

Roberto Calasso

# La Folie Baudelaire

Traducción de Edgardo Dobry



EDITORIAL ANAGRAMA  
BARCELONA

*Título de la edición original:*  
La Folie Baudelaire  
© Adelphi Edizioni  
Milán, 2008

*Diseño de la colección:* Julio Vivas y Estudio A  
*Ilustración:* Désiré-François Millet, «Cuadro con mujer desnuda acostada de  
Jean-Auguste-Dominique Ingres» (ca. 1852). Musée Ingres, Montauban.  
© Musée Ingres, Montauban / foto Guy Roumagnac

*Primera edición: septiembre 2011*

© De la traducción, Edgardo Dobry, 2011  
© EDITORIAL ANAGRAMA, S. A., 2011  
Pedró de la Creu, 58  
08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-7570-6  
Depósito Legal: B. 20368-2011

Printed in Spain

Reinbook Impres, sl, Múrcia, 36  
08830 Sant Boi de Llobregat

*a la memoria de Enzo Turolla*

# I. La oscuridad natural de las cosas

Pido a todo hombre que piensa me muestre  
lo que subsiste de la vida.

BAUDELAIRE

Baudelaire le proponía a su madre Caroline encuentros clandestinos en el Louvre: «No hay otro lugar en París donde se pueda conversar mejor; hay calefacción, se puede esperar sin aburrirse y por otra parte es el lugar de encuentro más decente para una mujer.» El miedo al frío, el terror del aburrimiento, la madre tratada como una amante, la clandestinidad y la decencia sumados en el lugar del arte: sólo Baudelaire podía combinar estos elementos casi sin darse cuenta, con completa naturalidad. Era una invitación irresistible, que se hace extensiva a quienquiera que la lea. Se puede responder a esa invitación vagando por Baudelaire como por uno de los Salons sobre los que escribió –o incluso como por una Exposición Universal–. Encontrando de todo, lo memorable y lo efímero, lo sublime o la baratija; y pasando continuamente de una sala a otra. Pero si entonces el fluido aglutinante era el aire impuro de su tiempo, ahora lo será una nube opiácea, en la que esconderse y recuperar fuerzas antes de volver al aire libre, en las vastas superficies, letales y pululantes, del siglo XXI.

«Todo lo que no es inmediato es nulo» (Cioran, una vez, conversando). Incluso sin hacer concesiones al culto de la expresión silvestre, Baudelaire poseyó como pocos el don de la inmediatez, la capacidad de no excluir palabras que enseguida

corren en la circulación mental de quien las encuentra y allí permanecen, a veces en estado latente, hasta que un día vuelven a resonar intactas, dolorosas y encantadas. «En voz baja, ahora conversa con cada uno de nosotros», escribe Gide en su introducción a *Les Fleurs du mal* de 1917. Frase que debe haber impactado a Benjamin, pues la encontramos en los materiales para el libro sobre los *passages*. Hay algo en Baudelaire (como más tarde en Nietzsche) tan íntimo como para anidar en esa selva que es la psique de cualquiera, sin volver a salir. Es una voz «apagada como el rumor de los coches en la noche de los *boudoirs* acolchados», dice Barrès, repitiendo las palabras de un oculto apuntador, que es el propio Baudelaire: «No se oye otra cosa que el rodar de algún coche de punto tardío y extenuado.» Es un tono que sorprende «como una palabra dicha al oído en un momento en que no se la esperaba», según Rivière. En los años en torno a la Primera Guerra Mundial esa palabra parecía haberse vuelto un huésped indispensable. Repicaba en un cerebro febril, mientras Proust escribía su ensayo sobre Baudelaire enhebrando citas de memoria como si fuesen canciones infantiles.

Para quien está rodeado y como atormentado por la desolación y el agotamiento, es difícil encontrar algo mejor que una página de Baudelaire. Prosa, poesía, poemillas en prosa, cartas, fragmentos: todo sirve. Pero, si es posible, prosa. Y, dentro de la prosa, aquella sobre los pintores. Quizá sobre los pintores hoy ignorados, de los que apenas se conoce el nombre y las pocas palabras que Baudelaire les ha dedicado. Lo observamos en su *flânerie*, en medio de una masa bullente, y tenemos la impresión de que un nuevo sistema nervioso se está superponiendo al nuestro y lo somete a frecuentes, mínimos golpes y heridas. Así una sensibilidad torpe y árida se ve constreñida a despertarse.

Existe una *ola Baudelaire* que lo atraviesa todo. Tiene su origen antes de él y se propaga más allá de todo obstáculo. En-

tre los picos y las caídas de esa ola se reconocen Chateaubriand, Stendhal, Ingres, Delacroix, Sainte-Beuve, Nietzsche, Flaubert, Manet, Degas, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Laforgue, Proust y otros, como si fueran investidos por esa ola y, por momentos, sumergidos. O como si fuesen ellos quienes chocaran con la ola. Arranques que se cruzan, divergen, se bifurcan. Remolinos, vórtices repentinos. Después sigue la corriente. La ola continúa su viaje, dirigida siempre hacia el «fondo de lo desconocido», de donde provenía.

Sentimiento de gratitud y de exaltación, cuando se leen estas líneas de Baudelaire sobre Millet: «El estilo le trae mala suerte. Sus campesinos son pedantes que tienen una opinión elevada de sí mismos. Muestran un embrutecimiento sombrío y fatal que da ganas de odiarlos. Ya sea que cosechen, siembren, hagan pastar a las vacas o esquilen a los animales tienen siempre el aspecto de estar diciendo: “¡Pobres desheredados de este mundo, somos nosotros quienes los fecundamos! ¡Cumplimos una misión, ejercemos un sacerdocio!”»

El público circulaba por los Salons provisto de un cuadernillo que indicaba el tema de cada cuadro. Juzgar un cuadro consistía en evaluar la adecuación de la representación visual al asunto ilustrado. Generalmente, eran de tema histórico (o mitológico). El resto eran paisajes, retratos o cuadros de género. El desnudo se insinuaba aprovechando cualquier oportunidad ofrecida por episodios mitológicos o históricos o bíblicos (así, la Esther de Chassériau, arquetipo regio de toda *pin-up*). O, en otras ocasiones, quedaba protegido por la etiqueta de género orientalista. Baudelaire observó un día a dos soldados que visitaban el Salon. Permanecían en «contemplación perpleja frente a un interior de cocina: “Pero, entonces, ¿dónde está Napoleón?”», decía uno (el catálogo estaba equivocado en el número, y la cocina estaba marcada por el número que correspondía en verdad

a una batalla célebre). “¡Imbécil!”, le dijo el otro, “¿no ves que preparan la sopa para su regreso?” Y se iban contentos con el pintor y contentos consigo mismos».

Los *Salons* de Diderot son el principio de toda crítica deambulante, caprichosa, intolerante, temperamental, que se vuelve hacia los cuadros como si fueran personas, gira curiosa entre paisajes y figuras, usa las imágenes como trampolines y pretextos para ejercicios de metamorfosis a los que se abandona con la misma prontitud con que después se desembaraza. *Hacer un Salon* puede también equivaler a dejar correr frente a los ojos una secuencia de imágenes que representan, en hileras ordenadas, los movimientos más dispares de la vida: del mutismo inaccesible de la naturaleza muerta a los episodios solemnes de la Biblia y las ceremonias grandilocuentes de la Historia. Para un hombre como Diderot, de mente voluble y dispuesta prácticamente a todo, el Salon se convertía en la ocasión más adecuada para poner al descubierto ese laboratorio turbulento y siempre activo que tenía en la cabeza.

Diderot no tenía exactamente *un* pensamiento, sino la capacidad de hacer surgir el pensamiento. Bastaba darle una frase, una interrogación. Desde ahí, si se abandonaba a su violento automatismo, Diderot podía llegar a cualquier parte. Y, en el trayecto, descubrir un montón de cosas. Pero no se detenía. Casi no sabía lo que descubriría. Porque era sólo un paseo, un encadenamiento entre tantos. Diderot era lo contrario de Kant, que debía legitimar cada frase. Para él, cada frase era infundada en sí, pero aceptable si impulsaba a seguir adelante. Su ideal era el movimiento perpetuo, una continua vibración que no permitía recordar de dónde se había partido y dejaba que el azar decidiera el punto en el que detenerse. Por eso Diderot dijo de los *Salons*: «No hay ninguna de mis obras que se me parezca tanto.» Porque los *Salons* son puro movimiento: no sólo se pasa



de un cuadro al otro sin cesar, sino que se entra en los cuadros, se sale, y a veces nos perdemos: «Es un método bastante bueno para describir los cuadros, sobre todo campestres, el de entrar en el lugar de la escena de derecha a izquierda, y siguiendo al avanzar el borde inferior describir los objetos a medida que se presentan.» El paseo de Diderot por el Salon, con su proceder sesgado, irregular, turbulento, sujeto a continuas distracciones, digresiones, divagaciones, anuncia el paso mismo que asumirá no ya el pensamiento sino la entera experiencia. Frente al mundo ya no se podrá decir más que esto: «He dado a la impresión el tiempo de llegar y de entrar.»

Cuando Baudelaire vio por primera vez su nombre (entonces Baudelaire Dufaÿs) en la portada de un delgado libro —el *Salon de 1845*—, pensó que enseguida alguien se daría cuenta de la afinidad de esas páginas con las de Diderot. A Champfleury le envió esta nota: «Si queréis escribir un artículo *ligero*, hacedlo sin duda, basta con que no me haga demasiado daño.

»Pero, *si queréis darme satisfacción*, escribid algunas líneas serias y HABLAD de los *Salons de Diderot*.

»Las DOS COSAS juntas *serían quizá lo mejor*.»

Champfleury respetó el deseo de su amigo y en el *Corsaire-Satan* de pocos días más tarde se podía leer, en un artículo anónimo: «M. Baudelaire-Dufaÿs es audaz como Diderot, sin la paradoja.»

Pero ¿qué había en Diderot para atraer a Baudelaire? No era sin duda «el culto de la naturaleza», esa «gran religión» que unía a Diderot con Holbach y era del todo ajena a Baudelaire. Ante todo la atracción se debía a cierto transcurso del pensamiento, a cierta capacidad de oscilación psíquica en la que —como Baudelaire escribió de un personaje teatral de Diderot— «la sensibilidad va unida a la ironía y al cinismo más extraño». Y, además, ¿no se adscribe acaso a las coincidencias fatales el hecho de que Diderot haya sido uno de los primeros franceses en nombrar el *spleen*? Así le escribía a Sophie Volland el 28 de oc-

tubre de 1760: «¿No sabéis qué es el *spleen* o vapores ingleses? Yo tampoco lo sabía.» Pero su amigo escocés Hoop lo ilustraría acerca de ese nuevo flagelo.

En todos los aspectos, Diderot era terreno congenial para Baudelaire, que al fin no pudo contenerse y desveló sus cartas en una nota al *Salon de 1846*: «Recomiendo a aquellos a quienes mis piadosas cóleras hayan podido escandalizar la lectura de los *Salons* de Diderot. Entre otros ejemplos de caridad bien entendida, encontramos que el gran filósofo, a propósito de un pintor que le habían recomendado y que tenía una familia a la que mantener, dijo que había que abolir o sus cuadros o su familia.» En vano se buscará ese pasaje en los *Salons* de Diderot. Pero sin duda era así como le hubiese gustado a Baudelaire que escribiese Diderot.

En la cadena de la insolencia, la impertinencia y la inmediatez que liga los *Salons* de Diderot con los de Baudelaire existe un eslabón intermedio: la *Histoire de la peinture en Italie* de Stendhal. Impreso en 1817 para un público prácticamente inexistente, este libro debió parecer al joven Baudelaire como un viático precioso. No tanto por la comprensión de los pintores, que nunca fue el fuerte de Stendhal, sino por su manera desenfadada, expeditiva, ligera, como de quien está dispuesto a todo menos a aburrirse mientras escribe. Stendhal había saqueado a Lanzi para ahorrarse ciertas fatigosas tareas (descripciones, datos, detalles) en la redacción del libro. Baudelaire en cambio se apropió de dos pasajes del libro de Stendhal por devoción, según la regla por la cual el verdadero escritor no toma en préstamo sino que roba. Lo hizo en el punto más delicado de su *Salon de 1846*, allí donde se refiere a Ingres. Toda la historia de la literatura —la historia secreta que nadie estará nunca en condiciones de escribir sino parcialmente, porque los escritores son demasiado hábiles para esconderse— puede ser vista como una

sinuosa guirnalda de plagios. Entendiendo no aquellos funcionales, debidos a la prisa o la pereza, como los obrados por Stendhal sobre Lanzi; sino los otros, fundados en la admiración y en un proceso de asimilación fisiológica que es uno de los misterios mejor protegidos de la literatura. Los dos pasajes que Baudelaire sustrae a Stendhal están perfectamente entonados con su prosa e intervienen en un momento crucial de la argumentación. Escribir es aquello que, como el eros, hace oscilar y vuelve porosos los límites del yo. Todo estilo se forma por sucesivas campañas –con pelotones de incursores o con ejércitos enteros– en territorio ajeno. Quien quisiera dar un ejemplo del timbre inconfundible del Baudelaire crítico podría incluso escoger algunas de sus líneas que originalmente pertenecieron a Stendhal: «M. Ingres dibuja admirablemente bien, y dibuja rápido. En sus bocetos toca naturalmente el ideal; su dibujo, por lo general poco cargado, no contiene muchos trazos; pero cada uno aporta un contorno importante. Comparadlos con los dibujos de todos estos obreros de la pintura –discípulos suyos, en muchos casos–; muestran las minucias ante todo, y por eso gustan al vulgo, cuyo ojo, en todos los géneros, se abre sólo a lo pequeño.»

Existe además otro caso: «*lo Bello no es más que la promesa de felicidad*». Baudelaire debía de tener en mucha estima estas palabras, que son una variación de Stendhal, dado que las cita tres veces en sus escritos. Las había encontrado en *De l'amour*, libro que hasta entonces circulaba entre una minoría de los *happy few*. Stendhal no se refería al arte, sino a la belleza femenina. El hecho de que esta célebre definición de la belleza no abrigaba implicaciones metafísicas se puede deducir de una anotación en *Rome, Naples et Florence*. Son las cinco de la mañana y Stendhal sale, todavía encantado, de un baile de la sociedad de comerciantes de Milán. Anota: «Nunca en mi vida había visto una reunión de mujeres tan bellas; su belleza hace bajar la mirada. Para un francés, ésta tiene un carácter noble y sombrío que hace

pensar en la felicidad de las pasiones mucho más que en los placeres pasajeros de una galantería vivaz y alegre. La belleza es siempre, me parece, una *promesa de felicidad*.» Se advierte enseguida el brío infantil, el *prestó* de Stendhal. Baudelaire, basándose en esas palabras, enfilará otro camino. Stendhal piensa en la vida y se complace. Baudelaire no puede contenerse de inervarle un pensamiento, operando un desplazamiento decisivo: desvía las palabras de Stendhal hacia el arte y, en lugar de «belleza», habla de «lo Bello». Ya no se trata del atractivo femenino sino de una categoría platónica. Y aquí acontece el choque con la *felicidad*, que la especulación estética –incluso en Kant– no había conseguido todavía vincular a lo bello. Por otra parte, con esta leve e impetuosa torsión del discurso, la «promesa» desarrolla un halo escatológico. ¿Cuál sería la felicidad que se preanuncia en lo Bello? Sin duda no aquella celebrada con petulancia en el Siglo de las Luces. Baudelaire no se sintió nunca tentado, debido a su constitución, de seguir esa vía. Pero ¿de qué otra felicidad puede tratarse? Es como si ahora esa *promesse du bonheur* se refiriese a la vida perfecta. A algo que supera lo estético y lo absorbe en sí. Ésta es –de Baudelaire más que de Stendhal– la luz utópica en la que la *promesse du bonheur* volverá a aflorar casi un siglo más tarde: en las *Minima moralia* de Adorno.

En el momento en que aparece la fotografía –momento que iba a reproducirse infinitas veces más de lo acostumbrado–, ya estaba dispuesta para acogerla una *concupiscentia oculorum* en la que algunos seres se reconocían, con la complicidad inmediata de los perversos. «Este pecado es nuestro pecado... Nunca un ojo fue más ávido que el nuestro», precisó Gautier. La voz de Baudelaire se confundía con la suya: «muy jóvenes, mis ojos colmados de imágenes pintadas o gravadas no habían podido saciarse nunca, y creo que los mundos podrían acabarse,

*impavidum ferient*, antes de que yo me vuelva iconoclasta». En cambio, había surgido una pequeña tribu de iconólatras. Exploraban los meandros de las grandes ciudades, sumergiéndose en las «delicias del caos y de la inmensidad», repletas de simulacros.

La avidez de los ojos, nutrida por los innumerables objetos de arte examinados y escrutados, son un estímulo poderoso para la prosa de Baudelaire. Adiestraba su pluma para «luchar contra las representaciones plásticas». Era una *hypnerotomachia*, una «lucha de amor en sueños», más que una guerra. A Baudelaire no le interesaba inventar desde la nada. Sentía la necesidad de elaborar un material preexistente, un fantasma entrevisto en una galería o en un libro o por la calle, como si la escritura fuese ante todo una obra de transposición de las formas de un registro a otro. Así nacieron algunas de sus frases perfectas, que se dejan contemplar largamente, y dejan olvidar enseguida que podían ser también la descripción de una acuarela: «El carruaje llevado al trote largo, por una avenida rayada de luces y sombras, las bellezas recostadas como en una navecilla, insolentes, escuchando vagamente las galanterías que caen en su oído y abandonándose con pereza a la corriente del paseo.» Muy poco podrá entender de Baudelaire quien no participe en alguna medida de su única devoción, que se vuelve hacia las imágenes. Si una confesión suya debe ser entendida literalmente, y con todas sus consecuencias, es aquella que se declara en una frase de *Mon cœur mis à nu*: «Glorificar el culto de las imágenes (mi grande, mi única, mi primitiva pasión).»

Se encamina la escritura de un libro cuando quien escribe se descubre magnetizado en cierta dirección, por un arco de la circunferencia, que a veces es mínimo, delimitable en pocos grados. Entonces todo aquello que viene al encuentro –incluso un manifiesto o una insignia o palabras oídas por casualidad en

un café o en un sueño— se deposita en una zona protegida como material en espera de elaboración. Así actuaban los Salons sobre Baudelaire. Cada vez eran un pretexto para que repicasen los acordes inconfundibles de su prosa en formación —y también de los versos—. Observémoslo en movimiento: Baudelaire está pasando revista a los cuadros del Salon de 1859 y llega a la pintura de asunto militar. Vasta zona deprimente. Porque «este género de pintura, si se piensa bien, exige la falsedad o la insignificancia». Pero el cronista tiene su misión y procede, encontrando incluso algo admirable: un cuadro de Tabar en el que los uniformes resaltan como amapolas sobre «un gran océano verdeante». Es una escena de la guerra de Crimea.

Aquí, de improvviso, como un caballo dosalbo, Baudelaire *se aparta* de su recorrido obligado y se lanza a varias líneas definitivas sobre el proceso imaginativo: «pues la fantasía es tanto más peligrosa cuando es más fácil y abierta; peligrosa como la poesía en prosa, como la novela, se parece al amor que inspira una prostituta y que cae muy rápido en la puerilidad o en la bajeza; peligrosa como toda libertad absoluta. Pero la fantasía es vasta como el universo multiplicado por todos los seres pensantes que lo habitan. Es la primera cosa interpretada por el primero que llega; y, si éste no tiene el alma que arroja una luz mágica y sobrenatural sobre la oscuridad natural de las cosas, es una inutilidad horrible, es la primera que llega mancillada por el primero que llega. Aquí, pues, ya no hay analogía, sino azar; confusión y contraste, un campo abigarrado por la ausencia de una cultura ordenada». Son líneas que, de pronto, salpican muy lejos. Es una mezcla de autobiografía, historia literaria y metafísica, como nadie había osado hasta entonces y que nadie seguramente notaría en esa crónica de un Salon similar a tantos que lo habían precedido y que lo seguirían. Pero precisamente aquí, como los uniformes-amapola de Tabar, «una luz mágica y sobrenatural» resalta sobre «la oscuridad natural de las cosas». En estas últimas seis palabras resuena uno de esos acordes que *son*

Baudelaire. En vano lo buscaremos bajo el dedo de Hugo o de Gautier. La «oscuridad natural de las cosas»: es la percepción más común, la que aglutina el conjunto. Pero se debía llegar a Baudelaire para que fuera nombrada. Baudelaire debía esconder esas palabras en el comentario a uno de los muchos de asunto militar. Algo similar sucede en el modo en el que Baudelaire mismo se deja percibir. Con frecuencia a través de fragmentos de versos o de frases dispersas en su prosa. Es suficiente, sin embargo. Baudelaire actúa como Chopin (el primero que acercó ambos nombres fue Gide, en una nota a un artículo de 1910). Penetra allí donde otros no llegan, como un susurro irreprimible, porque su fuente sonora es indefinida y demasiado cercana. Chopin y Baudelaire se reconocen ante todo por el timbre, que puede sobrevenir a ráfagas desde un piano escondido detrás de persianas medio bajas o recortarse entre el polvillo de la memoria. En ambos casos, hierde.

¿Qué se proponía Baudelaire al escribir «Aquí, pues, ya no hay analogía, sino azar»? Era un gesto brusco, resolutivo. ¿Lo tácito? Si no hay analogía, no hay pensamiento, no hay modo de exponer, de elaborar la «oscuridad natural de las cosas». *Analogía*, esta palabra con mala fama entre los filósofos de las Luces, poco rigurosa, inesperada, establecida —como la metáfora— en el vasto territorio de lo impropio, se revelaba ahora, para Baudelaire, como la clave única para acceder a ese conocimiento «que arroja una luz mágica y soberana sobre la oscuridad natural de las cosas». ¿Existen acaso otras formas del conocimiento? Ciertamente, no para Baudelaire. Para él la analogía es una ciencia. Quizá incluso la ciencia suprema, si la imaginación es la «reina de las facultades». En efecto —como Baudelaire explicará en la memorable carta a Alphonse Toussenel— «*la imaginación es la más científica de las facultades, puesto que es la única que comprende la analogía universal, o aquello que una religión mística llama la correspondencia*». De aquí el sentimiento de incomodidad, de intolerancia, de rechazo cuando alguien

usa una *falsa analogía*. Es como asistir a un cálculo fundado sobre un error evidente, que repercute en el conjunto, pero que es tolerado porque la mayoría considera que la analogía es algo ornamental o no vinculante. En esas líneas de una carta ocasional a un fourierista antisemita y estudioso de una zoología fantástica Baudelaire había encontrado la ocasión para evocar a su Musa, que se llamaba Analogía.

Pero ¿cómo apareció la *analogía* en Baudelaire? Era un concepto que hubiera podido encontrar en Ficino o en Bruno, en Paracelso o en Böhme, en Kircher o en Fludd. Incluso, en años más recientes, en Baader o en Goethe. Pero Baudelaire quiso encontrarla –inicialmente– todavía más cerca, en alguien que oscilaba entre el estro visionario y la demencia: Fourier. En los lugares más variados de su obra de verboso incontenible se nombra con frecuencia, de hecho, la *analogía universal*, en cuanto respuesta a toda pregunta. Inútil poner a prueba el tejido especulativo, inconsistente como siempre en Fourier. Pero Baudelaire señalaría en una ocasión, de pasada pero con trazo firme, los motivos de esa fugaz inclinación juvenil: «Un día llegó Fourier con la intención de revelarnos pomposamente los misterios de la *analogía*. No niego el valor de algunos de sus minuciosos descubrimientos, aunque personalmente creo que su cerebro era demasiado “exacto” materialmente como para no cometer errores y alcanzar la certeza moral de la intuición.» Detrás de Fourier se perfilaba la sombra de otro excéntrico, mucho más afín a Baudelaire: Swedenborg. «De hecho, Swedenborg, que poseía un alma notablemente más grande, nos había enseñado ya que *el cielo es un gran hombre*, que todo, forma, movimiento, número, color, perfume, en lo *espiritual* como en lo *natural*, es significativo, recíproco, converso, *correspondiente*.» Esta última palabra es reveladora. *Analogía* y *correspondencia* son, para Baudelaire, términos equivalentes («Fourier y Swedenborg, uno con sus *analogías*, el otro con sus *correspondencias*, se han encarnado en el vegetal y en el animal que caen



bajo vuestra mirada y, en vez de enseñar a través de la voz, adoctrinan con la forma y el color»). Al escribir sobre Wagner, Baudelaire pone en juego una singular sagacidad. Para reforzar su argumentación –y como apelando a una autoridad anónima– cita las dos cuartetas del soneto «Correspondances», que está en el umbral de *Les Fleurs du mal* como el psicopompo del lugar. La frase que precede e introduce esos versos nuevamente afirma el nudo indisoluble de las correspondencias con la analogía: «las cosas se han expresado siempre a través de una analogía recíproca, desde el día en que Dios ha proferido el mundo como una compleja e indivisible totalidad».

En otras épocas –y por última vez en el pansófico siglo XVII–, sobre la base de similares axiomas se construían arquitecturas mesopotámicas, con tablas giratorias de *signaturae*, capaces de ligar en una minuciosa contabilidad todos los estratos del cosmos. ¿Pero en los tiempos de Baudelaire? ¿Con los acreedores persiguiéndolo y *Le Siècle* proclamando cada día los fastos del progreso, este «pérfido fanal» que «arroja tinieblas sobre todos los objetos de la conciencia»? En la época de Baudelaire quien piensa se ve constreñido a cometer un «pecado infinito», ese que, según Hölderlin, había tenido origen en Edipo: *interpretar infinitamente*, sin un *primum* y sin una conclusión, en un movimiento incesante, abrupto, fragmentado y recurrente. Lo verdaderamente *moderno* que toma forma en Baudelaire es esa cacería de imágenes, sin principio ni fin, agujoneado por el «demonio de la analogía». Para que las correspondencias puedan colocarse en su justo *locus* hace falta un canon al que referirse. Pero ya en los tiempos de Baudelaire era obvio que todos los cánones habían colapsado. Poco después esas condiciones se convertirían en la normalidad misma. No subsistía ya ninguna ortodoxia de la interpretación, como en cambio se daba en la China arcaica, en la que la *etiqueta* permitía transmitir, en las formas debidas, un pensamiento preexistente, fundado sobre una red de correspondencias. Ahora, si ciertos cánones trataban

de imponerse, era obligado deshacerse de ellos, porque seguramente resultaban insuficientes (de aquí la intolerancia de Baudelaire frente a los sistemas de cualquier especie). De modo que no se podía sino proceder a través de una multiplicidad de planos, de señales, de imágenes, sin ninguna garantía ni acerca del punto inicial, siempre arbitrario, ni sobre el punto final que, a falta de un canon, nunca se tenía la seguridad de haber alcanzado. Ésta es la condición ineludible de quien viva, al menos en los tiempos de Hölderlin. Quizá nunca se haya manifestado esta condición como en Baudelaire, en el plano de sus reacciones nerviosas. Agudizándose, exacerbándose. Esto puede también ayudar a explicar la intacta potencia totémica de Baudelaire frente a aquello que aparece, que es nuevo, huidizo. Ciento cincuenta años no han bastado para atenuar ese poder. Ningún otro escritor de la época está todavía en condiciones de ejercerlo. Es un hecho que no atañe a la potencia o a la perfección de la forma, sino a la sensibilidad. En el sentido preciso que Baudelaire daba a la palabra («No despreciéis la sensibilidad de nadie. La sensibilidad es el genio de cada uno»). Una vez liberada de esa camisa de fuerza que es todo sistema, ¿qué sucedería? Baudelaire lo describió partiendo de la ironía y alcanzando la máxima gravedad: «Condenado siempre a la humillación de una nueva conversión tomé una gran decisión. Para escapar del error de las apostasías filosóficas, me resigné orgullosamente a la modestia: me contenté con sentir; regresé a encontrar un asilo en la impecable ingenuidad.» Raras veces Baudelaire había revelado tanto de sí. «Me contenté con sentir»: podría ser su divisa, y también la explicación de ese sentido de certeza que con frecuencia emana de sus palabras.

Cuando Baudelaire entró en el paisaje de la poesía francesa, los puntos cardinales se llamaban Hugo, Lamartine, Musset, Vigny. Toda posición podía ser definida en relación con ellos. Adondequiera que se mirase el espacio estaba ya ocupado, observó Sainte-Beuve. Pero sólo en horizontal. Baudelaire eligió la

verticalidad. Hacía falta introducir en la lengua una gota de metafísica, que hasta entonces faltaba. Baudelaire la poseía en sí mismo, mucho antes de leer a Poe y a Joseph de Maistre, que le enseñaron a pensar, para su reconocimiento. Como John Donne, Baudelaire era un poeta naturalmente metafísico. No porque frecuentase mucho a los filósofos (en el conjunto los ignoraba). Ni porque fuera dado a construir audaces especulaciones, sino por destellos y accesos, que se quemaban en pocas líneas, por lo general en escritos de objeto periodístico. Baudelaire tenía algo de lo que estaban desprovistos sus contemporáneos, y que le faltaba incluso a Chateaubriand: el anatema metafísico. Cuando Nietzsche escribía que Baudelaire era «ya totalmente alemán, más allá de cierta morbosidad hipererótica, propia de París», se refería a esto. Los otros, en torno a él, podían tener prodigiosas dotes inventivas, como Hugo. Pero Baudelaire tenía la capacidad fulgurante de percibir aquello que es. Como John Donne, cualquiera que fuera el asunto de que escribiese, hacía resonar en su verso, en su prosa, una vibración que invadía cada rincón y a continuación desaparecía. Preliminar a todo pensamiento, la pura aprehensión del instante, la congénita inclinación a sorprenderse en ciertas ocasiones en que la vida, como desenrollando una gran alfombra, revelaba la profundidad definitiva de sus planos. «Me contenté con sentir»: palabras de falsa modestia que expresan la enormidad de su aventura.

*Analogía universal:* sólo con pronunciar esta fórmula se evoca, como una vasta arquitectura sumergida, lo que fue el esoterismo reinante en Europa desde principios del siglo XV. Las formas que asumió fueron numerosas: del platonismo blando de Ficino al áspero y egipcio de Bruno, de la teosofía mosaico-naturalista de Fludd a la teutónico-cósmica de Böhme, hasta Swedenborg y Louis-Claude de Saint-Martin. Las doctrinas eran variadas, a veces opuestas. Pero ninguno de estos pansófi-

cos puso en duda el principio de la analogía universal. El pensamiento mismo se ofrecía como una variación sobre el «enorme teclado de las *correspondencias*». Esto implicaba un responderse, atraerse y rechazarse entre los elementos dispersos de las manifestaciones. No era necesario nada más para inocular en lo existente la ambrosía –el veneno– del significado.

Baudelaire fue por tanto uno de los últimos eslabones de una larga cadena. Su peculiaridad consistía en agregar un elemento que hasta entonces había estado ausente o latente o en todo caso nunca reivindicado como tal: la literatura. Esto hace que diez líneas de Baudelaire sean más eficaces y memorables que cien páginas de Swedenborg. Sin embargo los significados de esas diez líneas y de esas cien páginas pueden concordar. Eso a pesar de que Baudelaire, gracias al salvoconducto de la literatura, se permitía divagaciones y vagabundeos que los demás esotéricos se habían prohibido, sin duda para su propio perjuicio.

Acercas de la analogía la palabra decisiva –segsada, tajante, resolutiva– está en Goethe: «Cada cosa que existe es una analogía de todo lo que existe; por eso lo que existe se nos aparece siempre al mismo tiempo aislado y enlazado. Si se sigue demasiado la analogía, todo coincide en lo idéntico; si se la evita, todo se disipa en el infinito. En ambos casos la contemplación se estanca, en el primero porque resulta demasiado viva, en el segundo porque se la mata.» Como de costumbre en Goethe, la sorpresa viene en un único movimiento, en la coda. En la frase bien ponderada el choque se transmite en la última palabra: *getötet*, «muerto». ¿Cómo se mata la contemplación? Esto para Goethe equivale a decir: ¿cómo se mata la vida entera? *Evitando la analogía*. Quien evita la analogía puede burlar la excesiva viveza –febril, casi delirante– de quien en cambio se abandona completamente a ella. Todos saben que la analogía no es obligatoria. Se la puede ignorar, sencillamente. Ese gesto de omisión tendrá una potencia desmesurada, como el golpe dado por un asesino.