estetizar la ciudad, plantearle una forma previa para que de allí partiera la función. (Fue Le Corbusier, varias décadas después, ya totalmente modernizado, el que se encargó de alterar ese orden: la forma siempre seguiría a la función y esto a la vez constituiría el principio estético, político y ético de la disciplina. Arquitectura o revolución fue la disyuntiva, la malograda frase del arquitecto y urbanista francés, en un intento, de nuevo, por ordenar el descalabro de esa modernidad que ya empezaba a enterrar toda posibilidad de utopía redentora).

Nada hace inferir que la misión de París no fuera tan imposible, y a la vez tan cierta, como la del poeta: atrapar lo transitorio y volverse eterna. Celebrar la supremacía del

mañana (contra el instante que adhiere el poeta), pero al mismo tiempo restituirle a las cosas, luego de aniquilarlas como meros instrumentos utilitarios, su carácter trascendente –Benjamin reflexiona sobre los estuches y cobertores con los que el burgués intenta humanizar esas producciones que empiezan a circular en serie. Diferencia también entre el burgués de Berlín, el rentista, y el de París, el consumidor, que se zambulle en la multitud. Baudelaire estetiza esta zambullida y hasta la erotiza.

París se convierte en forma de vida, en status y estatuto, en modelo y pedagogía, que va más allá de ella misma. No acepta tampoco el mero rótulo de urbe moderna, afiebrada por los últimos alcances tecnológicos, como Londres, aunque la influencia modernizadora provenga de (y haya nacido) allí. Aún pervive una antigua aristocracia que se niega de plano a la brutal masificación tecnológica y un emperador tardío que debe conciliar ese poder con los financieros y económicos que están surgiendo. Y, como Baudelaire, dialoga con el pasado de manera formal para que en última instancia ese pasado se abra a un presente que lejos de la glorificación, también lo termine deglutiendo. *Las flores del mal* acelera el mal hasta la muerte: no hay para Baudelaire otro destino para el héroe moderno. Lo que de nuevo nos refleja a la propia metrópolis que está condenada a morir,

*Se fue el viejo París. (De una ciudad la forma,
ay, cambia más de prisa que un corazón mortal.)*

El cisne / Las Flores del Mal

pero también la ciudad nueva –como morirá, en lo sucesivo y cíclicamente, toda metrópolis moderna. París es también alegórica: un poder que no se cansa de representarse a sí mismo y cuyo espejo imposible se funda tanto en el pasado glorioso como en el porvenir.

*¡Lejos de aquí! ¡O muy tarde! ¡O jamás ha de ser!
Pues dónde voy no sabes, yo ignoro a dónde fuiste,
¡tú, a quien yo hubiera amado, tú, que lo comprendiste!*

A una transeúnte / Las flores del mal

Pero en Baudelaire no hay posibilidad de historia alguna. La historia, al fin y al cabo, no deja de ser una disciplina que se articula racionalmente, una sumatoria de causas y efectos gobernados por la lógica, en un minucioso trabajo que bien puede conducir,

como lo afirmara Martínez Estrada, al absurdo o a la barbarie: “una superchería, tarea de especialistas embalsamadores”.

Muchos menos, como afirmara Sartre, posibilidades de que la poesía funde una alternativa al orden despreciado. No hay función política en la obra de Baudelaire, ni deseos de paternidad de futuras corrientes estéticas. Baudelaire es *demasiado* moderno, orillando incluso la posmodernidad, no posee una creencia enfática como para llevarla hasta las últimas consecuencias: de allí su facilidad para las máscaras. El tiempo, en su obra, se extraña de cronologías y sucesiones y remite a intensidades, puntos de máxima tensión que centellean en la frase y, como eterna contrapartida, de máxima destrucción, que tanto reingresan a la vida cotidiana extrañándola como desertificando sus inmediaciones. Esos días, la mayoría, en los que la vida discurre por los aborrecibles caminos del bien, indiferenciados en la repetición derivada del amor utilitario, el trabajo y el tiempo productivo. Intensidades y suspensiones que se materializan en esos héroes modernos, como son el jugador, el traperero, la mujer vieja y el poeta, que recogen precisamente los fragmentos desechables que él se encargará de corresponder:

*Yo acecho, obedeciendo mis humores fatales,
a encantadores seres, extraños y achacosos.*

Las viejecillas / Las flores del mal

En ese único calendario posible, el formado por *los días para el recuerdo*, es donde tal vez se haga más visible la imposibilidad de su obra: el recuerdo y el instante, la condición de no duración que desea eternidades. Aún a costa del orden intrínseco de las cosas, como podría ser el amor de una transeúnte que se descubre “a última vista”. Hay un goce en la imposibilidad que, sin embargo, de alguna forma también apunta a la duración: como en Kafka, lo que no se realiza tiene más posibilidades de sobrevivir que aquello que tras hacerse acto, solo puede concluir: “¿Y para qué llevar proyectos a término, si el proyecto es en sí mismo un goce suficiente?”. Esta comunión erótica dada por la multitud, y al parecer, sólo por ella, apuesta sin embargo a un tiempo que no es exactamente el presente: se ansía un futuro imposible. Razón que le lleva a pensar a Bataille que en relación al erotismo y sus desplazamientos, Baudelaire se ubica en el espacio del bien.

*Arquitecto de mis caprichos, / hacía yo, con mi poder,
bajo un túnel de pedrerías / manso un océano correr;*

*y todo, aún el color negro / parecía claro, irisado;
el líquido hundía su gloria / en el rayo cristalizado.*

*Ningún astro, ni aun vestigios / de sol en el cielo se hallaban,
para alumbrar esos prodigios / que con propio fuego brillaban.*

*Y sobre aquellas maravillas / cerníase (¡atroz novedad!)
¡todo a mirar, para oír nada! / Un silencio de eternidad.*

Sueños parisinos / Las flores del mal

En 1857, Flaubert y Baudelaire fueron llevados a juicio por ofensas a la moral. El delito del primero fue *Madame Bovary*; el del segundo, *Las flores del mal*. El poeta celebró la absolución del escritor (él no corrió la misma suerte) haciendo hincapié en que es un dislate relacionar la moral con el arte: “¡Eterna e incorregible confusión de las funciones y de los géneros. La lógica de la obra se basta para todas las exigencias de la moral...”, afirma en su ensayo sobre Flaubert. Aún más conmovido se refirió a E. A. Poe y su trágico destino, aduciendo que fue la misma atmósfera donde se movía, Norteamérica, la causante de las desgracias del escritor: “Los Estados Unidos son un país gigantesco e infantil, naturalmente celoso del viejo continente. Satisfecho de su crecimiento material, anormal y casi monstruoso, este recién llegado a la historia tiene una fe ingenua en la omnipotencia de la industria; está convencido, como algunos desventurados entre nosotros, de que terminará por devorar al Diablo. ¡El tiempo y el dinero tienen allí un valor tan grande! La actividad material, exagerada hasta las proporciones de una manía nacional, deja en los espíritus muy poco lugar para las cosas que no son de la tierra...” En el párrafo precedente, Baudelaire se emparenta con la opinión de Martínez Estrada sobre Buenos Aires. Este pensamiento espacial, tanto en lo que se refiere a la autonomía de las esferas de la vida como a la relación entre las tensiones entre el espíritu y el ambiente, es lo que lleva al poeta a insertar su obra en un sitio que había quedado desierto en medio de la transición. Un vacío de representaciones en donde ni el realismo ni el naturalismo podían dar cuenta de la vertiginosidad de los cambios, tampoco de la violencia fragmentadora tan propia de la modernidad.

Esta mirada disciplinar se refleja en las primeras ciudades industriales que refuerzan su poder a través de un fuerte concepto de zonificación (al margen de una serie de dispositivos de control que se irán perfeccionando con el tiempo hasta la época actual). Mientras que el proyecto urbano designa el lugar y las funciones de cada clase en la

sociedad, el arte hace otro tanto al trazar sus propios bordes, independientes ahora de la realidad. Desentendida de la moral, de la religión, de la ética, la esfera del arte tendrá que encontrar, ahora ella, su propio lugar en ese espacio que muta y se transforma a un ritmo, para Baudelaire, infernal. Y ese ritmo no es solo diferencial por su velocidad sino porque, acorde a su carácter funcional, debe organizar, sistematizar, seriar y normalizar para lograr el mayor rendimiento. Con *Las flores del mal*, Baudelaire entrega un universo autónomo en cuanto a responsabilidades pasadas pero deudor de su objeto, que es París. Ella es plasticidad pura que exige una forma y a la vez, dicta el procedimiento, el ritual y el sacrificio.

Ese descalabro del que se hace cargo Baudelaire a través de la rigurosidad de su obra, de la ubicación exacta de las palabras, no deja de ser el primer gesto de ruptura de una época en su totalidad. Es la gran metrópolis la vanguardia, la potencia y el factor de cambio, en el sentido ya trascendente del término, que aspira a la tabula rasa, a un nuevo calendario donde las horas y los días, como los versos del poeta, deberán tener un sitio exacto. La ciudad, con sus múltiples heterogeneidades, que Baudelaire se encarga de relacionar, de entrar en vecindad desde lo inesperado, lo negado, lo maldito, impone a fuerza de formas, modos, tiempos, temas y espacios, una ruptura definitiva con lo anterior. Pero esa ruptura no lleva en sus orígenes la contradicción de su realización a costa de disolución. La ciudad moderna se morirá tantas veces como resurgirá, y en ese mecanismo radica su elemento de eternidad.

Baudelaire, como quizás ningún otro, entrevió esta capacidad estética de la metrópolis, este poder ingresivo que le fascinaba y espantaba a la vez y que podía, al mismo tiempo, crear esclavos, alienados, artistas y militantes del bien, como desertores y practicantes del mal a conciencia; instantes malditos, presentes negados y futuros hipotecados. La época, “el elemento transitorio” definido por el poeta, gesta a través de la ciudad esa palabra que a la vez también aspira a la permanencia. Pero es una palabra cautiva, como prácticamente todo lo que ella va a generar en lo sucesivo.

Impondrá herederos, fórmulas, escuelas, especializaciones y normativas: todo aquello contra lo que Baudelaire se rebelaba en su imposible tarea. Imposibilidad que unas décadas después será la de Kafka y la de Artaud y que tendrá como altísimo precio al propio cuerpo: Baudelaire saludando a un público ausente en las conferencias de Bruselas, en las postrimerías de su vida, y la afirmación de que no volvía a París porque

tenía la certeza de que en cualquier lugar sería infeliz, son gestos del fracaso de todo moderno que aspira a la fusión con su objeto de deseo para devolver la sensibilidad perdida frente a un mecanismo que actuará en sentido opuesto. Porque aunque pregone lo contrario, la modernidad occidental irá siempre contra el cuerpo, contra el deseo, contra el instante inútil, contra el gasto improductivo, contra la singularidad peligrosa. Baudelaire fue el primero que lo vio, lo estetizó y lo padeció, fundando una escritura contra civilizatoria a través de la exhumación del cuerpo vivo. El de la época, el de París, pero también, el propio. Por eso no escribe poemas sino que inscribe en esos cuerpos, que son futuridad y caducidad al mismo tiempo, los planos de una contraconstrucción posible. Ese mapa del que hablaba Benjamin donde nos movemos sin ser localizados. O sin ser meros reflejos de una realidad adversa.

El presente texto fue publicado en "Excavaciones", en el libro "Obsesiones. Notas sobre Arte y Literatura", Zenda Liendivit (Contratiempo Ediciones, 2016. ISBN 978-987-3768-08-8). Se excluyeron las notas al pie y la Bibliografía.