

INTRODUCCION A BAUDELAIRE

La poesía contemporánea nace con el exilio de Dios, el descubrimiento de la historia. El ateísmo es la religión de los tiempos modernos. En 1810, Shelley escribía a su amigo Thomas Hoog: «Oh, ardo en impaciencia esperando la disolución del cristianismo... creo que es un deber de humanidad acabar con esa creencia. Si yo fuese el Anticristo y tuviese el poder de aniquilar a ese demonio para precipitarlo en su infierno nativo...» (1).

Condenado Dios al exilio de lo perdido, erosionada la mitología cristiana, la cultura de Occidente origina deidades profanas que vienen a sustituir a las antiguas en los altares de la religión contemporánea. Razón, Progreso, Historia, son consagradas como divina trinidad, rostro politeísta que encarna al Dios Util. Los antiguos dioses son maquillados y adoramos su rostro travestizado con las caretas de la moda: los apóstoles de lo moderno, los mártires de lo contemporáneo, instauran la nueva catequesis sirviéndose de las vasijas vacías de olvidadas religiones, que persisten en nosotros a través de nuestro ciego anhelo de creencias, nuestro inmoderado apetito de doctrinas, nuestro sonámbulo deseo de siervos que, desconociendo un Amo al que servir, inventan, en su imaginación manicomial, la vaga fisonomía de un Maestro al que ofrecer la miseria de la esclavitud, y así poder vegetar en la ilusión de un Orden que, vacío el cosmos de una ley que sólo conocemos por su ausencia, cifre nuestras vidas al igual que una mano ciega escribe jeroglíficos sin sentido en una habitación vacía, o un demente raya con sus garabatos la celda de una clínica psiquiátrica.



Hasta el fin de sus días, Baudelaire insistió en un hecho fundamental: *Les Fleurs du Mal* obedecen a una arquitectura secreta.

El todo nos remite a sus partes, y éstas sólo cobran algún sentido inscritas en el sistema orográfico de la Obra (2). «Me he enfrentado a

(1) *The letters of Percy Byssbe Shelley*. Ed. de F. L. Jones. Londres, 1964. «Oxford University Press».

(2) «*Correspondance*» de Ch. B. Ed. de Henri Mondor y Jean Pierre Richard. París, 1959. Ed. Gallimard. Hay otra edición mucho más reciente, en dos volúmenes, editada en la «Bibliothèque de la Pléiade», de Gallimard.

dos abismos: uno es la Nada, a la que he llegado sin conocer el budismo... la Obra es el otro», escribe Baudelaire en 1866 a su amigo Cazalis. Tal proyecto se anticipa al Libro de Mallarmé, y con él posee analogías fundamentales.

Para la segunda edición (1861) de *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire escribió dos prefacios y algunas notas que, sin embargo, quedaron inéditos hasta 1887 (3). Posteriormente, para otra edición nunca realizada, el poeta escribió un tercer prefacio que, en mi opinión, es absolutamente imprescindible para entender el libro a que fue destinado. Escribe Baudelaire (4): «... *Je n'ai désir ni de démontrer, ni d'étonner ni d'amuser, ni de persuader. J'ai mes nerfs, mes vapeurs. J'aspire à un repos absolu et à une nuit continue. Chantre des voluptés folles du vin et de l'opium, je n'ai soif que d'une liqueur inconnue sur la terre, et que la pharmaceutique céleste elle-même ne pourrait pas m'offrir; d'une liqueur qui ne contiendrait ni la vitalité, ni la mort, ni l'excitation, ni le néant.*»

Así, pues, nos encontramos ante una parábola sin rostro ni nombre, sin vida y sin otra voluntad que la embriaguez y la locura. Sin duda, Baudelaire hablaba del universo.

En cierto modo, sí, *Les Fleurs* son un poema cosmogónico (quizá, con *Eureka* de Poe y toda la obra de Saint John Perse, el único que se escribe en los tiempos modernos); no tanto una visión del mundo como una refutación de cualquier visión (el poeta reescribe el universo, pero sólo para manifestar el vasto esplendor de su fracaso); no tanto una evocación de la historia universal (la geometría del cosmos, caída en la geometría de las pasiones; y, ambas, sepultadas en el pozo negro de la historia... el fantasma que nace con la modernidad, y nos vampiriza con su ciega y anónima sed de sangre) como el relato de ese encuentro fallido (el exilio del hombre en el cuerpo, del cuerpo en la materia, de la materia en el cosmos).

Ya en su presentación del libro (5) Baudelaire advierte: «*Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons / Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes.*»

Es la Muerte la certidumbre, el destino, que rige la función clorofílica de nuestro sistema nervioso, la respiración y el aparato circulatorio del cosmos. Baudelaire sólo habla de la Muerte, su presencia

(3) Fueron publicadas por vez primera en 1887, por Eugène Crépet, en las *Oeuvres posthumes* del poeta.

(4) *Oeuvres complètes* de Ch. B. Texto establecido y anotado por Y. G. Le Dantec; original complementado y presentado por Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade de Ed. Gallimard; p. 189.

(5) Haré siempre referencia, por supuesto, a la edición de *Les Fleurs du Mal* de 1861, la última revisada por su autor poco antes de morir.

oceánica, abisal, en el acto vegetal de existir; sus exegetas, por el contrario, incluso los más brillantes, hacen referencia a «la conciencia de la Muerte» (aunque, cómo no, esa faceta tampoco esté, en definitiva, ausente de su obra; pero sólo como afirmación negativa de la melancolía, el tiempo ido, las erosionadas pasiones; no como improbable redención); tal «conciencia», me apresuro a observar, nos confiere la ilusión de una identidad que sustituiría a Dios como centro del universo, y que, cómo olvidarlo, tan sólo nombra un encuentro de actos fallidos en el hipotálamo, o al légame de aluviones minerales en las cuencas de un río devastado en el erial botánico de la existencia.

Sin embargo, la angustia, el dolor, advierten a Baudelaire de la condición fantasmal de la Muerte misma. Nuestro conocimiento, el viaje y los devaneos de la imaginación son comparables a metáforas, imágenes de imágenes. Del universo, de la muerte, asimismo, sólo poseemos otra imagen analógica: ellos son tan desastrosos como nuestra soledad; nuestros lenguajes son similares al lenguaje único de la materia errante en el desierto del cosmos (6).

Hasta donde llega mi desconocimiento, sólo Marcel Proust advirtió en *Les Fleurs du Mal* su vertiente de parábola del cosmos; escri-

(6) Tal interpretación del mundo es, en efecto, tan antigua como el hombre. Existe ya en el Gilgamesh y en las filosofías orientales. Platón (traicionando, ostensiblemente, a Heráclito y a Homero que, al denunciar nuestra condición de sombras, encuentran una norma de conducta que convirtiera en dioses a nuestras pasiones y su libre arbitrio; al contrario que Platón, que justifica el nacimiento de la Ley, el Estado, como ficciones a las que el hombre debe someter su libertad, acatando la Muerte instituida), la instala en la génesis misma de la cultura de Occidente. Los poetas provenzales, las sociedades secretas medievales, el neoplatonismo renacentista, las corrientes herméticas de los siglos XVI y XVII, la incorporan a la lírica de nuestra historia. El romanticismo (alemán e inglés) tuvo en tales teorías un substrato ideológico de primer orden.

Baudelaire, al informarnos de los poetas que, de modo explícito, imitó en las *Fleurs* nos proporciona unos datos fundamentales. Baudelaire imita muy de cerca a Thomas Gray en «Le Guignon»; a Poe en «Le Flambeau vivant», y «Héautontimorouménos»; a Longfellow en «Le Guignon» y (sobre todo) en «Recueillement» (de Longfellow Baudelaire hizo suyo «Le Calumet de paix»); a Estacio en la «Invitation au voyage»; a Virgilio en «Le Cygne»; a Esquilo en «Obsession», y a Víctor Hugo en «Les Petites Vieilles».

Todavía, para comprender la importancia que tiene en Baudelaire esa visión del lenguaje y el universo como espejos en los que cada cual refleja al otro (y uno es siempre invisible sin su gemelo) es necesario citar, es bien sabido, a Fourier, a Swedenborg y al Poe de *The poetic principle*. Entre 1852 y 1854 se suma, aún, la nítida influencia (respecto a la teoría baudelariana de las correspondencias del Hoffmann de *Kreiseriana*, que el poeta francés había leído por vez primera en 1846, mientras trabajaba en su segundo *Salon*. Si Baudelaire hubiese conocido uno de los libros más terribles del escritor alemán, *Los elixires del diablo* (y todo parece indicar que nunca leyó esa novela gótica), me digo, quizá hubiese encontrado nuevos rastros comunes: de la experiencia de la embriaguez, a la pérdida de la identidad. Pero eso es ya otra historia.

Todas las referencias anteriores (y podrían multiplicarse) poseen un rostro común, identificable en un verso de Baudelaire: «... l'homme y passe à travers des forêts de symboles». El rostro de la Muerte, del Cosmos, y nuestra propia fisonomía, se encuentran en el tejido de signos del lenguaje: somos máscaras que nombran a otras máscaras. De ahí la perspectiva capital que *la moda* posee en la obra de Baudelaire: ella nombra el carnaval contemporáneo, parábola del grotesco destino universal.

be en su «Contra Saint-Beuve» (7), refiriéndose a Baudelaire: «...un age entier de l'histoire et de la géologie s'y développe avec une ampleur que rien ne contracte et n'arrête.»

Los hombres y los dioses se confunden en un burdel; las pasiones adquieren proporciones astrales; el cielo y las estrellas caen a la vía pública; para bajar a los infiernos sólo es necesario salir a la calle; la naturaleza es un fantasma no tan indiferente como asesino; el alma humana es una tumba; tan sólo sobrevive la ausencia... «...le Temps mange la vie, / Et l'obscur Ennemi qui nous rouge le coeur / Du sange que nous perdons croît et se fortifie!» (8). La naturaleza, el cielo, nuestro cuerpo, son templos vacíos (9) donde el eco multiplica confusas palabras: «nuestra estrella» está cifrada en el jeroglífico del mundo, y contemplamos el cielo en busca de nuestro destino; así, perdemos la vida vagabundeando en un dédalo de callejas en cuyas aceras dejamos las huellas de nuestro paso, que, lógicamente, se confunden con otros rastros igualmente confusos y vagos, otros ámbitos de silencio; si el cielo, o el océano, son partes de un cuerpo desmembrado, y en su seno albergan signos en movimiento, rostros del laberinto donde erramos sin fortuna en busca de Ariadna, la ciudad es el reverso del cosmos, su faz más inmediata; al igual que una noche estrellada, en su arquitectura hay un orden (fantasmal y alucinatorio, como nuestra visión), pero escapa a nuestro sentido; oímos el bramido de su oleaje estrellándose contra nuestra soledad, pero, como las mareas, sólo inunda nuestro corazón con una fuerza desmedida e inútil; semejantes a inexorables agentes atmosféricos, los hombres someten a las ciudades al azaroso destino de una construcción, reconstrucción y muerte que origina estratos geológicos siempre nuevos y, lo mismo que las primeras lilas de abril anuncian la primavera, sus nuevos edificios proclaman la llegada de un nuevo dueño que, semejante a los tallos de las plantas que florecen con el buen tiempo, hunde sus raíces en la muerte de un pasado invierno, una comunidad de vecinos ya sepultada en el polvo burocrático (igualmente excrementicio); y así la ciudad crece, sepultados sus orígenes en la tumba geológica, cambiante su fisonomía como nuestros atormentados sueños crecen y se multiplican imaginando, en sus pesa-

(7) *Contre Saint-Beuve*, de M. P. Col. Bibliothèque de la pléiade de Gallimard, p. 618.

(8) *Les Fleurs du Mal*, «L'Ennemi» (X).

(9) *Les Fleurs...*, «Correspondances» (IV). Escribe Baudelaire:

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

dillas y neurastenia vegetal, los límites de una noche que no cesa, los confines de nuestro sistema solar.

Baudelaire, insisto, introduce la *ciudad* en la lírica contemporánea como parábola del cosmos, metáfora universal donde se encuentran los hombres y los dioses, caídos en el basurero de la civilización industrial. Quizá sea «Le Cygne» (10) el poema donde, por vez primera, en *Les Fleurs...*, toma forma tal proceso.

Como es sabido, «Le Cygne» es un poema dedicado a Víctor Hugo; originalmente, Baudelaire se inspiró en el canto III (v. 301-329) de *La Eneida* (en 1860, el poema llevó un epígrafe: «*Falsi Simoentis ad undam*», segundo hemistiquio del poema de Virgilio), y también utilizó algún verso de las *Metamorfosis* de Ovidio (libro I; v. 84-85) (11).

La experiencia de la ciudad está ligada a la experiencia del viaje fallido, que nos instala en el infierno de lo ausente, la lucidez del fracaso.

Como en Baroja (12), el Cisne es un emblema que nombra al espacio urbano donde se cumple la maldición eterna de existir. Hay otros infiernos, pero están en éste: la ciudad moderna (13).

(10) *Les Fleurs...*, «Le Cygne» (LXXXIX).

(11) Baudelaire envió a Víctor Hugo el original de ese poema el 7 de diciembre de 1859, con una carta en la que escribía: «*Voici des vers faits pour vous et en pensant à vous. Il ne faut pas les juger avec vos yeux sévères, mais avec vos yeux paternels... Ce qui était important pour moi, c'était de dire vite tout ce qu'un accident, une image, peut contenir de suggestions, et comment la vue d'un animal souffrant pousse l'esprit vers tous les êtres que nous almons, qui sont absents et qui souffrent...*»

Por su parte, Víctor Hugo, al contestarle, comentaba: «*Comme tout ce que vous faites, monsieur, votre Cygne est une idée. Comme toutes les idées vraies, il a des profondeurs. Ce cygne dans la poussière a sous lui plus d'abîmes que le cygne des eaux sans fond du lac de Gaube. Ces abîmes, on les entrevoit dans vos vers pleins d'ailleurs de frissons et de tressaillements.*»

No deja de ser significativa la agudeza de Hugo: sitúa, con una precisión envidiable, los exactos términos del poema ante una cuestión capital: de cómo la experiencia de la ciudad, su dramática fugacidad, está ligada a la experiencia del abismo.

(12) Al final de su vida, Pío Baroja escribió en París una novela surrealista titulada *El Hotel del Cisne*. No tengo otro remedio que citarme; sobre esta obra he publicado un libro que lleva por título *Baroja: surrealismo, transgresión y terror*; allí analizo, creo que con cierto detenimiento, esa parábola (que, a su vez —el laberinto de espejos nos descubre y nos vela sentidos y sombras— tiene su origen en un cuadro de Brueghel). El Cisne (el Hotel del... la mansión del... no es menos capital la importancia que, igualmente, posee para Baudelaire la habitación, el reducto último donde Teseo encuentra al Minotauro, sus fantasmas y alucinaciones, y debe enfrentarse a ellos con la inexorable urgencia del Terror) posee para Baroja el carácter emblemático de un jeroglífico que nombra la desesperación urbana, el pánico del hombre civilizado. En mi libro, me extiendo en detalles sobre estas cuestiones, relacionándolas con la tentación del abismo del «San Antonio» de Flaubert (personaje al que Baudelaire evoca de modo explícito en un poema titulado «*Femmes damnées*», vinculado el deseo al proyecto nihilista) y a «La maldición de la casa Usher» de Poe (y no insistiré, una vez más, en torno a los vínculos que unen al poeta americano y al francés).

(13) Paradoja: para Baudelaire, el París de su tiempo cumple los exactos requisitos de la ciudad maldita, pesadilla infernal. Sin embargo, sólo un biógrafo del poeta, que yo conozca, la señora Enid Starkie (V. su *Baudelaire*; ed. Faber & Faber, Londres, 1957; hay otra edición de este libro, más reciente, 1971, publicada por «Penguin Books»), ha hecho una observación tan elemental como justa y oportuna: el París que se construye en vida de Baudelaire es una de las ciudades más bellas de su tiempo; por otra parte, los trabajos urbanísticos del barón

Semejantes a maniqués, vagamente ridículos (14), deambulamos como sonámbulos anónimos en el piélago de la ciudad, y, al anoche-
cer, en busca de lo que llamamos amor, acudimos a negras mansio-
nes y a tristes dormitorios para unirnos, en silencio, como som-
bras (15).

Nuestro drama se confunde con el drama del paisaje. Asistimos a una farsa donde jugamos el papel del bufón y el *voyeurismo* del es-
pectador; y no somos conscientes de ninguno de los elementos donde se precipita tal ópera bufa (y tal, ¿no ocurre en nuestro corazón, en nuestra historia?). Somos, nosotros y la ciudad, rostros tachados por el tiempo, imprecisiones que el dolor acicala con los fastos de la derrota.

El paisaje del cuerpo y el paisaje de la ciudad se encuentran en la soledad de una habitación de hotel: allí, el último e invicto reducto, la celdilla de una colmena, un enjambre construido sin otro atributo que la necesidad, sin otra ley que el azar, termina la odisea diaria. Buscamos el rastro de Itaca, pero sólo encontramos la máscara del

Hausmann, es notorio, inauguran un proceso en marcha: la consideración del urbanismo como un síntoma del embrutecimiento contemporáneo, una manifestación de la estupidez del poder, construyendo edificios y avenidas que pongan de manifiesto, en sus exactas dimensiones, la bazofia con que alimenta su sensibilidad. Hubo otros crímenes arquitectónicos, pero en nuestro tiempo se cometen (quizá al igual que ocurrió en otras épocas) en nombre de las divi-
nidades y la pobre fraseología con que son alimentadas: lo Útil, lo Razonable; ridículos bausa-
nes manipulados en sus altares, como en un grotesco guiñol, por los nuevos sacerdotes que
ofician la farsa de sus servidumbres en nombre de la miseria instituida, la especulación, las
economías armamentistas.

Pero escuchemos a la Starkie:

«Paris was then the most enthralling city to live in provided one had money in one's pocket. It had been rapidly changing during the Second Empire, when it became the finest city in Europe, after Baron Haussmann had given it the appearance it still enjoys today. Since the Revolution of 1830 it had fast been growing rich, for the middle class had made large fortunes since the accession of Louis-Philippe, and comfortable life was beginning to be considered of the first importance. An English resident in Paris, writing in 1842, compared the comforts offered by London with those of Paris, in a manner unfavourable to England, for he considered the French, in every respect, more clean and civilized than the English. Under Louis-Philippe the streets were being widened, better houses were being built, and the town was being embellished in many ways. L'Arc de Triomphe was finished in 1836, the Place de la Concorde the same year, while the church of La Madeline was opened in 1842. With the rapid development of gas lighting Paris was fast becoming «la ville lumière», and the social life of the inhabitants —of one fraction at least—was undergoing a transformation. The hectic night life, for which it had long been famous, was increasing with rapid strides and attracting many foreigners. The improved lighting and the use of large plate-glass windows gave the cafés a splendour they had not hitherto possessed, while the use of wooden blocks for paving the streets and of macadam for the sidewalks, made it possible to place tables on the pavement itself, without exposing clients to the danger of being plashed with mud, or covered with dust, from passing vehicles. With the pleasure of sitting out of doors the large boulevard cafés reached the importance which they enjoy today. Under Louis-Philippe Paris attained a luxury which it had not known, even in the gayest days of the old world, before the Revolution...»

Ahora es posible decirlo: la verdad subjetiva de Baudelaire es una *mentira objetiva* frente a su tiempo; a su vez, tal objetividad es un fraude, y la verdad de Baudelaire ilumina la ciudad de nuestros días, alumbrando la luz negra de la más absoluta de las miserias.

(14) *Les Fleurs...*; «Les aveugles» (XCII).

(15) Montherlant, citado por Vicente Gállego. Semanario *Destino*, 24 de agosto de 1974.

confort degradado. En la ciudad nos iniciamos en la experiencia de la vida; ella nos inicia en la embriaguez de la soledad, ella escribe en nosotros la elegía fallida de un encuentro imaginario: el del hombre con su destino.

Allí, en su monótono devenir, en el trazado diario de un rastro superfluo por inútil, el hombre gana la ignorancia de su pasado, de su origen, y cada hora le recuerda que no sabe dónde va. El misterio y el horror, la neurastenia y la soledad, la desesperación y el tedio, han sido sepultados por la ciega marea del sonambulismo, que arruina los últimos bastiones del silencio, saquea los restos de un cementerio iluminado con luces de neón y es recorrido por nubes de gasolina quemada.

La ciudad, pues, está ligada al viaje fallido, el retorno imposible de Ulises, el regreso ya inimaginable de Robinson Crusoe. «*Je pense aux matelots oubliés dans une île, / Aux captifs, aux vaincus!...*» (16).

El viajero y su sombra quedan, por tanto, caídos en la soledad del laberinto; y allí, en la inmensa noche del tiempo, se consuma el sacrificio de vivir. Somos fantasmas que buscan con ansiedad su triste tumba. Viajeros perdidos en el sonámbulo paisaje, animales sacrificados a los dioses en el altar de la ciudad.

Ya que Ulises, al comprender que nunca encontrará Itaca, al advertir (no sin la amargura de quien, en definitiva, en brazos de Calipso, nunca pudo creer en la felicidad del retorno) que Penélope jamás existió (sino en su cálido deseo de encontrar una mano que hilase cada noche lo que mañana nuestros pasos habrán desandado sin encontrar lo único que justificó nuestra vida) boga sin fe ni esperanza en las aguas de la neurasténica melancolía, allí donde los deseos errantes y perdidos adquieren el vasto dominio, la presencia inacabada de un dios que, a través de su secreto esplendor (17), hace posible concebir en nuestra carne la tajante presencia de aquellos libertinos proscritos, los dioses (condenados al exilio de la ausencia, o suplantados por idolillos adorados por los siervos y los perros guardianes del Orden contemporáneo); ellos, que al no haber existido jamás, se confunden con la irresistible marea de nuestro deseo; y así cobran la forma de nuestro cuerpo, la locura otoñal de nuestras pasiones, la marchita fragancia de nuestra carne.

De ahí que la ciudad configure el rostro de un templo donde los dioses son alimentados a través del sacrificio de los hombres (18).

(16) *Les Fleurs...*; «Le Cygne» (LXXXIX).

(17) *Les Fleurs...*; «Une martyre» (CX).

(18) En torno al tema de la ciudad considerada como espacio mitológico donde se consuman los mitos de la mortalidad, creo que tiene interés un libro de John S. Dunne: *The City*

Y tal acto sacrificial se consuma en nosotros (con nuestra muerte; de ahí que la «vida» sea considerada como antesala mortuoria, acto litúrgico que nos inicia en los secretos de una verdad más duradera que el acto teatral a través del cual ganamos de atributo del cadáver), y nosotros somos, al tiempo, los agentes que deben multiplicarlo, y así conferirle un destino menos ocasional que el de nuestra vida: consumamos tal diálogo en el permanente gasto y consumo improductivo de mercaderías en las que depositamos e invertimos trozos de nuestra carne (la economía dineraria no es sino el reverso, la otra cara de la economía mitológica) (19); el sacrificio, pues, toma cuerpo a través de aquello que es lo mismo de siempre en lo nuevo (Walter Benjamín): *la moda*; el *dandy*, ahora queda claro, es portador de un destino universal: la muerte (20). Escribe Baudelaire (21): «... *dandys à face glabre, / Cadavres vernissés, lovelaces chenus, / Le branle universel de la danse macabre / Vous entraîne en des lieux qui ne sont pas connus!*»

Cuando la eternidad cristiana ha sido abolida, y la historia amanece como improbable futuro, la moda encarna la fisonomía de lo universal, la Muerte irrumpe como secreta mudanza que prolifera en la civilización occidental, cegando los pozos de su sabiduría, arrasando los banales de sus doctrinas, sembrando una cosecha que habrá de alimentarnos el próximo invierno.

Escribe Baudelaire (22): «*C'est la Mort qui console, hélas! et qui fait vivre; / C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir / Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre, / Et nous donne le coeur de marcher jusqu'au soir; // A travers la tempête, et la neige, et le givre, / C'est la clarté vibrante à notre horizon noir; / C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre, / Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir; // C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques / Le sommeil et le don des rêves extatiques, / Et qui refait le lit des gens apuvres et nus; // C'est la gloire des Dieux, c'est le grenier mystique, / C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique, / C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus!*»

of the Gods (Londres, 1974; Sheldon Press). No me resisto a prescindir de una cita, creo que significativa, de esta obra: *From the age of the gods to the age of God, from the gods of the living and the gods of the dead to the living God and the dead God, the city of man has remained the city of the gods.*

(19) Indudablemente, no creo que haya dudas: ha sido Georges Bataille quien, en nuestro siglo, ha construido los cimientos de una economía que se alimenta de lo onírico, lo dinerario, lo antropológico. Véase sobre todo, *La part maudite* (Les Éditions de Minuit; París), y *Théorie de la religion* (texto póstumo; col. Idées, núm. 306, de Ed. Gallimard).

(20) Escribe Walter Benjamín («Paris, capital del siglo XIX»): *El último viaje del flaneur: la muerte*.

(21) *Les Fleurs...*; «Danse macabre» (XCVII).

(22) *Les Fleurs...*; «La mort des pauvres» (CXXII).

Y esa noche voluptuosa que nace en nuestra sangre, esa ciudad universal que es gloria de los dioses y su única morada (y con ellos debemos compartirla), la Muerte, ¡cómo es similar al Urizen (*Your Reason*) de William Blake!... que llamó a los talleres artesanales de su tiempo «fábricas satánicas», y «muerte eterna», al trabajo.

Cuando la historia manifiesta en nuestra derrota su más evidente fracaso, la Muerte es el albergue, granero universal que, alimentándonos, hace crecer, proliferar, la vegetación insomne de las culturas. El destino, pues, es, al mismo tiempo, un accidente vegetal y un viaje (parábola del sueño, la embriaguez con que la Muerte nos emborracha), travesía semejante a un apetito voraz, a un juego de cartas, a los colores difusos de unas estampas que, de niños, fecundaron nuestra imaginación con el sueño de un viaje hacia las afortunadas islas de un océano donde entregábamos nuestro corazón a los ojos negros de una mujer pirata.

El poema, pues, es el tejido de sombras que, al entrelazarse, componen una refutación del universo, del tiempo y de la historia (23). La palabra envenena los bulbos nutricios de la vida vegetal de las culturas, y crea nuevos signos, nuevos rostros; al escribir garabateamos sobre un texto, pero (condenados a la maldición de la memoria), creamos nuevos rostros al infortunio, el silencio manicomial de la materia.

Han huido los antiguos dioses, pero nuestro deseo se confunde peligrosamente con ellos; la eternidad, por el contrario, es perseguida por manadas de termitas, que arrojan a nuestros pies montañas de ruinas, familias de lenguas y alfabetos, camadas de signos vacíos, escombros de antiguos palacios y doctrinas; y, con la violencia ciega de las olas lamiendo las playas de nuestra conciencia, arrasan cualquier vestigio de vida.

Sin duda, viajeros que esperamos la partida de la Hispaniola, la Muerte (y no Flint) (24) es el capitán que habrá de guiarnos en busca del tesoro que anhelamos descubrir en la turbadora compañía de John Silver. Ella nos advierte que el deseo posee formas desnudas, y su desconocida voluntad jamás tuvo nombre: viejo vagabundo que nos arrastra hacia los ojos sin fondo del mar, él nos recuerda a Ulises y nos invita a embarcar o a embriagarnos a su lado, abandonando el

(23) Baudelaire así lo afirma en su proyecto de prefacio para una edición de *Les Fleurs...* nunca realizada. Véase *O. C.*, pp. 187 y ss. y 1584. Baudelaire comenta que *Les Fleurs...* son un proyecto de restauración de la lengua, degradada por el embrutecimiento contemporáneo.

(24) Aunque, me digo, quizá esté equivocado. Recordemos la novela de Stevenson: Flint guía, secretamente, el destino de todos los tripulantes de la Hispaniola; sólo John Silver se atreve a encarar sin miedo (aunque con cautela) su recuerdo. Los estudiosos de la historia literaria, ¿cuándo advertirán que *La isla del tesoro* encarna una metafísica de la existencia?...

mar en calma del hastío para encontrar en los brazos de Calipso los rasgos de aquel perdido sueño adolescente en el que la inolvidable mujer pirata nos robaba el corazón.



Tres años después (1860) de la primera aparición de *Les Fleurs du Mal* (25 de junio de 1857), traduciendo la *Confession of an English opium eater...* de Thomas de Quincey, Baudelaire descubre su propio rostro en la palabra del autor inglés, y, haciendo referencia a su laboriosa traducción, comenta: «... *mais jusqu'à quelle dose ai-je introduit ma personnalité dans l'auteur original, c'est ce que je serais actuellement bien empêché de dire. J'ai fait un tel amalgame que je ne saurais y reconnaître la part qui vient de moi, laquelle, d'ailleurs, ne peut être que fort petite*» (25).

Baudelaire, sin duda, resulta evidente, fue consciente de que Quincey había escrito un texto paralelo a su propia obra; de ahí que no dudase, pues, en considerar como propias una estimable cantidad de páginas de la *Confession...* (26). De hecho, *Les Paradis Artificiels* (27) es una obra clásica de la literatura francesa, y marca la transición entre *Les Fleurs...* y *Le Spleen de Paris*. Si «Le Cygne» es el poema donde Baudelaire inicia su alegoría de la ciudad moderna, es un texto inglés (de hecho, una vez más: la literatura es tan sólo el rostro de una sola metáfora, y cada lengua es una metáfora, un verso de ese poema universal, que escribimos y nos escribe), la *Confession...*, la narración de ese encuentro (el hombre con la ciudad), el memorial de tal diálogo fallido. Traduce Baudelaire:

«... *j'ai payé cruellement toutes ces fantaisies, alors que la face humaine est venue tyranniser mes rêves, et quand mes vagabondages perplexes au sein de l'immense Londres se sont reproduits dans mon sommeil, avec un sentiment de perplexité morale et intellectuelle qui apportait la confusion dans ma raison et l'angoisse et le remords dans ma conscience*» (...) «*La ville, estompée par la brume et les molles*

(25) En un ejemplar de los *Paradis artificiels* de 1860, se encontraron unas líneas manuscritas por Baudelaire, que se sirvió de ellas en las accidentadas conferencias pronunciadas en Bruselas, el 12 y el 23 de mayo, el 3 de junio de ese año, en el Círculo Artístico y Literario. Más tarde, en 1923, Emile Henriot publicó ese texto en *Le Temps*. Se trata, pues, de un material muy estimable para conocer la opinión de Baudelaire sobre su propio trabajo.

(26) Por otra parte, Baudelaire, en ocasiones menos evidentes, no dudó en atribuirse páginas de otro autor, sin advertirlo al lector. Esto ocurrió, como descubriese W. T. Bandy, por ejemplo, con su primer texto sobre Poe (el aparecido en 1852), que tanto le debe a un periodista americano, William Wilberforce Mann, que, entre 1846 y 1856, fue corresponsal en París de *The Southern Literary Messenger*, donde trabajó Poe. Baudelaire, no sin candoroso gusto por las ocultaciones, en su correspondencia (en una carta a Maxime Du Camp, del 16 de septiembre de 1852), llama a Wilberforce «el Hombre», sin dar más referencias.

(27) Todas mis referencias se harán respecto a la edición de 1860, por supuesto.

lueurs de la nuit, représentait la terre, avec ses chagrins et ses tombeaux, situés loin derrière, mais non totalement oubliés, ni hors de la portée de ma vue. L'Océan, avec sa respiration éternelle, mais couvé par un vaste calme, personnifiait mon esprit et l'influence qui le gouvernait alors. Il me semblait que, pour la première fois, je me tenais à distance et en dehors du tumulte de la vie; que le vacarme, la fièvre et la lutte étaient suspendus; qu'un répit était accordé aux secrètes oppressions de mon coeur; un repos férié; une délivrance de tout travail humain. L'esperance qui fleurit dans les chemins de la vie ne contredisait plus la paix que habite dans les tombes, les évolutions de mon intelligence me semblaient aussi infaitables que les cieux, et cependant toutes les inquietudes étaient aplanies par un calme alcyonien; c'était une tranquillité qui semblait le résultat, non pas de l'inertie, mais de l'antagonisme majestueux de forces égales et puissantes; activités infinies, infini repos!»

«O juste, subtil et puissant opium!... tu possèdes les clefs du paradis!...»

¿No pudiera afirmarse que ese texto nos abre las puertas de la gruta del propio texto de Baudelaire?...

El laberinto de la ciudad, el laberinto del dolor, el laberinto del universo, se confunden en la pesadilla y la visión, la soledad y el esplendor de las alucinaciones del opio.

La esperanza de la vida y la muerte de la voluntad que florecen en el paraíso de la farmacia tienen un solo nombre: la experiencia del *viaje* (28). El universo es el paraíso artificial, la alucinación de la materia, el sueño donde habitamos dando vida a la pesadilla de otro cuerpo, del que somos vegetación insomne, actores de una farsa representada ante la indiferencia oceánica de su tejido nervioso dormido en la inexorable oscuridad de una tumba.

Nos creímos dioses, y descubrimos que apenas somos pedazos de caucho agujereado por una jeringuilla, pasto botánico de la quimioterapia. Lo único vivo que hay en nosotros es aquello que no nos pertenece: la agitación ciega de un trozo de carne amoratada por las picaduras de los inyectables.

La experiencia de la droga, pues, antes que nada, es una experiencia filosófica (29), una contemplación del mundo que nos descubre

(28) «... une Iliade de calamités, il est arrivé aux tortures de l'opium...» *Les Paradis...*; O. C., p. 418.

(29) Comenta Baudelaire: «C'est en 1804 qu'il a fait, pour la première fois connaissance avec l'opium. Huit années se sont écoulées, hereuses et ennoblies par l'étude. Nous sommes maintenant en 1812. Loin, bien loin d'Oxford, à une distance de deux cent cinquante milles, enfermé dans une retraite au fond des montagnes, que fait maintenant notre héros (certes, il mérite bien se titre)? Eh mais! il prend de l'opium! Et quoi encore? Il étudie la métaphysique allemande: il lit Kant, Fichte, Schelling». *Paradis...*; O. C., p. 417.

la máscara vacía del yo y el *orden*, la *voluntad* y el *tiempo*: conchas huecas necesitadas de un sueño, un cuerpo en el que encarnar. La droga nos descubre que el infierno de la alucinación se confunde con el infierno exterior a las palabras; ella nos ofrece una multiplicación del tiempo, que implica su desaparición; ella pone de manifiesto que, con nuestra identidad, con la evaporación de la voluntad, se arruinaría el Estado (30).

Así, nuestro *viaje*, nuestro sueño, ofrecen el rostro del paraíso de nuestro deseo: en el cuerpo de la alucinación, el placer se dilata con nuestra imaginación; el cielo, a su vez, es el paraíso de las transformaciones y las analogías: es el cuerpo del cosmos, el sueño de la materia asiste a la dilatación de sus fronteras, al *viaje* que, por eterno, socava la noción de movimiento. Escribe Baudelaire (31):

Cependant se développe cet état mystérieux et temporaire de l'esprit, où la profondeur de la vie, hérissée de ses problèmes multiples, se révèle tout entière dans le spectacle, si naturel et si trivial qu'il soit, qu'on a sous les yeux —où le premier objet venu devient symbole parlant. Fourier et Swedenborg, l'un avec ses analogies, l'autre avec ses correspondances, se sont incarnés dans le végétal et l'animal qui tombent sous votre regard, et, au lieu d'enseigner par la voix, ils vous endoctrinent par la forme et par la couleur. L'intelligence de l'allégorie prend en vous des proportions à vous-même inconnues; nous noterons, en passant, que l'allégorie, ce genre si spirituel, que les peintres maladroits nous ont accoutumés à mépriser, mais qui est vraiment l'une des formes primitives et les plus naturelles de la poésie, reprend sa domination légitime dans l'intelligence illuminée par l'avresse. Le haschisch s'étend alors sur toute la vie comme un vernis magique; il la colore en solennité et en éclaire toute la profondeur. Paysages dentelés, horizons fuyants, perspectives de villes blanchies par la lividité cadavéreuse de l'orage ou illuminées par les ardeurs concentrées des soleils couchants —profondeur de l'espace, allégorie de la profondeur tu temps—, la danse, le geste ou la déclamation des comédiens, si vous êtes jeté dans un théâtre—la première phrase venue, si vos yeux tombent sur un livre— tout enfin, l'universalité des êtres se dresse devant vous avec une gloire nouvelle non soupçonnée jusqu'alors. La grammaire, l'aride grammaire elle-même, devient quelque chose comme une sorcellerie évocatoire; les mots ressuscitent revêtus de chair et d'os, le substantif, dans sa majesté substantielle, l'adjectif, vêtement transparent qui l'habille et le colore comme

(30) «Jamais un Etat raisonnable ne pourrait subsister avec l'usage du hachish.» *Paradis...*; O. C., p. 342.

(31) *Paradis...*; O. C., pp. 375 y 376.

un glaci, et le verbe, ange du mouvement, qui donne le branle à la phrase. La musique, autre langue chère aux paresseux ou aux esprits profonds qui cherchent le délassement dans la variété du travail, vous parle de vous-même et vous raconte le poème de votre vie: elle s'incorpore à vous, et vous fondez en elle. Elle parle votre passion, non pas d'une manière vague et indéfinie, comme elle fait dans vos soirées nonchalantes, un jour d'opéra, mais d'une manière circonstanciée, positive, chaque mouvement du rythme marquant un mouvement connu de votre âme, chaque note se transformant en mot, et le poème entier entrant dans votre cerveau comme un dictionnaire doué de vie.

Así, nuestro cerebro es ahora el espacio en blanco, la memoria vegetal cuya historia compone un diccionario donde rastreamos tatuajes, marcas, grafías, garabatos, «graffittis», cacofonías, ruidos, mensajes cifrados, que la embriaguez agita al modo de una alegoría que nos ilumina el accidental paisaje de la creación del mundo.

La primera fase, el primer libro, el grito de terror, calcan en el papel en blanco de tiempo la primera piedra: roca y letanía, columnas y diccionarios que posee la totalidad de los signos: libro de los muertos e historia de su desesperación: contabilidad y alucinaciones.

La borrachera, la embriaguez de los lenguajes, origina, *representa*, el teatro del mundo. Y ese viaje origina una gramática del paisaje (tejido de signos donde encontramos los decorados de la representación de nuestra farsa), una economía de los garabatos (tejido de signos y palabras, regidos a través de una economía onírica); ambas duermen en la tumba de la memoria de la especie, y, como fantasmas a los que la luz de la luna llena confiere la efímera vida inorgánica de cuerpos guiados por la fotosíntesis (al ser conducidos por el reverbero de la luz de la luna en los féretros de sus corazones), se ven ocasionalmente agitados en el fondo abisal del océano de nuestra conciencia, al abrigo de las tormentas que pudieran conferirles la ilusión de ser organismos vivos.

No es un azar, sin duda, que Baudelaire comparase las alucinaciones del opio con la tragedia griega. Secretos personajes, en efecto, salen de las aguas del sueño como lívidas sombras que caminan sin vida, pero agitadas por el viaje de un inyectable, desde el fondo del océano hacia las playas de la memoria (32); al igual que Orestes debe re-

(32) Sin duda, el océano ha sido, durante toda la historia de la humanidad, un depositario del secreto destino del cosmos. Su fuerza ciega, desmedida e inútil, encarna la imagen más inmediata de la existencia universal. El océano es la matriz del mundo, y su tumba.

Del mar nacen, asimismo, los sueños que encarnan luego en nuestra civilización: Ulises, Eneas..., el *viaje* y la *fundación*; la tentación del más allá, el origen de la ciudad. Si la

gresar de los confines de la Fócida para saber que su padre ha sido asesinado en un baño por su madre y el amante de ésta, y él debe,

Iliada y la *Eneida* narran el destino trágico de la urbe (su muerte y su fundación), la *Odisea*, como *La isla del tesoro*, nos cuentan la experiencia del viaje, la búsqueda de un improbable destino que las aguas del mar borran con su oleaje.

De ahí que, en ocasiones, el océano, asimismo, sea el depositario de la simiente original, la morada donde los héroes y los dioses habitan en la indiferencia de la noche abismal que los ampara de la vida. No es un azar que cuando Lovecraft desea encontrar un espacio donde los dioses primordiales, los dioses idos, las fuerzas del mal, y los perezosos dioses que un día deberán regresar a nuestros corazones en espera del mañana, deba confinarlos, con alarmante frecuencia, en el desierto oceánico. Asimismo, cuando Keaton, en *The Navigator*, imagina una parábola de la creación del mundo, su héroe nace de las aguas... y el dios y nuestra máscara se confunden: ambos tomamos la fisonomía de lo grotesco; el dios es un buzo que debe abandonar el silencio oceánico porque el azar lo privó de una tubería de caucho que le aseguraba la incierta vida de una entrañable marioneta repitiendo los manicomiales gestos de nuestra vida cotidiana; el hombre, sin saberlo, presta su vida y su cuerpo para que el dios pueda existir..., ambos son redimidos del guñol donde ofician su farsa a través de una fuerza oscura y terminante: el amor de una mujer.

El océano, pues, es el destino del viaje último (y nos afirma la voluntad de la muerte, y el placer de la aventura; el ocaso de la vida, y la única justificación que nos salva del mar del hastío para conducirnos, en el puente de un bergantín pirata, en compañía de los proscritos con quienes navegamos embriagados por el olor del mar, la fragancia de lo desconocido). Condenados a la descreencia de cualquier paraíso, situamos el árbol del bien y del mal (la vegetación, por antonomasia, del edén), el árbol de la sabiduría y el conocimiento, en la estancia vacía de lo ausente, la evocación de lo perdido, la instancia inexorable del recuerdo: memoria y diccionario que posee todos los nombres que cifran el jeroglífico de nuestra vida.

Lovecraft lo sabía bien. En *The Dream-Quest of Unknown Kadath*, Nyarlathotep ilustra a Randolph Carter acerca de la morada de los Grandes Dioses, en cuya búsqueda el aventurero ha empeñado su vida (que, al saber que alguien preguntaba por ellos... «han gruñido mientras bailaban torpemente sus danzas estúpidas al son de las flautas, en el vacío final...»), y, en torno al viaje que debe emprender, le aconseja: «... no es a través de mares desconocidos por donde debes dirigir tus pasos, sino a través de años desconocidos y pasados, hacia las visiones luminosas de tu infancia, hacia esas vivencias empañadas de sol y de magia que los viejos paisajes despiertan en una mirada joven.

Pues sabe que tu dura y marmórea ciudad de ensueño no es sino la suma de todo lo que has visto y amado de tu infancia. Está formada con el esplendor de los puntiagudos tejados de Boston y las ventanas de poniente encendidas por los últimos rayos de sol; con la fragancia de las flores del Common, la inmensa cúpula erguida en lo alto de la cuesta, y el laberinto de buhardillas y chimeneas que se alzan en el valle violáceo donde el Charles discurre perezosamente por debajo de los innumerables puentes. Todas estas cosas contemplaste, Randolph Carter, cuando tu nodriza te sacó a pasear por primera vez un día de primavera, y será lo último que verás con ojos de nostalgia y de amor. Y tiene también la imagen de Salem y su historia sombría; y la de la espectral Marblehead que escaló rocosos precipicios en los siglos del pasado; y el esplendor glorioso de las torres de Salem y de los campanarios que se ven a lo lejos desde los prados de Marblehead y desde el puerto tras el cual se pone siempre el sol.

Y la ciudad de tu sueño está hecha de la fantástica y señorial Providence con sus siete colinas en torno al puerto azul, con sus terrazas de césped que conducen a campanarios y ciudadelas de una antigüedad viva aún; y de Newport, que se eleva fantasmal desde su escollera. Y de Arkham también, con sus techumbres invadidas por el musgo, y sus praderas ondulantes y rocosas. Y de la antediluviana Kinsport, blanqueada por los años, ciudad de innumerables chimeneas y muelles desiertos y buhardillas torcidas; y de la maravilla de sus acantilados sobre el mar, y del océano cubierto de brumas lechosas en cuyas aguas se mecen las boyas tintineantes.

En tu ciudad están los fríos valles de Concord, los empedrados callejones de Portsmouth, los caminos rústicos y umbríos de New Hampshire, cuyos olmos gigantes casi ocultan las blancas paredes de las viejas granjas y las caídas techumbres de los pozos. Están los muelles saltrosos de Gloucester y los mimbrales de Truro azotados por el viento. Están los paisajes con pueblecitos lejanos y torres de campanario, y los montes que se alzan tras las colinas a lo largo de la Costa del Norte, y las sosegadas laderas rocosas y las

obedeciendo a una fuerza no menos oscura, ciega y asesina, cumplir su destino y, así, ganar para sus brazos y su corazón la mancha de la sangre derramada.



Sí, la memoria es un cementerio de signos donde yacen los restos que, a nuestro pesar, en la indiferencia de los organismos vegetales, los aluviones del tiempo amontonan en las capas geológicas de un cuerpo inanimado. Al anochecer, los recuerdos salen de sus ataúdes y, alzándose en la noche del tiempo, los contemplamos, aterrados, buscándonos como quien anhela un rostro que nunca nos abandonó en las noches de tormenta porque él fue culpable de nuestra ruina; como vampiros que una noche de luna llena revolotean tras las ventanas de nuestra habitación, esperando el momento en que una ráfaga de viento fuerce los postigos para poder volar hacia nuestro lecho y así saciar su sed de sangre en nuestro cuerpo, de igual modo los recuerdos nos poseen y, tras varias noches de anónimo placer que las bestias satisfacen en nuestra carne, cuando ya las arterias han sido vaciadas, la piel ha cobrado la lividez noctámbula del cadáver y somos felices junto al conde Drácula en el exilio de una noche eterna, ellos nos abandonan, caídos en la amargura de la soledad.

No en vano Baudelaire habla de sus diálogos con el diablo («Deux superbes Satans et une Diablesse...») (33), y transcribe su encuentro en estos términos: *Il me regarda avec ses yeux inconsolablement navrés, d'où s'écoulait une insidieuse ivresse, et il me dit d'une voix chantante: Si tu veux, si tu veux, je te ferai le seigneur des âmes, et tu seras le maître de la matière vivante, plus encore que le sculpteur peut l'être de l'argile; et tu connaîtras le plaisir, sans cesse renaissant, de sortir de toi-même pour t'oublier dans autrui, et d'attirer les autres âmes jusqu'à les confrondre avec la tienne.*

Et je lui répondis: Grand merci! je n'ai que faire de cette pacotille d'êtres qui, sans doute, ne valent pas mieux que mon pauvre moi. Bien

cabañas bajas cubiertas de hiedra, construidas al socaire de los enormes farallones que se elevan en la región septentrional de Rhode Island. Están el olor a mar, la fragancia de los campos, el hechizo de los bosques oscuros y la alegría de los huertos y jardines al amanecer. Todas estas cosas, Randolph Carter, son tu ciudad; porque todas ellas son tu mismo ser. Nueva Inglaterra te ha dado la vida y ha derramado en tu espíritu un límpido encanto que no puede perecer. Este encanto, moldeado, cristalizado y bruñido por los años de recuerdos y de ensueños constituye la misma esencia de tus maravillosas terrazas y tus puestas de sol. Y para encontrar ese antepecho de mármol ornado de extraños jarrones y balaustradas esculpidas, y para descender finalmente por esas escalinatas deslumbrantes hasta las plazas anchísimas y las fuentes prismáticas de tu ciudad, sólo necesitas retroceder a los pensamientos y visiones de tu juventud llena de anhelos.»

¡Cómo hubiese comprendido Baudelaire a Lovecraft!...

(33) *Le Spleen de Paris* (que citaré siempre por la edición de 1869); O. C., p. 259.

que j'aie quelque honte à me souvenir, je ne veux rien oublier...» (34).

Como el San Antonio de Flaubert, Baudelaire debe enfrentarse a la tentación del abismo, la caída en el infierno esquizofrénico de la materia. Pero, parece advertirnos, somos carne de palabras, encarnaciones del verbo; de nosotros, apenas queda un rastro de ausencia, el melancólico grito de placer o espanto de los cuerpos al ser poseídos por el recuerdo.

Sólo una razón justificó nuestra vida: el amor errante y perdido de Calipso, la frivolidad solitaria de Diana, el artificio deseado de Lily Langtry (35). Ellas animaron *ce malheur de ne pouvoir être seul...* (36); ellas hicieron crecer la selva de la fecundación, el árbol sagrado de las pasiones, al que, como los sacerdotes del bosque de Nemi, alimentamos con el sacrificio ritual de nuestra vida (37). Pero ya los dioses sólo viven en el exilio, esperando el día en que tengamos la osadía de hacerlos renacer en nuestra carne, confundidos con un accidente mineral.

Así, nosotros, los hombres, hemos descendido a la categoría de locos artificiales (programada nuestra memoria magnética con las tecnologías del confort serializado, la publicidad subliminal) y las deseadas inmortales de otro tiempo han pasado a decorar, en horripilantes vaciados de escayola maquillada con despojos, sangre humana vendida a la usura de las letras de cambio, los templos sagrados de nuestra historia, el supermercado, el escaparate.

Baudelaire nos hace asistir al irónico destino del tiempo contemporáneo, su gloria y su derrota (38): *Aux pieds d'une colossale Vénus, un de ces fous artificiels un de ces bouffons volontaires chargés de faire rire les rois quand le Remords ou l'Ennui les obsède, affublé d'un costume éclatant et ridicule, coiffé de cornes et de sonnettes, tout*

(34) *Le Spleen...*; O. C., p. 260.

(35) Las diosas han caído del Olimpo en el cabaret (aunque, en el fondo, la morada de los dioses siempre tuvo algo de burdel ambulante, como pusieron de manifiesto las más bajas disputas a que se entregaron, sin pudor, los viejos libertinos). La miseria de los dioses tampoco conoce límite: para existir, deben refugiarse, como los hombres, en las madrigueras del aire acondicionado, y alimentarse con la bazofia del plato combinado. De ahí que Lily Langtry, la Diana contemporánea en un filme de John Huston, *The Life and Time of Judge Roy Bean*, deba residir en el exilio sin fin de la *tournee* de un café cantante. Bean, Acteón, el *voyeur* contemporáneo, paga con su vida el acto de *mirar*, la *contemplación* que, al mismo tiempo, confiere la vida y la muerte; sólo por encontrar a Lily Langtry merecerá la pena vivir, pero ese encuentro se confundirá con la muerte.

Sobre las relaciones entre la obra de Huston y el mito de Acteón y Diana publiqué en *Informaciones* un texto luego recogido en mi libro *Memorial de un fracaso*.

(36) *Le Spleen...*; O. C., p. 264.

(37) Frazer nos recuerda que somos como mitos errantes, perdidos en un bosque; gastamos la vida buscando algo que sólo estaba en nuestro cuerpo, y, al morir, sólo queda de nosotros aquello que nunca fue nuestro. los rastros que, en nuestro sonambulismo, dejamos en las calles donde nos arruinamos minuciosamente, a la búsqueda de lo único que justificó nuestra vida, y sólo conocemos a través de su ausencia: Calipso, Diana, Lily Langtry.

(38) *Le Spleen...*; O. C., p. 237.

ramassé contre le piédestal, lève des yeux pleins de larmes vers l'immortelle Déesse.

Et ses yeux disent: —Je suis le dernier et le plus solitaire des humains, privé d'amour et d'amitié, et bien inférieur en cela au plus imparfait des animaux. Cependant je suis fait, moi aussi, pour comprendre et sentir l'immortelle Beauté! Ah; Déesse! ayez pitié de ma tristesse et de mon délire!

Mais l'implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre.

Una voz nos susurra que somos como dioses, y nuestro deseo así lo afirma; pero el hastío y las horas idas nos recuerdan que somos dioses, sí, pero de cartón; figuras vaciadas por el tiempo y luego condenadas al acto vegetal de la conciencia, esa mirada que nos descubre el hueco que nuestra carne no consigue taponar cuando una hemorragia abre la piel y contemplamos una estancia vacía.

La obra póstuma de Marcel Duchamp (39) nos ayuda a comprender al loco de Baudelaire, y en él advertimos una alegoría de las alegorías, un reflejo irónico y paródico que encarna nuestro destino, y el destino de aquel otro cuerpo del que nosotros éramos flora insomne de una de sus pesadillas, los accidentes, las conchas huecas que, perdidas en el silencio abisal de un océano ciego e indiferente, tras una noche tormentosa, son arrojadas a las playas solitarias del olvido.

Duchamp nos hace *contemplar* el *paisaje* en penumbra donde un cuerpo de mujer (el rostro fecundable, la cavidad donde se guardan las semillas, la tierra donde cae la simiente y nos hace asistir a la función clorofílica del placer) nos atrae con la misteriosa incertidumbre de su rostro velado. Pero de ella nada sabemos, si vive o muere. Será imposible discernir si contemplamos un cadáver o asistimos a la provocación de la frivolidad solitaria; ella es el monumento de la voluptuosidad en el desierto.

La serenidad indiferente de ese cuerpo nos seduce con la equívoca atracción, con la turbia e inexorable tentación de un sueño. Podríamos amar a esa mujer, pero quizá encontrásemos en nuestros brazos, al

[39] Esta obra póstuma se titula *Etant donnés*: 1.º *La Chote d'eau*, 2.º *Le Gaz d'éclairage*, y se encuentra en el Museo de Filadelfia, junto a la sala de la *Mariée mis a nu par ses celibataires*. El visitante llega al recinto y sólo puede contemplar una vieja puerta de madera raída por los años. Al acercarse, descubre un orificio, una modesta ranura..., se acerca la mirada, y, entonces, se contempla la otra cara de la representación. El objeto artístico convierte al visitante en *voyeur*, que espía el nacimiento de la obra: somos Acteón que contempla el cuadro donde se narra el mito del baño de Diana.

Por otra parte, la obra es un atentado contra la noción de reproducción artística. Duchamp la concibió de modo que fuese *única, intrasferible*; sólo es posible su contemplación viajando hasta Filadelfia. Duchamp nos recuerda, una vez más, que el arte es una experiencia personal, un riesgo único, corporal, que no admite multiplicación seriada, el confort de la aventura pagada en cómodos plazos. En el fondo, comentaba Godard, sólo se trata de amar o morir.

oler la tibia cabellera y recostar su cabeza en nuestro pecho, la calavera sonriente de la muerte.

Hemos sido abandonados ante un paisaje original, y todo (la luminosa presencia de un estanque, la fragancia de los colores) pudiera conducirnos a la creencia de un reencuentro con alguien o algo que conocimos en otro tiempo y ahora cobra ante nosotros el carácter de un encuentro fortuito que el cuerpo de esa mujer cubre con el manto lúgubre de la incertidumbre. Asistimos al baño de Diana, pero la soledad del paraje, el silencio del acto mismo de mirar, nos hiela la sangre; como condenados a quienes el reloj advierte que ha llegado su hora, sabemos que debe cumplirse nuestro destino, y Acteón debe ser despedazado en nuestra carne por los perros de caza.

Duchamp concibe una alegoría de la creación (del nacimiento del arte y del nacimiento del mundo). Allí, en su obra, tan sólo una certidumbre nos asalta: la ausencia de razón que confiera *vida* a la representación; asistimos a la evidencia del texto de una carta robada que, sin embargo, posee el código, el alfabeto, que nos ayude a resolver el jeroglífico del mensaje cifrado de la obra, de la creación. Duchamp nos propone un acertijo, una jugada posible: no hay misterio; la noche de las estrellas nos *revela* la partida del cosmos: la estancia velada está vacía; el arte, la ficción, somos nosotros. No hay *sentido* para la obra: sólo existe la *repetición* de sentidos que nosotros encarnamos (piezas de una partida de ajedrez que desconocen la mano que las mueve) y el arte nos ayuda a conocer (al enfrentarnos a un espejo que desvela nuestros rostros, rastros de otras partidas ya jugadas, y que, al menos, nos advierte del placer del juego). Ausente la única razón (inexistente) que pudiera conferir vida a la representación (que Duchamp nos propone, no sin ironía, y nosotros encarnamos, al descubrir en ella nuestro destino, nada más cierto: asistimos al esplendor de la muerte multiplicándose en la obra, en nosotros, originando el paródico destino de una caligrafía que tacha nuestra historia y nos confiere la vida de bausanes que, en lo inexorable de un accidente, cobran la fisonomía del mito, al que ellos entregan sin medida, como pago por la ilusión de la vida, por unas horas, en un oscuro tobogán de barraca de feria, el vaciado de sus venas, el riego de su sangre derramada en una estancia vacía y polvorienta.

Allí nos espera la muerte (40). Muerte es todo lo que vemos (41),

(40) Y no, vuelvo a repetir, como escriben algunos exegetas de Baudelaire, «la conciencia de la muerte»... Porque, nada más cierto: no fuimos dueños de nuestro destino, y sólo el sonambulismo y la ficción del arte explican el camino incierto que recorrimos hasta ese lívido paisaje donde nos convertimos en figuras de un cuadro que alguien dibuja y alguien, en el interior de un museo, contempla, descubriendo, en los colores que dibujan *mi* rostro, la máscara de su fisonomía.

(41) Heráclito, por supuesto.

y nosotros somos los hijos de esa pesadilla. Allí, no olvidamos, no, que somos Acteón, o Ulises, que en nosotros cumplen su destino: la muerte viene para siempre, sí, pero no la tememos; nosotros mismos somos un rostro fugaz del rostro eterno de la muerte, errante en el cosmos como las imprecisas nubes de placton vagan en el océano; pero nuestro deseo viste su rostro amortajado con las frondas de lo ausente, el fasto vegetal de un sueño en el que navegamos rumbo hacia mares desconocidos donde, al atardecer, el vinoso horizonte se cubre con los malvas que el ocaso y la bruma que nace de las aguas emborronan con suavidad, hasta que los rojos y rosas del atardecer se han hundido en la negra noche (42).

JUAN PEDRO QUIÑONERO

Urbanización Fuensanta
Edificio ARIES. MOSTOLES

[42] No hay destino, ni sentido (nociones que alimentan el mesianismo espiritualista); sólo colores, variaciones de luz, analogías minerales y vegetales.