

Vincenzo Vitiello

Félix Duque

Sebastian Neumeister

Juan Barja

Baudelaire

Enrica Lisciani-Petrini

Juan Calatrava

Bernhard Teuber

Antonio Pizza

Sileno

variaciones sobre arte y pensamiento

*Es una publicación semestral que aparece os meses de abril y octubre.
Todos los textos son inéditos siempre que no se indique otra procedencia*

Editan

Juan Barja, Félix Duque, Joaquín Gallego

Asesoran

José Carlos Bermejo, Juan Calatrava, Ignacio Castro, Joaquín Chamorro, Norberto Chaves,
Miguel Copón, Ángel Gabilondo, Sonsoles Herreros, José Luis Molinuevo,
Jorge Pérez de Tudela, Delfín Rodríguez Ruiz, Enrique Rojas Paz

Diseño gráfico

Joaquín Gallego y Narcís Bartra

*El proyecto gráfico se ha realizado en el curso 95/96
de Diseño editorial del Instituto Europeo de Design*

Coordinación editorial
Sonsoles Herreros

Maquetación

Pablo Rubio y Elvira Manzano

Edición y Administración

Identificación y Desarrollo S.L.

Plaza de la Encarnación, 2. 28013 Madrid
Teléfono: 91 547 70 38. Fax: 91 541 45 24

Impresión

Impresos Mondéjar S.L.

Mayor, 47. 03640 Monóvar. Alicante

© De esta edición:

Identificación y Desarrollo S.L., Madrid, 1996

Depósito Legal: A-1.097-1996

Sumario

Sileno. Vol. 1

La palabra de cruce Juan Barja	10
Baudelaire: invitación a la música «tras la muerte del gran Pan» Enrica Lisciani-Petrini Traducción de Jorge Pérez de Tudela	18
El Balcón Sebastian Neumeister Traducción de Joaquín Chamorro Mielke	28
«...hormigueante ciudad, ciudad llena de sueños» Antonio Pizza Traducción de Juan Calatrava	34
Diabolus in corpore El cristianismo exacerbado de Baudelaire Félix Duque	44
Poeta y ciudad: Baudelaire «Pintor de la vida moderna» Juan Calatrava	54
Imitatio mali Bernhard Teuber Traducción de Joaquín Chamorro Mielke	63
Final Vincenzo Vitiello Traducción de Juan Barja	72

Poeta y ciudad: Baudelaire «Pintor de la vida moderna»

«En cuanto a mí, que siento algunas veces el ridículo propio de un profeta, sé que jamás encontraré la caridad de un médico. Perdido en este vil mundo, codeándome con las multitudes, soy como un hombre cansado cuyo ojo, hacia atrás, en los años profundos, no ve sino desengaño y amargura, no encontrando ante sí más que una tempestad en la que nada nuevo se contiene, ni dolor ni enseñanza. La noche en que este hombre ha robado algunas horas de placer al destino, acunado en su digestión, olvidado –en la medida de lo posible– del pasado, contento con el presente y resignado con el futuro, embriagado con su

sangre fría y su dandysmo, orgulloso de no ser tan bajo como los que pasan, se dice contemplando el humo de su cigarro: ¿Qué me importa adónde van estas conciencias?»⁽¹⁾

¿Qué sentido tiene hablar de Baudelaire desde el punto de vista del historiador del urbanismo? ¿No se corre el riesgo de vaciar la poética baudelairiana, de convertirla en simple receptáculo de tesis elaboradas en otros territorios del saber, de forzar una interpretación que haga de su obra un simple «eco» al estilo del peor sociologismo? Las reflexiones de Benjamin nos demostraron que tal tentativa era posible, pero su propio interés y su carácter no sólo de

[1] «Fusées», en *Œuvres Complètes*, Paris, Editions Robert Laffont, 1980 (en adelante citadas como O.C.), p. 400. Salvo indicación expresa, las traducciones son versiones directas del autor de este artículo.

imprescindible apoyatura para la comprensión de Baudelaire sino de reflexión autónoma de primera importancia en la historia del pensamiento contemporáneo ha llegado en ocasiones a convertir esos escritos benjaminianos en breviaríos que parecen eximir de una lectura directa y de una reflexión sobre la propia obra de Baudelaire que, por el contrario, parece cada vez más oportuna. Hay que recordar, incluso, el escaso conocimiento en nuestro país de ese fundamental proyecto benjaminiano constituido por el ingenioso material del *Passagenwerk*, sin el cual la lectura de Baudelaire por Benjamin permanece incompleta, y cuya traducción hay que desear.

Pero, problemas historiográficos aparte, lo cierto es que a la hora de juzgar los orígenes de la «modernidad», o simplemente, por decirlo con una expresión menos cargada de ambigüedad, a la hora de analizar como historiadores el proceso de creación de la ciudad moderna, tan «realidad» son los *Tableaux Parisiens* o los *Petits Poèmes en Prose* como los procesos de urbanización desenfrenada y de concentración industrial o la misma concreta apertura de esos bulevares que Baudelaire describe en construcción y repletos de fango, y que habría que huir de la tentación —siempre fácil para los historiadores del urbanismo— de pretender identificar una realidad histórica esencial, material y «verdadera» —la transformación capitalista de París dirigida por el barón Haussmann, siempre presente como trasfondo y escenario de la reflexión poética de Baudelaire— y una serie de procesos intelectuales de mayor o menor enjundia que servirían todo lo más de meros «comentarios» a esa realidad. Y es necesario tener en cuenta, igualmente, que estudiar la relación de Baudelaire con el tema de la gran ciudad debe implicar una revisión del conjunto de su obra y no sólo de aquellas partes relacionadas de manera evidente y explícita con una temática urbana.

El punto de partida de estas reflexiones es, justamente, aquello que tantas veces (desde Benjamin a Berman o Calinescu) se ha destacado como eje central de la poética baudelairiana: la aceptación resuelta (y «heroica», como él mismo se encargará de recordar en numerosas ocasiones) de la vida moderna y del teatro primordial de la misma, la gran ciudad, como

fuerza del arte moderno. Si, como a menudo afirma Baudelaire, la tarea titánica del artista moderno es encontrar la belleza propia de nuestro tiempo, dado que se descarta radicalmente la existencia de un bello absoluto y se afirma que todas las bellezas contienen algo eterno y algo transitorio, se plantea la doble cuestión a la que el conjunto de la obra de Baudelaire puede entenderse como intento de respuesta: qué mirar y cómo mirar. De este «qué» y este «cómo» será de donde surja, en definitiva, el «arte moderno». El poeta es un artista, un *genio*, que —como quería también la teoría estética de las Luces, a cuyo postulado fundamental del «arte filosófico» se mostrará, sin embargo, tan radicalmente opuesto Baudelaire⁽²⁾ (quizás uno de los temas «baudelairianos» que más convendría precisar es el de su conflictiva relación con el pensamiento de las Luces: su admiración por Diderot y su aceptación de la teoría del *genio* de éste, su simultánea crítica a Voltaire, la continua presencia del fantasma de Rousseau...) —basa gran parte de su superioridad sobre la «multitud» precisamente en su visión superior, en su saber «mirar» por encima de la apariencia, en saber traspasar la piel de las cosas y convertirlas en símbolos, en metáforas o —como el propio escritor plantea y Benjamin se encargará de recalcar— en «alegorías» del nuevo mundo.

Baudelaire es, así, un «pintor de la vida moderna» en el mismo sentido en que el poeta había retratado como tal al pintor Constantin Guys (a veces se ha mostrado perplejidad ante esta elección de Baudelaire por un artista como Guys, pero lo que ahora nos interesa es cómo a propósito de éste aparece un retrato de conjunto del «artista moderno»). Dicho artista moderno es, ante todo, hombre de mundo, hombre «universal» que se contrapone al concepto del «especialista»⁽³⁾, un *dandy* cuyo dominio es la multitud «como el aire lo es del pájaro»⁽⁴⁾, un perfecto *flâneur* que elige su domicilio en medio del incesante movimiento de la ciudad: «Admira la eterna belleza y la asombrosa armonía de la vida en las capitales, armonía que tan providencialmente se mantiene en el tumulto de la libertad humana»⁽⁵⁾. Siempre viajero solitario a través del «gran desierto de hombres» (un tema éste, el del *desierto* en el interior de la multitud,

[2] En el texto titulado *L'Art Philosophique*, un esbozo para un escrito de crítica radical a ese «arte filosófico» que, según Baudelaire, parte de la falsa base de «la inteligencia del pueblo en materia de bellas artes», afirma tajantemente: «El arte, cuanto más filosóficamente claro quiera ser, más se degradará y se remontará hacia el jeroglífico infantil; por el contrario, cuanto más se aleje de la enseñanza, más ascenderá hacia la belleza pura y desinteresada». El ideal del desinterés estético llega incluso a plasmarse, en modelos de ciudades, con la contraposición entre Venecia (ciudad que ha practicado el arte por el arte) y Lyon, ciudad filosófica («Ciudad singular, beata y mercantil, católica y protestante, llena de brumas y carbones, las ideas se desenvuelven allí con dificultad. Todo lo que viene de Lyon es minucioso, lentamente elaborado y tímido») (O.C., pp. 736-740).

[3] La contraposición entre el *hombre universal* y el denostado *especialista* la reafirma Baudelaire, por ejemplo, en *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix* (1863) o en *Mon cœur mis à nu*, donde afirma que sólo existen tres tipos respetables (el sacerdote, el guerrero y el poeta), estigmatizando a todos los demás tipos humanos, hechos para ejercer «las profesiones».

[4] Esa misma figura del *dandy* que salvaguarda la identidad en medio de la multitud, que «implica una quintaesencia de carácter y una sutil inteligencia de todo el mecanismo moral de este mundo», representante de lo que hay de mejor en el orgullo humano y que aparece sobre todo en épocas transitorias en que la democracia no es aún todopoderosa y la aristocracia sólo está parcialmente envilecida. Ese *dandy* cuya originalidad absoluta presta sus ropajes al artista moderno es, en suma, para Baudelaire «...el último resplandor de heroísmo en las decadencias» (todas las citas proceden de *Le Peintre de la vie moderne*).

[5] *Le Peintre de la vie moderne*, en O.C., p. 796.

[6] Carta a F. Desnoyers en su calidad de compilador de un volumen de *Hommage à C.F. Delacroix* para el que Baudelaire había enviado los poemas *Le Crépuscule du Soir* y *Le Crépuscule du Matin*. Cit. en *O.C.*, pp. 954-955, nota 1. En *Mon cœur mis à nu* llega hasta afirmar una especie de vocación urbana intrínseca al hombre: «El hombre ama tanto al hombre que cuando huye de la ciudad sigue siendo para buscar la multitud, es decir, para rehacer la ciudad en el campo» (*O.C.*, p. 413).

[7] Vease, por ejemplo, la siguiente frase sobre Delacroix, uno de los grandes héroes de Baudelaire: «Jamás Eugène Delacroix, a pesar de su ardiente admiración por los ardientes fenómenos de la vida, podrá confundirse entre esa turba de vulgares artistas y literatos cuya miopía inteligencia se esconde tras la consigna vaga y oscura de *realismo*» (*L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, 1863, en *O.C.*, p. 829).

[8] En el mismo sentido debe entenderse la radical negativa de Baudelaire a aceptar valor estético alguno en la fotografía, tal y como queda manifiesto en determinados pasajes de su obra, pero sobre todo en el epígrafe «*Le public moderne et la photographie*», que formaba parte del *Salon de 1859* (*O.C.*, pp. 746-750) y en el que adjudica a los progresos de la fotografía un papel determinante en «el empobrecimiento del genio artístico francés, ya tan escaso». En ese mismo texto no tenía inconveniente en reconocer a la fotografía un lugar en «el progreso», como sirviente de las ciencias y las artes. Pero es que precisamente la negación del valor poético de la fotografía se articula aquí con otro de los grandes temas de Baudelaire (uno de los temas, precisamente, que marcan su distanciamiento respecto a las *Lumières*, de las que es tan deudor en otros aspectos): la contraposición entre *progreso* y *poesía* (o *arte*, en general). «La poesía y el progreso son dos ambiciosos que se odian con un odio instintivo, y cuando se encuentran en el mismo camino es preciso que uno sirva al otro» (*O.C.*, p. 749). La inversión radical del optimismo del progreso (o mejor la diferenciación entre progreso material —recuérdense las veleidades sansimonianas de Baudelaire en un cierto momento de su vida— y progreso intelectual, incompatibles entre sí) es también reafirmada en sus *Fusées*: «Pero no es particularmente con las instituciones políticas como va a manifestarse la ruina o el progreso universal; poco me importa el nombre. Será con el envilecimiento de los corazones».

[9] Aunque seguir la evolución cronológica de la reflexión de Baudelaire sobre la gran ciudad es algo que desborda los límites de este artículo, conviene señalar el hecho de que los *Tableaux Parisiens* no figuraban en la primera edición de *Les Fleurs du Mal*, sino que fueron incluidos en la segunda, de 1861, es decir, en un momento ya bien avanzado de la transformación haussmanniana de París, en el que podían resultar más evidentes algunas de las consecuencias de tal transformación.

que nos viene ya desde Rousseau pero que está llamado a jugar un papel esencial en toda la reflexión urbanística de finales del siglo XIX), escudriñador de «los pliegues de la gran ciudad», la tarea del artista sigue siendo elevada y se sigue adornando con los caracteres del *genio*.

El «qué mirar» no ofrece duda para Baudelaire. Es conocido su escaso interés por «la Naturaleza» entendida como punto de origen de cualquier esfuerzo poético. Se puede recordar, en este sentido, la carta del escritor a F. Desnoyers —que se reproduce íntegra en otro lugar de esta revista— en la que le declara su absoluta indiferencia por la naturaleza —la imposibilidad de cumplir el encargo de enviar «algunos versos sobre la Naturaleza»—, y afirma: «En el fondo de los bosques, encerrado bajo esas bóvedas semejantes a las de sacristías y catedrales, pienso en nuestras ciudades asombradas, y la prodigiosa música que suena sobre las copas me parece traducción de las lamentaciones humanas»⁽⁶⁾.

La negación de las poéticas de corte «naturalista» y la elevación de la gran ciudad y de las «lamentaciones humanas» (con la inseparabilidad absoluta entre el marco urbano de la ciudad y las tragedias individuales que contiene: no existe una «descripción» o un «comentario» de la ciudad independiente del dolor o el heroísmo de sus habitantes) que en ella bullen al rango de terreno básico de desenvolvimiento del poeta y del artista, en definitiva, los nuevos tipos de experiencias humanas que componen «el heroísmo de la vida moderna, tienen su correlato en el hecho de que esa postulada observación de la moderna realidad no se pueda confundir en modo alguno con el *realismo* en el sentido concreto que tiene este término en la época de Baudelaire, el «realismo» en cuanto corriente estética, con el que el poeta ajustará cuentas en diversas ocasiones, a veces con dureza singular⁽⁷⁾. Un texto central en este sentido será el epígrafe «*Le Paysage*» del *Salon de 1859*, donde la fuerte crítica a Millet y Troyon y la más matizada que dirige a Rousseau y Corot se basa en la negación de valor artístico al afán de exactitud topográfica que elimina de la representación de la naturaleza el sentimiento humano y el trabajo primordial de la emoción, sin la cual no hay resultado estético que sea digno de aprecio⁽⁸⁾.

Pero es igualmente importante en este texto la propuesta de un género paisajista de carácter especial que el poeta-crítico echaba de menos: «...lo que yo llamaría de buen grado el paisaje de las grandes ciudades, es decir, la colección de grandezas y bellezas que resultan de una poderosa aglomeración de hombres y monumentos, el encanto profundo y complicado de una capital añeja y envejecida en las glorias y tribulaciones de la vida».

Un texto fundamental de los *Tableaux Parisiens*⁽⁹⁾, el poema «*Paysage*», presenta, en este sentido, todo un programa de valoración estética de los nuevos elementos urbanos, que vienen a sustituir a sus equivalentes de la tradición paisajística. El poeta observa la ciudad *desde lo alto*, desde ese nuevo espacio privilegiado que será la buhardilla y que Baudelaire convertirá en el otro polo, junto a *la calle* ocupada por *la multitud*, de esa dialéctica privado/público que es consustancial a la ciudad y en la que el poeta se ve envuelto, pues sólo desde la buhardilla no puede haber creación: el paso previo y necesario es la *flânerie* y el doloroso deambular por la calle, entre la multitud. Desde arriba el poeta sitúa en paralelo cañerías y campanarios («esos mástiles de la ciudad») y plantea la equivalencia entre ver nacer «la estrella en el azul» y «la lámpara en la ventana» o entre ver «los ríos de carbón subir al firmamento» y «la luna derramar su encantamiento pálido».

Es significativo, en este sentido, darse cuenta de lo problemático que es en Baudelaire el uso del término *descripción*, tan poco adecuado a las bases de su poética (y tan alejado de la «descripción» entendida en términos «realistas» o de la «descripción» científica propia de los ilustrados). El uso ocasional de la palabra *descripción* (y a veces de algún que otro recurso a términos más propios del discurso positivista cientifista, como por ejemplo, la «latitud», que aparece en el poema «*El Extranjero*»⁽¹⁰⁾) no pueden ocultar el hecho de que, en realidad, la «descripción» de Baudelaire es tan poco «descriptiva» como prosaica su prosa.

Y que la descripción de la ciudad es poética más que topográfica se evidencia, igualmente, en la tensión existente entre la geografía urbana de París y

«Los trazados de Haussmann eran totalmente arbitrarios, no rigurosas conclusiones urbanísticas. Eran medidas de orden financiero y militar [...] Haussmann hizo en París las mayores incisiones, las sangrías más desvergonzadas. Parecía que la ciudad no podría soportar aquella cirugía. Mas ¿no vive hoy París de lo que hizo aquel hombre valiente y temerario? [...]. Es admirable lo que supo hacer Haussmann.»

Le Corbusier, *Urbanisme Paris*, 1925, p. 149.

el marco genérico de «la gran ciudad», con casi total ausencia de referencias concretas y elementos topográficos directamente reconocibles. Los paseos de Baudelaire por París no son paseos descriptivos ni *tableaux de Paris* tendentes a proporcionar el retrato de una ciudad, sino paseos fantasmagóricos con una casi completa ausencia de claves urbanas de referencia y coordenadas de situación⁽¹¹⁾. Es evidente que el marco de la obra de Baudelaire es París, pero no en el sentido de Restif de la Bretonne o de Mercier, ni tampoco —aunque por motivos distintos— en el de Balzac o Victor Hugo. Podría incluso postularse que, por encima de tales referentes, es mucho más directa la filiación de Baudelaire con el París entendido como soporte de una reflexión filosófica del Rousseau de *La Nouvelle Héloïse*. Para Baudelaire, el París de Haussmann, la ciudad en acelerado proceso de cambio que le toca vivir, representa el punto extremo de la gran ciudad dominada por el principio de la mercancía, y —siendo la ciudad física inseparable de los hombres que la habitan— las ruinas humanas que el proceso de apropiación de la ciudad por aquella va dejando son las mismas ruinas que jalonan la construcción de los bulevares haussmannianos. El horror y fascinación de la gran ciudad derivan ante todo de los múltiples procesos que este ascenso del principio de la mercancía pone en marcha. En buena medida, es ahí donde reside la grandeza de Baudelaire: en no ser cronista poético de una ciudad, aunque esa ciudad sea París, sino testigo, comentarista (y víctima lacrada) de una transformación de alcance global que en el París de las décadas de 1850 y 1860 alcanzará una de sus cumbres más espectacularmente «evidentes», pero que trasciende el orden local.

De hecho, un buen número de los poemas más «urbanos» de Baudelaire no son tanto un canto a París cuanto una reflexión poética sobre el nuevo hecho de la mercancía. «Le joujou du pauvre»⁽¹²⁾ juega, así, con el diferente valor que asume un objeto dentro y fuera de la ciudad: el poeta extiende su *flânerie* a la periferia urbana y se convierte en asombroso testigo de la inversión del principio de la mercancía cuando el niño pobre exhibe como juguete algo que ya no es un objeto artificial producido sino un ratón vivo. «La Muse Vénale»⁽¹³⁾ es, por su parte, una de las muchas ocasiones en que Baudelaire habla de la poesía transformada en mercancía y del poeta transformado en prostituta. «La corde»⁽¹⁴⁾ llega, finalmente, al extremo del horror: el comercio con el clavo y el cordel con que se ha ahorcado un muchacho. El terreno limítrofe en que el producto humano oscila entre su «valor de uso» y el carácter de mercancía es, por lo demás, el que aparece insuperablemente retratado en el célebre «Le vin des chiffonniers», uno de los cinco poemas del vino⁽¹⁵⁾, en el que el espacio de actuación del trapero es el límite mismo de la gran ciudad: un viejo *faubourg*, laberinto fangoso, tierra de nadie, el espacio adecuado para que haga su aparición la temática del «vómito» de la metropoli⁽¹⁶⁾.

Los dos poemas del Cisne, significativamente dedicados a Victor Hugo, se encuentran quizás entre los más explícitos a la hora de comprender cómo para Baudelaire el objeto poético no es tanto la ciudad en sí cuanto la aceleración y el proceso de transformación que el nuevo reino de la mercancía introduce en ella. La figura de Andrómaca aparece aquí como una referencia de grandeza clásica a la evocación poética y mental de un paisaje urbano que ya no existe: en un caso, Troya, en otro el viejo París. «Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / change plus vite, hélas, que le cœur d'un mortel)»⁽¹⁷⁾. El poeta recuerda, ve «en esprit» todo el París anterior a las transformaciones de Haussmann y compara la nueva experiencia de la rapidez del cambio con la permanencia del espíritu; surge la *alegoría*.

*Paris change! mais rien dans ma mélancolie
n'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie.*⁽¹⁸⁾

[10] *Petits poèmes en prose*, O.C., p. 161. Otro ejemplo de la aparición extemporánea de un discurso aparentemente «científico» es la reflexión sobre la naturaleza del genio en clave de formulación físico-mecánica que aparece en *Fusées*: «El gran hombre tiene necesidad, para existir de poseer una fuerza de ataque mayor que la fuerza de resistencia desarrollada por millones de individuos». En el *Salon de 1859*, en el apartado titulado «Religion, histoire, fantaisie», volverá a aparecer la idea de que «...no es superfluo medir la fuerza de resistencia a la que el genio se enfrenta.»

[11] La necesidad de «orientación» en el nuevo caos urbano se transmuta en orientación estética en el poema «Les Phares» de *Les Fleurs du Mal* (O.C., p. 9). En él, una serie de artistas privilegiados (Rubens, Leonardo, Rembrandt, Miguel Ángel, Puget, Watteau, Goya y Delacroix) son vistos como «faros» que arrojan su luz lejana al artista perdido en la confusión. En sentido contrario, la desesperación ante la ausencia de referencias orientativas constituirá uno de los temas, por ejemplo, en ese poema «satánico» que es «L'Irréparable» (O.C., p. 40): la esperanza que brillaba en las luces de la hostería ya se ha extinguido.

[12] Incluido en los *Petits poèmes en prose* (O.C., p. 178).

[13] *Les Fleurs du Mal*, O.C., p. 11.

[14] *Petits poèmes en prose*, O.C., pp. 192-194.

[15] *Les Fleurs du Mal*, O.C., pp. 78-79.

[16] Un tema este, el de los desechos de París, que es, por una parte, de indiscutible modernidad y relación con la problemática del consumo acelerado de la metropoli (el ciclo de la mercancía), pero tampoco hay que olvidar sus claros antecedentes en la tradición del higienismo ilustrado y, sobre todo, en el *Tableau de Paris* de Mercier.

[17] «El viejo París no existe ya (la forma de una ciudad / cambia más de prisa, ay, que el corazón de un mortal)», «Le Cygne», en *Les Fleurs du Mal*, O.C., p. 63.

[18] «¡París cambia, mas nada en mi melancolía / se conmueve! palacios nuevos, andamiajes, bloques / viejos barrios; y todo se me hace alegoría.» *Ibid.*

[19]
Petits Poèmes en Prose, O.C., p. 186.

[20]
La idea de una estética entendida como «percepción de relaciones» posiblemente pueda entenderse como uno más de los numerosos —y mal estudiados— puntos de contacto entre Baudelaire y las reflexiones estéticas de aquél de entre los *philosophes* que más admiraba el poeta: Denis Diderot. Convendría quizá rastrear estas relaciones, que se pueden ampliar también a temas como la común fascinación estética por el horror y el crimen.

[21]
Tema al que no es ajeno el gran interés de Baudelaire por la música de Wagner y su entusiasmo por el ideal estético de la «obra de arte total» así como, sobre todo, la relación entre sonido y color.

[22]
Pauvre Belgique!, O.C., pp. 875-887.

[23]
«Les Bijoux», *Les Fleurs du Mal, O.C., p. 108.*

[24]
Les Fleurs du Mal, O.C., p. 7.

[25]
Les Fleurs du Mal, O.C., p. 13.

[26]
Les Fleurs du Mal, O.C., pp. 75-76.

Que la transformación de París no es una mera reforma urbanística sino un cambio radical de las relaciones humanas, que origina tensiones desconocidas hasta entonces, nos lo ejemplifica ese texto fundamental al que tanta atención ha prestado, por ejemplo, Marshall Berman: «Les Yeux des pauvres»⁽¹⁹⁾, donde el encuentro de dos amantes tiene lugar en un espacio marcado por el cambio urbano (un café en un bulevar aún lleno de cascotes, todo marcado por la brillantez de la poderosa iluminación artificial), y justamente en ese momento de alumbramiento de la nueva ciudad se hacen evidentes las contradicciones entre el espectáculo que la misma ofrece y la mirada ansiosa de los que sólo pueden intuir los esplendores del espectáculo (esa misma mirada que colocará Proust en los pobres que se asoman a la ventana del hotel de Balbec convirtiéndolo en una especie de acuario lleno de extraños peces). El bulevar de Haussmann, con todas sus implicaciones a nivel urbanístico y de relaciones sociales, no será sino el síntoma evidente de unas transformaciones que no sólo implican la materialidad de la ciudad sino a los corazones de quienes la habitan.

La complejidad de la vida moderna en las ciudades, la «frecuentación de las ciudades enormes», el «crecimiento de sus innumerables relaciones»⁽²⁰⁾, exigen, finalmente, del poeta la creación de un instrumento nuevo, de un nuevo soporte artístico para la descripción de la vida moderna: el nuevo ideal de «una prosa poética, musical sin ritmo y sin rima», (lo que aquí mismo Juan Barja ha definido como «la palabra de cruce»). El poema en prosa surge así como una forma nueva tan híbrida y compleja como la vida de las ciudades, caracterizada por una mezcla de sensaciones de muy diverso tipo que los modos literarios y artísticos tradicionales son impotentes para «poetizar». Y es así como no se puede separar esta cuestión de un tema rico en implicaciones en la descripción poética de la ciudad: lo que podríamos llamar la «ciudad sensorial». Consecuencia de esa visión de la realidad urbana como caos vivo, hormigueante, lleno al tiempo de horror y de belleza (e incluso de belleza en el horror), de fascinación y repulsión (e incluso fascinación por lo repulsivo), donde coexisten la tentación del aisla-

miento y el impulso irresistible a la inmersión en la vida, el espectáculo urbano de la vida moderna no está sólo hecho para los ojos, sino que abarca a todos los sentidos que con frecuencia se mezclan en los poemas de Baudelaire. La ciudad es un todo complejo formado por colores, olores y sonidos⁽²¹⁾. Así, por ejemplo, en sus ácidas notas sobre Bélgica, Baudelaire afirma que cada ciudad tiene su olor: París huele a col agria, Le Cap a cordero, Rusia a cuero, Lyon a carbón, las islas tropicales a rosas, almizcle o aceite de coco, Oriente a almizcle y carroña, y Bruselas, finalmente, a jabón negro⁽²²⁾. En otras ocasiones el poeta habla de «joyas sonoras», «cosas en las que el sonido se mezcla con la luz»⁽²³⁾. Y esta intercambiabilidad entre los distintos tipos de sensaciones llega incluso a provocar la desmaterialización de esa arquitectura que con tanta frecuencia aparece como base de la metáfora. Así, en «Correspondances»⁽²⁴⁾ encontramos una metáfora arquitectónica en forma de templo con vivos pilares que dejan salir unas palabras confusas, pero la materia que compone este templo son «perfumes, colores y sonidos». Igualmente, en «La vie antérieure»⁽²⁵⁾ vemos de nuevo la metáfora arquitectónica complementada por la referencia a músicas y olores. Como antes, el poema comienza con un entorno arquitectónicamente estructurado (pórticos, grandes pilares), que en seguida se desmaterializa por la continua referencia al placer de los sentidos. Esta supuesta arquitectura (cuya descripción nunca se cierra ni nos permite imaginarnos un entorno concreto) ofrece cualquier cosa menos seguridad: es un trasunto de la continua tensión entre la habitación del poeta y la calle a la que siempre termina por volver, como veremos en seguida. La contrapartida de esta arquitectura fluida e inaprehensible se dará en «Rêve parisien»⁽²⁶⁾, con el sueño de un universo arquitectónico de agua domesticada, metal y piedras preciosas del que se ha desterrado «el vegetal irregular» y que aparece dominado por lo que llama «un silencio de eternidad»; un sueño que tiene algo de pesadilla: «terrible novedad! todo para el ojo, nada para el oído» (la segunda pesadilla le viene al despertar: «he visto el horror de mi tugurio»).

Pero la ciudad de Baudelaire es, también, un lugar de ruido, elemento que estaba ya presente como

tema central en las críticas de Rousseau contra París. En *Pauvre Belgique!*, Baudelaire nos describe Bruselas como una ciudad mucho más ruidosa que París debido a causas a la vez urbanísticas y humanas: adoquinado irregular, estrechez de las calles, fragilidad y sonoridad de las casas, pero también «el acento salvaje e inmoderado del pueblo, la torpeza universal, el silbido nacional (eso es lo que es) y los ladridos de los perros»⁽²⁷⁾. En otros momentos, esa calle peligrosa en la que el poeta pierde su aureola y en la que bulle la multitud se convierte en un ser perturbador dotado de su propia personalidad: «La calle ensordecedora en torno a mí aullaba»⁽²⁸⁾. «A la una de la mañana»⁽²⁹⁾ nos describe el momento («¡Ciudad horrible!») en que por fin se poseerán algunas horas de silencio, y en «Le crépuscule du soir»⁽³⁰⁾ el grito de la ciudad llega a su límite: lo que el poeta oye desde su balcón son los gritos de los locos del manicomio.

La ciudad en proceso de transformación está, por otro lado, bien lejos de poseer las características tan anheladas por los urbanistas ilustrados de claridad, aire puro, luz y limpieza. Es una ciudad de atmósfera incierta que desdibuja las propias líneas de sus arquitecturas. Así, retomando en sentido moral y poético los viejos términos ilustrados en torno al aire fétido de las ciudades, Baudelaire llega a exigir del espíritu del poeta que se aleje de «las miasmas morbosas» («Elevation»⁽³¹⁾), o que huya del «negro océano de la ciudad inmunda» («Moesta et errabunda»⁽³²⁾). Pero es quizás el poema «Les Sept Vicillards»⁽³³⁾ el que plantea de manera más clara la idea de la ciudad que se transforma pero que en absoluto es clara, racional, ni legible y que por todas partes encierra en sí un misterio que parece inmune al avance de la mercancía: la bruma —un elemento frecuente en la gran ciudad de Baudelaire— parece alargar la altura de las casas, que recuerdan a su vez los dos muelles de un río crecido, y una niebla sucia y amarillenta lo va invadiendo todo. El siguiente poema —prácticamente *pendant* del anterior— «Les Petites Vieilles» habla de seres monstruosos que se encuentran «en los pliegues de las viejas capitales».

Pero la ciudad de Baudelaire es, además y sobre todo, el laberinto de calles, el «delirio oficial de

«Entro con un horror secreto en este vasto desierto que es el mundo, caos que no me ofrece sino una espantosa soledad en la que reina un tristísimo silencio. Mi alma intenta expandirse desesperadamente, y se encuentra por todas partes encerrada.»

Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Paris, ed. Garnier-Flammarion, 1967, p. 163.

una gran ciudad hecho para perturbar el cerebro del más fuerte solitario»⁽³⁴⁾, el caos vivo y hormigueante en que los individuos pierden su identidad entre la multitud, nuevo protagonista de la literatura y verdadero sujeto colectivo (y monstruoso) de la temática urbana baudelairiana, reducidos unas veces a la indiferencia del anonimato y otras muchas a la categoría de despojos o ruinas vivientes, trasunto de las ruinas de piedra de la vieja ciudad. Las referencias al tema de la multitud son numerosísimas. En «A une Malabaraise»⁽³⁵⁾ se pregunta Baudelaire por qué razón la protagonista del poema va a sentir deseos de ver Francia, «ese país demasiado poblado». El poema en prosa «Les foules»⁽³⁶⁾ desarrolla la idea de la relación entre multitud y soledad, términos opuestos en principio pero que, lejos de constituir la contraposición neta y diáfana que formaban en Rousseau, suponen en la poética de Baudelaire un emparejamiento lleno de tensiones y de intercambiabilidades: si, por un lado, la individualidad del poeta se basa en su propio genio y es condición indispensable de su condición de artista, por otro ese mismo poeta, para ser verdaderamente «el pintor de la vida moderna», debe sumergirse en la multitud hasta alcanzar el umbral de su propia disolución. Que el ser superior del poeta consiste en gran medida precisamente en eso nos lo dice Baudelaire con claridad: «No a todos les es dado tomar un baño de multitud»⁽³⁷⁾. Igualmente significativo es «Le Couvercle»⁽³⁸⁾ donde el cielo deja de representar la tradicional referencia poética celeste para convertirse, en brutal vuelco hacia una grosera metáfora culinaria, en tapadera de una olla gigantesca en la que «hierve» la imperceptible y vasta humanidad. La ciudad como hormiguero, la ciudad «fourmillante», aparece en «Les Sept Vieillards», como también en «Le Crépuscule du Soir»⁽³⁹⁾ (al caer la

[27] O.C., p. 876.

[28] «A une passante», *Les Fleurs du Mal*, O.C., p. 68.

[29] *Petits poèmes en prose*, O.C., p. 168.

[30] *Les Fleurs du Mal*, O.C., p. 70.

[31] *Les Fleurs du Mal*, O.C., p. 7).

[32] *Les Fleurs du Mal*, O.C., p. 47.

[33] Incluido dentro de la serie de los *Tableaux Parisiens*, O.C., p. 64.

[34] «Un plaisant», *Petits Poèmes en Prose*, O.C., p. 163.

[35] O.C., p. 119.

[36] O.C., p. 170.

[37] «Les foules», O.C., p. 170.

[38] Poema añadido en la 3ª ed. de *Les Fleurs du Mal* (1868), O.C., p. 127.

[39] *Les Fleurs du Mal*, O.C., p. 70.

[40]
También en *Mon cœur mis à nu* afirma:
«Veillot es tan grosero y tan enemigo
de las artes que se diría que toda la
Democracia del mundo se ha refugiado
en su seno», O.C., p. 417.

[41]
«Spleen», *Les Fleurs du Mal*, O.C., p. 53.

[42]
Petits poèmes en prose, O.C., p. 199.

[43]
Les Fleurs du Mal, O.C., pp. 64-65.

[44]
O.C., p. 131.

noche, la prostitución ocupa las calles, como un hormiguero que se abre de pronto).

El «baño de multitudes» es necesario para el poeta, pero multitud significa *vulgaridad* y odio hacia el gran hombre que sobresale. La democracia es siempre vista como uno de los grandes enemigos del arte moderno, un tema que se explicita sobre todo en las notas sobre Poe (donde el poeta americano es visto precisamente como víctima de la democracia más avanzada del mundo y donde los americanos son «demasiado buenos demócratas como para no odiar a sus grandes hombres»). El poeta se introducirá en la multitud, pero, revistiendo los ropajes del *dandy*, nunca llegará a confundirse con ella: «Ningún sufragio universal me obligará a hablar el incomparable *patois* de este siglo», afirma en el proyecto de prefacio a *Les Fleurs du Mal*.⁽⁴⁰⁾

Es evidente que la visión de la gran ciudad no es para Baudelaire una simple opción «temática». El mismo dejó claro, por lo demás, que el «romanticis-

«Paso toda mi jornada en el mundo, presto mis oídos y mis ojos a cuanto les impacta, y, no percibiendo nada que se te parezca, me recojo en medio del ruido y converso contigo en secreto. Y no es que esta vida ruidosa y tumultuosa carezca de atractivos y la prodigiosa diversidad de objetos no ofrezca ciertos encantos a los recién desembarcados; pero, para sentirlos, hay que tener el corazón vacío y el espíritu frívolo; el amor y la razón parecen unirse para provocar mi disgusto: como todo no es sino vana apariencia y cambia a cada instante, no tengo tiempo de verme conmovido por nada en absoluto.

Así, comienzo a ver las dificultades del estudio del mundo, y no sé tan siquiera que lugar hay que ocupar para bien conocerlo. El filósofo se encuentra lejos de él, el hombre de mundo demasiado cerca. El uno ve demasiado como para poder reflexionar, el otro demasiado poco para juzgar el cuadro en su conjunto. Cada objeto que afecta al filósofo, lo considera aparte; y, no pudiendo discernir ni sus lazos ni las relaciones con otros objetos fuera de su alcance, no lo ve jamás en su lugar ni siente su razón ni sus verdaderos efectos. El hombre de mundo lo ve todo y no tiene tiempo de pensar en nada: la movilidad de los objetos le permite percibirlos, pero no observarlos; mutuamente se borran con rapidez, y lo único que le queda del conjunto son confusas impresiones que se asemejan al caos.»

Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*,
ed. cit., p. 174.

mo» (id est: «el arte moderno») no residía en la elección de los temas ni en el escrupuloso respeto a la verdad exacta (el tan denostado «realismo» o la intrínseca perversidad estética de la imagen fotográfica), sino en «la manera de sentir». Baudelaire no es Corot, pero tampoco Canaletto. La opción del poeta por la gran ciudad es una opción desgarradora, difícil, distanciada y al tiempo comprometida (el *spleen*: «pluvioso, irritado contra la ciudad entera»⁽⁴¹⁾) que exige de su parte una actitud «heroica», llena de tensiones que responden en buena medida a la anterior cuestión del «cómo mirar». La tensión constante entre el horror de la gran ciudad y sus miserias y la atracción irresistible que ese mismo horror implica es el humus del que nace la figura del artista moderno. Su implicación con la gran ciudad en proceso de transformación capitalista a gran escala no es, pues, de «cronista», sino de verdadera y dolorosa *imbricación*, y ese es un tema recurrente en la poética de Baudelaire. «Desdichado tal vez el hombre, pero dichoso el artista desgarrado por el deseo», afirma en «Le désir de peindre»⁽⁴²⁾.

El espanto producido por determinadas visiones urbanas queda claro, por ejemplo, en «Les Sept Vieillards»⁽⁴³⁾, donde el poeta recorre la «hormigueante ciudad llena de sueños», marcada por la bruma sucia y amarillenta a la que ya hicimos mención, y se describe a sí mismo «refrenando mis nervios como un héroe»; pero en seguida surgirá la aparición horrible (entre *la nieve y el lodo*, otra de esas parejas dicotómicas tan habituales en Baudelaire) de las figuras de unos viejos malignos que causan pavor al poeta. Sacudido por este espectáculo, retornará a su refugio y en vano cierra la puerta horrorizado porque la visión le persigue.

Uno de los proyectos de prefacio para *Les Fleurs du Mal*⁽⁴⁴⁾ insiste en el tema de la vulgaridad que domina al mundo a causa del *progreso*, pero, frente a esa absoluta vulgaridad, ejemplificada en los aspectos más groseros de la democracia, la respuesta del poeta no puede ser la nostalgia arcaizante sino la inmersión consciente y casi suicida en la vida moderna y la búsqueda en ella, en medio del horror, de esa «mitad» de la que hablaba en «Le Peintre de la vie moderne». Todo ello quedará lapidariamente expresado en el proyecto

de epílogo para la edición de 1861 de *Les Fleurs du Mal*⁽⁴⁵⁾, en el que se describe la ciudad contemplada desde lo alto de una montaña: «Hospital, lupanar, purgatorio, infierno, presidio». Pero el poeta no ha subido a la montaña para lanzar un estigma antiurbano, sino para rejuvenecerse ante su encanto infernal y exclamar: «¡Te amo, capital infame!».

El poema «Abel et Caïn»⁽⁴⁶⁾ (ante el que se impone como evidente el recuerdo de Victor Hugo y *La Légende des Siècles*) representa, por otro lado, una interesante variación «cristiana» sobre el tema de la contraposición entre la seguridad del refugio y el sufrimiento del que afronta el «exterior» de la vida. Frente al bienestar de Abel en el hogar patriarcal, la raza de Caïn (el fundador de ciudades, no lo olvidemos) tiembla de frío y se arrastra desesperada por los caminos; pero la segunda parte contiene la derrota de Abel y la exhortación a la raza de Caïn a que suba al cielo y arroje a Dios a la tierra.

En consonancia con su actitud no contemplativa sino heroica, el deambular del poeta por la ciudad no es nunca la marcha medida, racional, acompañada y fría del observador ajeno no implicado en la realidad urbana que le envuelve. Por el contrario, a lo largo de toda la obra de Baudelaire, las formas de la «circulación» del poeta por la ciudad siempre son atípicas: Baudelaire practica por la ciudad su «fantástica esgrima» («Le Soleil»), olfatea por todos los rincones, es sacudido o zarandeado, se arrastra («A une passante»), atraviesa torpemente el bulevar lleno de lodo arrojando peligros físicos y espirituales (la famosa «pérdida de aureola»): son los modos físicos en que el deambular del poeta, su inmersión en la «vida moderna», se ve afectado por el caos de la gran ciudad; y el «zarandeo» a que este caos lo somete no es más que una de las pruebas de su «heroísmo», que siempre experimenta la tentación del «refugio».

Quizás donde con mayor claridad aparecen los peligros no sólo físicos sino espirituales que el poeta corre en la ciudad es en el conocidísimo «Perte d'aureole»⁽⁴⁷⁾ (también escogido por Berman como objeto de su análisis). Con ironía demoledora, Baudelaire describe cómo al poeta se le ha caído la aureola de la cabeza al fango (ese elemento sucio y al tiempo res-

«Por la noche no cenaban en el hotel, en cuyo gran comedor la energía eléctrica hacía surgir la luz, en oleadas, y con ello el lugar se convertía en un inmenso y maravilloso acuario ante cuyo muro de cristal la población obrera de Balbec, los pescadores, pero también las familias de los pequeñoburgueses, por completo invisibles en la sombra, se aplastaban literalmente contra el vidrio, para percibir, oscilante en remolinos de oro, la lujosa vida de esas gentes, tan extraordinaria para los pobres como la de los peces y moluscos más extraños. (Gran cuestión social la de saber si ese muro de vidrio continuará siempre protegiendo el festín de tan maravillosos animales, y si esas gentes oscuras que ávidamente miran en la noche no vendrán a capturarlos en su acuario para después devorarlos).»

(M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, Vol.II, Gallimard, Paris, 1954, 268).

baladizo, omnipresente en la ciudad baudelairiana) «mientras cruzaba el bulevar a toda prisa, dando zancadas por el barro, a través de ese caos movedizo en que la muerte llega al galope por todas partes a un tiempo». Pero la pérdida de la aureola, el símbolo del mal poeta, del poeta encerrado en la torre de marfil, no es un desastre: por el contrario, el poeta la asume como afortunado accidente que le permite, por fin, entregarse a la vida.⁽⁴⁸⁾

La tentación de la soledad y del refugio es, sin embargo, fuerte. «La Solitude»⁽⁴⁹⁾ desarrolla así el tema del elogio de la soledad, con citas de La Bruyère («como para avergonzar a todos los que corren a olvidarse entre la muchedumbre») y de Pascal (el refugio de la habitación, la celda del recogimiento). Ello deja de ser contradictorio si se analiza en el contexto de las antinomias de Baudelaire y de la tensión entre el poeta y la ciudad: el «baño de multitudes» es un sufrimiento heroico para un poeta que lucha por mantener su individualidad creativa. Como toda lucha, ello exige un reposo, y ese reposo es la fortaleza de la habitación cerrada, la celda individual, tema recurrente más o menos exaltado según los casos y que siempre constituye el trasunto de la *multitud*, hasta el punto de que en los poemas de Baudelaire constituyen dos polos (multitud / soledad, ciudad hormigueante / habitación-refugio cerrado) que se complementan y se necesitan mutuamente. Así, el ya citado poema

[45]
O.C., p. 136.

[46]
Les Fleurs du Mal, O.C., p. 91.

[47]
Petits poèmes en prose, O.C., pp. 205-206.

[48]
En *Fusées* aparece el mismo tema con una variación: el poeta tiene tiempo de recoger su aureola, pero considera el suceso como un mal presagio y esa idea ya no le deja descansar. El resultado, en cualquier caso, es la quiebra de la seguridad olímpica (O.C., p. 395).

[49]
Petits poèmes en prose, O.C., p. 183.

[50]

Recordemos las numerosas referencias de Baudelaire a los ruidos de la ciudad que *suben* hasta su refugio y perturban su soledad pero constituyen, precisamente por eso, una imprescindible materia poética. Cabría aquí citar un texto como «Le Mauvais Vitrier» (*Petits poèmes en prose*, O.C., p. 166), con su pregon «que subió a mí a través de la densa y sucia atmósfera parisiense».

[51]

Petits poèmes en prose, O.C., p. 198.

[52]

Petits poèmes en prose, O.C., p. 163.

[53]

Habría que aludir aquí también al poema en prosa «Les Projets» (O.C., pp. 184-185), que plantea el superior valor de la ensoñación en el interior de la estancia por encima del verdadero viaje físico: «¿Para qué forzar al cuerpo a cambiar de sitio si mi alma viaja tan de prisa? ¿Y para qué ejecutar proyectos si es ya el proyecto un goce suficiente?».

[54]

Les Fleurs du Mal, O.C., p. 129.

[55]

Les Fleurs du Mal, O.C., p. 59.

[56]

Petits poèmes en prose, O.C., p. 175. Los ejemplos podrían multiplicarse. Así, en «Rêve parisien», ese poema tan apreciado por los surrealistas, el reloj, «de acentos fúnebres», daba el mediodía *brutalmente*. En «Enivrez-vous», Baudelaire invita a emborracharse para no sentir la horrible carga del tiempo. «Portraits de maîtresses» alude a la botella como instrumento para matar el tiempo «que tiene una vida tan dura, y acelerar la vida, que avanza tan despacio».

«Paysage», perteneciente al grupo de los *Tableaux Parisiens*, presentaba como vimos a la buhardilla descrita como lugar privilegiado, porque permite la observación desde arriba⁽⁵⁰⁾, pero también permite al poeta («cuando llegue el invierno de monótonas nieves») construirse una verdadera fortaleza para el sueño poético, «cerrar puertas y postigos» y soñar. Siempre se reproduce la tensión entre unos poemas que parecen mantener el mito de la torre de marfil (que, en realidad, no es tal, porque Baudelaire siempre defiende una fase creativa íntima) y otros que reivindican la inmersión del poeta en la bulliciosa vida de la ciudad. Las persianas cerradas de «Le Soleil», «abrigo de lujurias secretas»: la doble vuelta de llave para fortalecer el refugio en «A une heure du matin»; o las ventanas cerradas de «Les Fenêtres»⁽⁵¹⁾, con el poder evocador del vidrio intermedio a través del que el poeta, mirando de fuera adentro, observa ruinas humanas y viejas encorvadas, y es capaz de reconstruir su historia, mostrándose «orgulloso de haber vivido y padecido en seres distintos de mí». Pero es, sobre todo, «La chambre double»⁽⁵²⁾ el texto que desarrolla la idea del *interior* arquitectónico (alternativamente «tugurio» horrible y refugio creativo) para expresar la contraposición entre el estado de armonía, del sueño puro y sin tiempo⁽⁵³⁾, y la brutal intromisión del mundo material exterior en ese universo cerrado (intromisión que reviste la forma de alguacil, de concubina o de enviado del periódico). La estancia no es mero refugio material, sino refugio para el sueño poético que pierde delimitaciones arquitectónicas claras: una estancia dilatada, sin límites, «verdaderamente espiritual», en la que hasta los muebles tienen «aire de soñar». Frente a esta dilatación, que es a la vez espacial y temporal, el mundo real, que se introduce tras

una abominable llamada a la puerta, es, sobre todo, «estrecho» y se encuentra marcado por la reaparición del tiempo de la mercancía.

En este sentido, uno de los aspectos en que con más claridad se manifiesta esta tensión es en la continua contraposición entre el tiempo real de la ciudad (tiempo de la aceleración propia del nuevo mundo material) y el tiempo del poeta (tiempo espiritual «expandido», tiempo propio de los momentos de éxtasis creativo del interior de la buhardilla y que a veces es brutalmente roto por la llamada a la puerta o por un grito que *sube* de la calle, tiempo de la creación artística que, sin embargo, no ha podido existir sin la previa inmersión en el tiempo de la mercancía). Baudelaire distingue siempre el tiempo del poeta del tiempo inexorable de la ciudad mercantilizada, simbolizado en ese instrumento maldito que es el reloj, protagonista de muchos de sus poemas. El reloj puede aparecer así como el instrumento maldito que nos recuerda el uso que hemos hecho del día («Examen de Minuit»⁽⁵⁴⁾), o como ese siniestro artilugio, objeto de comercio (artificial, construido y luego vendido y comprado), que marca el tiempo de la mercancía con su repetición tan monótona como previsible: «3.600 veces por hora el segundo murmura: 'Acuérdate'» («L'Horloge»⁽⁵⁵⁾). Frente al tiempo del reloj, medido y previsible, el del poeta será vasto, solemne, grande e indiviso («L'Horloge»⁽⁵⁶⁾).

Tiempo de la mercancía y tiempo del espíritu, calle que aúlla y buhardilla como refugio precario para una ensoñación que se sabe condenada al despertar, horror de la gran ciudad y condenación de saber que ese es el nuevo territorio del artista: la construcción de los bulevares no será, para Baudelaire, sino el más visible de los desgarrones de una ciudad nueva sobre el demolido corazón del hombre.

Juan Calatrava es profesor de Historia de la Arquitectura. Entre sus publicaciones destacan: *Las Carceri de G.B. Piranesi* (Granada, 1986), *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, ((Madrid, 1983), obra en colaboración), *La teoría de la Arquitectura y de las Bellas Artes en la Encyclopédie* (Granada, 1992). Autor de numerosos artículos en revistas especializadas ha colaborado en diversas exposiciones, la más reciente la dedicada a Francisco Sabatini (Madrid, 1993).

Próxima publicación

Muñecos

Sileno

Sileno... rústico en el vestir, pobre de fortuna, desafortunado con las mujeres, inepto para todos los oficios de la república, riendo siempre, siempre bebiendo como el que más, siempre burlando, disimulando siempre su divino saber; mas abriendo aquel cajoncito, dentro hallaríais una celeste e inestimable droga.

Gargantúa, Rabelais