

Félix de Azúa / El artista de la modernidad

UN NUEVO OBJETO ARTÍSTICO NACIÓ EN EL SIGLO XIX: LA METRÓPOLIS. BAUDELAIRE ES EL PRIMERO EN ACEPTAR A ESTA NUEVA NATURALEZA VIVIENTE COMO TEMA LÍRICO. FÉLIX DE AZÚA ANALIZA LAS VISCERAS DEL HABITANTE DE LAS CIUDADES, A SU INDIFERENCIA FUNCIONAL, SU CEGUERA VOLUNTARIA, SU ANONIMATO INSONDABLE Y DESTACA A BAUDELAIRE COMO EL POETA DE LA VIDA URBANA MODERNA.

PRESUPUESTOS

Para orientarnos en nuestra perplejidad en materia de "arte" es conveniente volver una y otra vez al último momento ingenuo, momento anterior a las vanguardias del siglo XX, cuando todavía era posible hablar de arte. Sobre nuestra perplejidad no es preciso perder el tiempo en demostrarla, es demasiado evidente. Puede, sin embargo, resumirse diciendo que carecemos de método para enjuiciar lo relacionado con el arte (bueno, malo; verdadero, falso; real, imaginario) porque el objeto del juicio se ha oscurecido. La máxima complejidad que admite nuestro juicio sobre un objeto artístico es "barato", "caro". En este sentido (pero sólo en este sentido) puede afirmarse que nada de cuanto se produce en el departamento de "arte" tiene ya posibilidades de ser tratado como arte. Algo similar sucede en el departamento de "religión".

Así y todo, y para evitar el uso irritante de las comillas, usaremos la palabra arte para referirnos al "arte", es decir a las producciones artísticas posteriores a 1865, aunque es dudoso que respondan al mismo concepto. El objeto del arte es la representación continua de espacios, tiempos y sujetos en articulación. Cada representación da lugar a un objeto implicado en nuestro mundo. En su versión ingenua, este proceso se describe así: "Hay un objeto y este objeto nos descubre el arte". Por esta razón, repito, es necesario regresar al último momento ingenuo para investigar lo sucedido y cómo se ha producido la inversión, e incluso si esa inversión es una perversión.

El último objeto de la representación artística, anterior a nuestra perplejidad, se presentó bajo la forma de una negación de la Naturaleza. El objeto resultante de esa negación es lo que solemos llamar "modernidad" y todavía no es del todo visible, pues nos encontramos en el tramo final de su acabamiento.

Coincidimos plenamente con Walter Benjamin en considerar a Baudelaire el primer signo de apropiación del último objeto artístico. Llamamos "Baudelaire" a la primera construcción consciente de ese objeto, al que otro más o menos coetáneo de Baudelaire -Manet, E.A.Poe, Wagner-, también se dedicaron.

Que el nombre del último objeto del arte sea "Metrópolis", es circunstancial. Lo cierto es que aun no conocemos su verdadero nombre, y no lo conocemos hasta que su forma esté acabada. La proximidad del final nos invita a estos tanteos del objeto como forma acabada. Sin la menor duda, "Metrópolis" se ha impuesto como nombre del objeto de la modernidad, debido a su carácter de extrema concentración y exhibición de lo técnico. Quien dice "Metrópolis" (y ya no volveré a emplear las comillas) está diciendo

"corazón de la dominación técnica". Todos los efectos técnicos tienen su fuente de energía en Metrópolis. El arte de la modernidad, siendo él mismo un efecto técnico, un modo más de la técnica, no podía sino representar su propio fundamento.

Como objeto, sin embargo, Metrópolis impone una limitación adecuada. Los anteriores objetos clásicos y románticos participaban de una mimesis nunca puesta en duda, había, en efecto, una Naturaleza a la que imitar. Pero Metrópolis no admite esa mimesis inmediata. En su acabamiento, los procesos de imitación llevan incluido un sentido del fin, aunque ese sentido sea todavía, para nosotros, una incógnita. Los procesos no inmediatamente miméticos de la imitación de Metrópolis son denominados por la Historia "movimientos" y también "vanguardias". Son términos extraordinariamente equívocos, aunque con el grado de acierto que caracteriza a la Providencia. "Movimientos" remite a los partidos militarizados encargados de la represión en el Estado totalitario, por ejemplo, el Movimiento Nacional, y "vanguardias" a las elites técnicas encargadas de instalar los dispositivos del Estado totalitario, por ejemplo, la Vanguardia del Proletariado. Que el arte de la modernidad sea un fiel anagrama del orden nazi-soviético, o de su versión más irracional, el orden democrático-nihilista, a nadie puede extrañar. A pesar, pues, de su ambigüedad, los términos "movimiento" y "vanguardia" equivalen a "estrategias imitativas del objeto Metrópolis". Su acción es similar a la de un restaurador que va descubriendo, paulatinamente, la imagen oculta bajo duras capas de mugre. La paradoja es que esa imagen que se va descubriendo describe únicamente los procesos de la restauración, como si la acción de descubrir fuera, en realidad, una acción de construir.

EL OBJETO

En 1903, Georg Simmel catalogaba un puñado de rasgos que dibujaban el esbozo de las metrópolis desde la sociología (1). Este retrato aproximado, rústico, es sumamente interesante. Adaptamos, según nuestros intereses, siete de los rasgos del monstruo emergente (monstruoso no por su rareza, sino por su voluntad de mostrarse e ir apareciendo) que forman parte del esqueleto pictórico de Simmel.

a) En las metrópolis los ciudadanos deben reprimir el sentimiento y esforzar el entendimiento, debido a que en ellas se vive una existencia flotante, sin raíces y anónima. La vida rural, o la del burgo clásico, permitía una protección sentimental por proximidad, parentesco y vecindad, que no puede mantenerse en la metrópolis donde todos son extraños unos a otros. La seguridad que ofrecía la red de afectos y lazos familiares, con su contrapartida de odios concretos y venganzas de sangre localizadas, desaparece en las metrópolis, siendo sustituida por la moderna figura de "la delincuencia" y su contrapartida, la "seguridad ciudadana". Los individuos deben protegerse utilizando el entendimiento, haciéndose funcionales, prácticos, eficaces, proyectistas, abstractos y calculadores. Las asociaciones ciudadanas ofrecen protección utilitaria, no sentimental, ni siquiera en los clubes deportivos. La progresiva desaparición de los rituales que antes arropaban el duelo o el funeral deja al agonizante en una sala vacía, enganchado a máquinas, aislado y escondido (2). La figura del pajuerano, el desdichado que no sabe utilizar su tarjeta electrónica para entrar en el subte, es caricaturesca: un espectro del pasado. Nada hay más hermoso que ver cómo se esquivan los londinenses, con los paraguas desplegados, en día de niebla y lluvia. Ningún cuerpo de baile podrá jamás igualarlo. He aquí una escena de la novela Palomar, de Italo Calvino: "Señor! Eh!, usted! Señor! Una joven dependienta vestida de color rosa está plantada frente a él, absorto en su cuaderno de notas. Es su turno, le toca a él; en la cola todos

observan su estúpido comportamiento; cabecean con la expresión medio irónica, medio exasperada, tan habitual en los ciudadanos de las grandes capitales cuando colisionan con los retrasados mentales que, cada vez más numerosos, ocupan sus calles”.

b) Como corazón de la técnica, la metrópolis es el centro de todas las operaciones económicas, y economiza todas las operaciones, siendo lo dinerario lo más adecuado para establecer valores rápidos, indudables y eficaces. De ello resulta un trato objetivo, una tasación que permite el manejo de las personas mediante una justicia estricta, aunque infundada. La imposibilidad de mantener una jerarquía sentimental como la que mantenían los apodos y pseudónimos en la sociedad tradicional (en la que “el Tonto” ocupaba su lugar substancial junto a “el Jefe” o “el Listo”), de manera que el orden no estuviera marcado exclusivamente por la posesión y el dinero, conduce a una jerarquía fluctuante según la pura capacidad de compra. De hecho ya nadie ocupa un lugar por sí mismo, sino que más bien fluctúa en una infinidad de posibilidades según lo que cada cual decide “ser” y las múltiples variantes que influyen en esa posibilidad. Alguien puede gastar todo su dinero en un automóvil, en un casino de juego, en un restaurante, en ropa o en una compra inmobiliaria, variando continuada y azarosamente su jerarquía. Cada gasto le sitúa en un papel provisional y efímero, pero verdadero. Y el cambio de papeles provisionales es rápido y casual. No hay amoralidad en el paso del Furioso Revolucionario a Jefe de Negociado; lo que hay es pura inercia y acatamiento de la ley metropolitana. En las metrópolis nadie es “alguien” más que provisionalmente; y todos pueden serlo todo. El error de las mentalidades arcaicas -tan frecuente- es creerse insustituible, es decir, uncido a su ser.

c) El bombardeo de impresiones sensibles, imposibles de almacenar (no digamos de reflexionar) obligan al desarrollo de una constante indiferencia ante sucesos (crímenes, atascos, escándalos, miseria) y espectáculos (publicitarios, arquitectónicos, mecánicos). La perpetua presencia de millares de humanos sería insoportable si no se compensara mediante una ceguera consciente. El habitante de la metrópoli es un ente negador que gasta sus esfuerzos mayores en no ver, no oír, no decir, no oler, no tocar, con el fin de preservar una minúscula parte de su interioridad sin la cual caería en la enfermedad mental, sobre cuya frontera se asienta y guarece. Simultáneamente, las impresiones capaces de perforar esa coraza son cada vez más violentas. El aumento de locura criminal en los espectáculos públicos ha llegado a extremos muy notables, sobre todo si se piensa que van dirigidos a un mercado infantil que ya sólo desarrolla la imaginación con cadáveres. Ni siquiera una batería de automóvil puede llegar al mercado sin asociarse con mujeres desvencijadas o actos delictivos que, de producirse fuera de la publicidad ocasionarían, cuando menos, un arresto.

d) La indiferencia generalizada produce un amplísimo margen de acción que suele denominarse “libertad”. El metropolitano puede entregarse a acciones extravagantes e incluso aberrantes con la certeza de que nadie reparará en él, nadie se lo impedirá y a nadie va a importarle. Si esa “libertad” no se ejerce - por ejemplo, por melancolía- el ciudadano se siente desolado y abandonado. La bien conocida indiferencia ante la agonía de los miserables o accidentados que se desangran en la vía pública es, en sí misma, “libertad”, pero puede interpretarse erróneamente como “inhumanidad”. Un humano que ejerza de humano en la metrópolis está condenado a morir en breve plazo; los primeros en comprenderlo fueron los empleados de la Iglesia, a quien no es posible localizar en la metrópolis pues, de ejercer su ministerio, serían exterminados.

e) La consecuencia mecánica de lo anterior es la infinita división del trabajo que permite toda suerte de caprichos y una clara tendencia al delirio. Ciertas funciones (alquilar niños para mendigar,

disfrazarse de pantera para seguir a un moroso, o cantar una canción por teléfono para felicitar un aniversario) adquieren una racionalidad perversa al unir en sí la imitación de una "actividad lucrativa" y la ironía sobre nuestra propia condición. La fugacidad del trato, reducido a sutilísimos contactos, da aura de artísticidad a unas conductas que, de poder ser observadas con tiempo suficiente, serían insufribles y enloquecedoras.

f) La capacidad de absorción de las infinitas ofertas, por parte del metropolitano, es minúscula. Y aquello que logra acumular tiene el carácter de lo caótico, de lo azaroso y de lo transitorio. El metropolitano se rellena de informaciones fragmentarias que no puede poner en orden, y se vacía de las anteriores informaciones obedeciendo a la presión que ejercen las nuevas. En un sagaz estudio, H.M.Enzensberger comparó la cultura de un modelo de saber humanístico-renacentista, Melanchton, con la cultura de una peluquería de Berlín en 1980 (3). La acumulación era cuantitativamente similar y en ambos casos cumplía finalidades de protección, salvaguarda, seguridad y control. Pero en el primer caso los datos ofrecían un aspecto coherente y articulado, mientras que en el segundo estaban totalmente desintegrados, como las alucinaciones de un esquizofrénico. Pero la coherencia y la articulación ya no es necesaria para la supervivencia. Y puede, incluso, ser un estorbo. El barullo y el estruendo son, en todo caso, una última protección.

g) El burgo tenía como riqueza propia a sus habitantes, pero la metrópolis es independiente de ellos. La metrópolis no es la hipertrofia del burgo, sino una especie nueva. El habitante del burgo era la esencia misma del burgo; el habitante de la metrópolis es "de cualquier parte". Aún cuando subsiste la apropiación narcisista de la metrópolis ("yo soy neoyorquino"), esa adscripción carece de contenido y no garantiza que estemos hablando, en realidad, con un guineano o con un chino. En la frase "yo soy de Nueva York" hay que entender el "de" como posesivo: "Yo formo parte de la propiedad de Nueva York".

En poco menos de un siglo, estos siete rasgos no han perdido vigencia, pero se han elevado al cuadrado por efecto de la construcción artística del objeto Metrópolis. Un proceso especialmente acelerado por la intervención de las técnicas de formación de masas, las cuales no han sido "inventadas" sino impuestas por la fatalidad del proceso, del mismo modo que al perro cojo se le desarrolla más la pata sana.

La desaparición de una imagen abarcable de la metrópolis (imagen que aún era posible en la pintura de Manet, en la poesía de Baudelaire o en los cuentos de Poe) coincide con el desarrollo de una infinita multiplicidad de imágenes fragmentadas y sin centro. El abandono de la mimesis clásica e inmediata es inherente al nacimiento de las metrópolis.

EL SUJETO

Así como el objeto se fue haciendo a sí mismo, mostrándose y dándose a conocer, así también el sujeto hubo de inventarse y formarse en acomodo con aquella Nueva Naturaleza que lo acogía. Pero, como es lógico, el reconocimiento del nuevo objeto tuvo, en su comienzo, el aspecto de una negación. Los primeros en verlo despuntar por el horizonte, los ingleses, retrocedieron espantados y trataron de negarlo una y otra vez, como el fiel de una religión primitiva ante la llegada de un nuevo y más poderoso dios. En el nacimiento de las metrópolis hay una unanimidad de odiadores: poetas indignados,

artistas e intelectuales escandalizados, suman sus voces en un coro poco temperado que anuncia la venida del monstruo.

Las primeras voces de alarma se alzan a comienzos del XIX, cuando las metrópolis todavía son criaturas apenas nacidas, y se alzan en Londres, primer retoño de la camada de titanes. El crecimiento de Londres a lo largo del siglo XIX levantó un oratorio de quejas y desesperaciones (4).

William Cobbet, en **Rural Rides** (1806), habla ya del "arrasamiento de la vida rural" en unos años en los que, para nosotros, la vida rural aún poseía un aspecto virgiliano. Por esos mismos años, Robert Southey en sus **Lettres from England** (1807) anuncia la aparición del "hombre máquina", un mutante parido por el mundo del trabajo industrial que es el prototipo del engendro tecno-científico fabricado por el Dr. Frankenstein y Mary Shelley, y también el padre de los futuros "robots" que no alcanzarán a tener sexo hasta que Fritz Lang se lo dé (y femenino) en **Metrópolis**. Robert Owen denuncia el peligro de un "nuevo ser humano" emergente, es decir, el ciudadano industrial, cuyo comportamiento está determinado por su adaptación funcional a los movimientos que imponen las factorías (**Observations on the Effect of the Manufacturing System**, 1815). Los ludditas, claro está, propagaban la purificación espiritual invitando a la destrucción de las máquinas.

Pero la imagen simbólica construida por los poetas es aún más radical. En sus *Lyrical Ballads* (1800) Wordsworth afirma la superioridad del arte sobre la "civilización", siendo esta última una amalgama de técnica, riqueza, progreso y ciencia. No de otro modo se expresa Shelley en su **Defense of Poetry** (1821) y aún más extrema es la alarma de Coleridge quien, en su **Constitution of Church and State** (1837), es el primero en proponer que los "artistas" formen el tribunal moral supremo de la comunidad, de modo que las gentes no se guíen únicamente por el beneficio y la utilidad. Es la "aristocracia del espíritu" que Carlyle propone contra los "hombres mecánicos" (**Signs of the Times**, 1829), corrompiendo un lugar común de la tradición literaria germana. El pánico de los intelectuales y los artistas es interesante y requeriría un trabajo que todavía no ha sido realizado: la metrópolis, como corazón de la "civilización", es decir, de la industrialización, el capitalismo nivelador y la tecno-ciencia mercantil, aterra a quien menos debían de sufrir sus consecuencias.

Infinidad de novelas de la segunda mitad del diecinueve [**Mary Barton** de Gaskell (1848), **Hard Times** de Dickens (1854), **Sybil** de Disraeli (1845), **Felix Holt** de Eliot (1866), etc.], presentan un mismo drama: el o los campesinos, obligados a vivir en la metrópolis, son destruidos moral y físicamente, no por el egoísmo y la frivolidad de los aristócratas corruptos, como en la tradición libertina, sino por la mecánica inexorable, por el aparato digestivo de la ciudad industrial. Ante la miseria moral y física de estas víctimas, los artistas no proponen otra solución que un abstracto ascenso a la "cultura", fundando de ese modo un arquetipo que encarnaba a la perfección James Steward: el del hombre pobre de origen rural que acaba casándose con la hija del senador gracias a que estudia Derecho.

El texto más inteligente de esta airada reacción es el célebre **Culture and Anarchy** (1869) de Mathew Arnold, en donde se presentan ya muy bien dibujados los dos polos. De un lado la "civilización", es decir, la riqueza aliada a una técnica sin cultura ni moral cuyos capitanes son unos filisteos que desde sus empresas lanzan una guerra anárquica contra la sociedad: robo y explotación legalizados, lucha de todos contra todos, trituración de los "valores cristianos" ... en último término, nihilismo asumido y consciente. Del otro lado, como es evidente, los artistas e intelectuales que "ven verdades ocultas para

la mayoría". La agudeza y el talento de Arnold son notables, hasta tal punto que el texto fue de nuevo utilizado por los roussonianos (hippies) de los años Setenta.

En esta sólida unanimidad podríamos seguir proponiendo nombres y textos, Newman, Macauley, Kingsley, Ruskin... y sólo hallaríamos una pequeña grieta, William Morris, partidario de un "servicio artístico a la clase obrera", de todo punto ineficaz y absorbido de inmediato por la industria cultural de la clase media. La siguiente generación, Pater, Whistler, Wilde, llevan la sacralización del arte a su exasperación, como único modo de evitar ser devorados por la masificación proletaria. Los artistas están dejando de ser "gente distinguida", ya no son ese grupo de pobres que puede acceder al espacio de la aristocracia por la puerta trasera. La metrópolis los está atontando.

No aparecen voces afirmativas o comprensivas hacia el fenómeno metropolitano hasta el siglo XX. Algunos técnicos ilustrados como Otto Wagner, Loos o Frank Lloyd Wright (cuyo manifiesto es de 1903) (5), algunos hegelianos de izquierda como Engels y Marx (6), expresan su menosprecio hacia el mundo rural recogiendo la terrible invectiva de Hegel en su **Filosofía Real** (7) contra las masas campesinas, a las que compara con el estiércol. Pero estos "progresistas" se encuentran en el elemento mismo que da nacimiento a la metrópolis y por lo tanto su nihilismo les aparece como perfectamente positivo. Pero ni una sola voz poética construye o divisa la metrópolis antes de fin de siglo.

Tampoco en Francia hubo ninguna visión que pudiera mirar cara a cara ese segundo monstruo que fue el París del desarrollo industrial. El más sagaz de los parisinos, Balzac, no hizo sino transponer el viejo modelo dieciochesco al nuevo decorado urbano. En sus mejores retratos de la ciudad, sea en **Illusions perdues** (1837), sea en **Cousin Pons** (1847), París nunca aparece como la metrópolis industrial que ya era, sino como un escenario lujoso y anticuado en el que se mueven los fantasmas del Antiguo Régimen: el joven de provincias, los aristócratas, los arribistas, los pícaros, los financieros criminales, los periodistas canallas, las prostitutas ambiciosas... Así, por ejemplo, el joven Lucien Chardon (de apellido marcadamente rural) consigue desarrollar una simiente genética aristocrática y llegar a ser Lucien de Rubempré, como si todavía fuera posible, en la metrópolis, llegar a ser Alguien. Es preciso esperar a Proust para que se ponga en evidencia que el espacio metropolitano es el lugar de Nadie, ya que cualquier Madame Verdurin puede llegar a princesa de Guermantes por una temporada, adelantándose al "cuarto de hora" de inmortalidad que proponía Andy Warhol. Balzac y los románticos conservan la fe metafísica en la estabilidad del nombre propio, del ser propio, y no pueden comprender que la metrópolis se funda sobre lo anónimo y anonadado.

El anonimato que impone la metrópolis, el lugar donde todos pueden hacer de todo y en donde una semana tras otra cambian las máscaras de los príncipes y de las princesas, de los mendigos y de las criadas, de los héroes y de los villanos, es un abismo ante el que retroceden aquellos que en mayor estima tienen el "ser alguien", los intelectuales y los artistas, para quienes su nombre propio o su firma es aún más sustancial que para el financiero y el político. En nuestras actuales metrópolis, el síntoma, ya corrompido y terminal, es todavía visible: hordas de mujeres y hombres anónimos hojean desesperadamente un manojito de revistas destinadas a imponerles la máscara principesca o villana de la semana; unas "firmas artísticas" de enloquecido precio figuran al pie de las más ridículas mamarrachadas, como ruinas de la nostalgia del nombre propio.

BAUDELAIRE

Baudelaire es el primero que concibe la metrópolis -y la masa anónima a ella unida- como un objeto artístico cuyo significado se ha presentado en el horizonte. Un significado que no se agota en el análisis técnico, en la descripción científica en el panfleto moral, o en el uso meramente fáctico del objeto físico llamado metrópolis. Si bien Dickens y E.A.Poe, antes que Baudelaire, dieron a la metrópolis la categoría de ser viviente, en Baudelaire aparece la conciencia del fenómeno unida a la lucidez sobre sus consecuencias.

El primer texto en el que Baudelaire reflexiona sobre el anonimato de las masas ciudadanas y las incluye como elemento del poema se encuentra en *Mon coeur mis a nu* (1855-66). Sin duda, en la comprensión lírica de Baudelaire jugó un papel esencial su experiencia durante la revolución de 1848. Aun cuando el radicalismo ideológico y su amistad con Proudhon y Courbet apenas dejaron huella política en el Baudelaire de la madurez, su baño de multitudes durante el período revolucionario dio nacimiento a un signo artístico enteramente nuevo (8). Haberse visto a sí mismo fundido en la unidad viviente que presentaba batalla por y para sí misma, sin nombre propio, sin una "nación" como excusa simbólica; haberse confundido en el mar humano que a la luz de las hogueras y mosquetón en mano montaba guardia en las barricadas; haber saltado sobre los cadáveres de artesanos, obreros y pequeños comerciantes sin uniforme ni ornamento militar, como ladrillos abandonados de una obra inacabada; más allá de toda reflexión política, fue, para Baudelaire, la iluminación sobre un objeto nuevo que esperaba tomar forma en la palabra y en la figuración.

"El placer de participar de la muchedumbre es una misteriosa expresión del gozo de la multiplicación de los números". (9)

Placer y gozo son síntomas de los que aun podía hablar un artista clásico, pues placer y gozo eran el fundamento de lo artístico en el pensamiento de la Ilustración. La muchedumbre es objeto de arte porque proporciona gozo. La inversión de la protesta elitista, que veía en las masas anónimas un elemento de destrucción y horror, es el primer paso hacia la aceptación de la metrópolis.

"Embriaguez religiosa de las grandes ciudades. Panteísmo. Yo soy todos; todos son yo. Torbellino." (I, 651) La embriaguez religiosa es el síntoma romántico de lo artístico, el complemento del pensamiento Ilustrado. La revelación de lo significativo es ahora el anonimato: todos y yo, son lo mismo. El anonimato, sufrido como carencia por parte de los artistas distinguidos, se convierte en lo sagrado para el lírico de la metrópolis.

"El vértigo que producen las grandes ciudades es análogo al que se siente en el seno de la Naturaleza. Delicias del caos y de la inmensidad." (I, 607)

En la transposición de los valores, de una Nueva Naturaleza, la metrópolis, ocupa el lugar de la antigua Tierra. El territorio aparece selvático y por conquistar: es caos, es inmensidad. Así como para Hölderling la desaparición de los dioses antiguos era un enigma incomprensible, pero forzaba a los mortales a empuñar su destino como el de aquellos que "han llegado tarde" y están dirigidos a una labor más alta y peligrosa que la encomendada a los inmortales, así también para Baudelaire la Tierra, la Naturaleza, se han extinguido y frente a cualquier nostalgia propone la asunción radical, es decir, artística, en sí, del nuevo orden y de la Nueva Naturaleza: metrópolis, masa anónima, nihilismo. El mismo definirá a la vieja naturaleza como "un montón de hortalizas sacralizadas".

No es causal que la "jungla del asfalto" se pueble de tribus pintorescas, cada una con su propia lengua y sus propias costumbres, hábitos, modas, sistemas de guerra y sistemas de parentesco. En la metrópolis reaparece el tupido tejido por áreas más o menos asilvestradas que caracterizaba a la vieja Naturaleza. En el París del siglo XX, los miembros de la delincuencia aún son llamados "apaches".

Pero la reflexión de Baudelaire no se limita a la mera aceptación pasiva del nuevo objeto, sino que piensa también en una práctica concreta, capaz de dar forma adecuada a ese objeto. El espléndido poemario titulado **Spleen de París**, comenzado en 1853, es un documento extraordinario.

"Quién no ha soñado en sus días de mayor ambición con una milagrosa prosa poética, musical pero sin ritmo ni rima, lo bastante flexible y brusca como para adaptarse a los impulsos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación, a los sobresaltos de la conciencia? Este ideal obsesivo nace sobre todo de la vida en las enormes ciudades, del cruce de sus innumerables relaciones." (I, 275)

Esta "prosa poética", que el propio Baudelaire inaugura, no es otra que la poesía tal y como evolucionará de Rimbaud y Mallarmé y de Proust a Joyce, tras la disolución de la separación en géneros; la pintura de Manet a Cezanne y a Schwitters; la música de Wagner a Schönberg... una forma capaz de dar cuenta de las "innumerables relaciones" de la metrópolis. La Nueva Naturaleza exige un sistema formal adecuado a su propia esencia, incompatible con la mimesis clásica. Y a ese conjunto de estrategias figurativas se le dará, mucho más tarde, el nombre de "vanguardia". El término "vanguardia" equivale a "representación" de la metrópolis.

LA VIDA MODERNA

El manual del arte metropolitano y la gramática de la modernidad se encuentran, arqueológicamente, en **Le Peintre de la vie moderne**, en donde, a partir de 1859, Baudelaire reúne sus reflexiones. Utilizó como excusa a un pintor mediocre, Constantin Guys, lo que no deja de sorprendernos, ya que el positivo fundador, en pintura, de lo que Baudelaire trataba de construir en la lírica, es Manet. Es posible que Baudelaire no viera lo que debía ver en Manet? No lo creo. El mejor retrato de Jeanne Duval, la amante del poeta (1862, en el museo de Budapest), justamente, es el que pintó su amigo Manet. Baudelaire era consciente de lo que estaba sucediendo en el taller del artista. Pero la interesada ceguera de Baudelaire, como la ceguera desinteresada de Zola, respecto de la pintura de Manet, requieren un estudio aparte, que explique las estrategias del pintor y la necesaria incomprensión de las mismas por parte incluso de los más agudos analistas de su época. Podemos conformarnos, de momento, con echarle la culpa al gusto eminentemente literario de Baudelaire, más próximo a la pintura simbolista o a lo que hoy llamamos surrealismo, que a los inicios de una vanguardia que se mostraba por partida doble -y con una radicalidad que la hacía invisible-, en la destrucción de la tradición pictórica (Manet) y la construcción de una nueva tradición (Cezanne) (10).

Aún cuando **Le peintre...** es un texto inagotable, entresaco cinco puntos que me parecen los más cargados de proyección y los más comprensibles para nuestros intereses.

a) El instante o el tiempo sin duración:

Es desde luego uno de los elementos que llamó la atención de Walter Benjamin y con su peculiar agudeza crítica lo desarrolló como el concepto de *augenblick*, el guiño o abrir y cerrar de ojos temporal.

"El placer que obtenemos de la representación del presente se debe, no sólo a la posible belleza que lo recubre, sino también a su cualidad esencial de presente." (II, 648)

En el período clásico y romántico no se concibe el presente como tiempo del arte; lo propio del arte es la eternidad. La disputa sobre el momento elegido por Rembrandt para la representación del sacrificio de Isaac (cuando el ángel detiene el brazo de Abraham y sostiene en el aire el cuchillo), o las disputas sobre la adecuada elección de tal o cual pasaje del relato bíblico o literario para la representación de la clemencia de Tito, son lo propio de la pintura (y del arte en general) porque con ello se decide lo que es digno de representación: la eternidad del momento, dentro del continuo narrativo. Pero Baudelaire propone un tiempo distinto que no se aguanta en el pasado ni se dirige a ningún futuro: el instante efímero. El momento clásico y romántico es la representación de un momento de la razón, del concepto, o de la historia. El infinitesimal "abrir y cerrar de ojos" de que habla Benjamin, el punto temporal cercenado de su continuo, la instantánea, es lo fugitivo, lo contingente, lo transitorio... Es decir, en los términos anteriores: lo indigno de ser representado; lo impresentable. Y sin embargo éste es el tiempo que Baudelaire quiere utilizar como una de las coordenadas de la representación. Aquel arco del tiempo que aparece en el Zaratustra nietzscheano, puro cruce de un pasado y un futuro fantasmales, porque se sostienen sobre el presente, que es, a su vez, un fundamento sin fundamento, ese vacío, es el tiempo que Baudelaire considera digno de ser representado.

b) La velocidad de acción y de juicio:

"En la vida trivial, en la cotidiana metamorfosis de las cosas externas, hay una rapidez de movimientos que ordena al artista una velocidad de ejecución igualmente rápida." (II, 686)

Así como el súbdito metropolitano se ha visto obligado a sacrificar su antiguo mundo temporal y afectivo para adaptarse a un medio que le exige una gran habilidad física con el fin de sortear privilegios y juzgar velozmente sus posibilidades de supervivencia, así también el artista debe enjuiciar y realizar su visión del instante con gran celeridad. Que la "milagrosa poética" debe adaptarse a lo instantáneo no significa únicamente la desaparición del acabado académico, sino, sobre todo, la aparición de una intelección efímera pero constante de lo cotidiano, próxima a la invención de novedades del periodismo.

El escándalo de Ingres ante la pintura de Manet, en la que el trazo rápido e intuitivo no se disimulaba con infinitas pinceladas encubridoras, es el resultado de una incomprensión absoluta. Cuando, después de Cezanne, aparezcan ya las formas inmediatas, desencubiertas, en su pura mostración sin más referente que una vaga subjetividad del artista (su firma), la "velocidad de ejecución" habrá alcanzado su verdad, pues no es una disputa sobre si se tarda más o menos en pintar algo (como en el juicio de Whistler), sino sobre si se tarda más o menos en concebirlo. El agudo trabajo sobre lo mínimo y lo efímero requiere una velocidad (aparente, ya que de hecho no hay duración y todo el arte moderno está más detenido que el arte faraónico) que transforme continuamente el instante, dándole un significado provisional y pasajero.

c) La muchedumbre y el paseante:

La velocidad de la modernidad obedece al espacio que propone la Nueva Naturaleza. En el paisaje clásico, de Carpaccio a Delacroix, el espacio poseía la intemporalidad de lo que está allí enfrente, delante de nosotros, desde el comienzo del mundo. En la metrópolis el espacio está construido por la muchedumbre (*les foules*), los cuales se encuentran a nuestro alrededor, no sólo enfrente; y además nos incluyen, no como punto de observación privilegiado, sino como un punto más en la nube. La muchedumbre solo puede representarse desde dentro.

Baudelaire utilizó el relato **The man of the crowds**, de E.A.Poe, para construir la figura del *flâneur*, del paseante ocioso que mira desde dentro a la muchedumbre, fundido en ella. Para el artista de la vida moderna...

"[...] la muchedumbre es su medio, como el aire lo es para el pájaro." (II, 691)

El artista de la vida moderna es un intérprete de las masas que, habiendo reconocido la substancia anónima e insignificante de las mismas, las dota de una significación efímera y cambiante, instantánea y constante.

"No todo el mundo puede tomar baños de muchedumbre; gozar de la muchedumbre es un arte [...]. El paseante solitario y reflexivo logra una singular embriaguez en esta comunión universal." (I, 291)

Ese paseante es el *flâneur*, el desocupado que se deja llevar por la masa y se embriaga de anonimato para llegar hasta el significado del instante innecesario, fugitivo, en el que aparecerá una de las formas posibles del vacío.

"Para el *flâneur*, para el observador apasionado, es un gozo supremo elegir domicilio en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo, en lo infinito." (II, 691)

El lenguaje de Baudelaire regresa siempre a las mismas expresiones: es el gozo lo que sustenta el ondulante y fugitivo hormigueo de las masas metropolitanas, en cuyo corazón se esconde el cazador de instantes, el técnico de la "milagrosa prosa poética". Sin duda fue Poe quien dio a Baudelaire esta figura esencial que es el paseante anónimo y observador que sigue pistas confundido entre la muchedumbre. Es el detective privado que debe reconocer las huellas mínimas, los signos que a todo el mundo escapan, y ponerlos en familia hasta esclarecer el enigma. El paseante es una figura lírica, que pasará a "detective" en la épica metropolitana, pero entonces deberá llevar como añadido una moralidad, un código de honor, una fidelidad y los restantes rasgos de una épica caballeresca; él será el único incorrupto de la metrópoli. Pero ésa será ya una figura rebajada respecto del paseante, el cual no esclarece ningún crimen, sino que acepta a la metrópoli como fuente de criminalidad: *Je t'aime, ô capitale infâme!*, exclama Baudelaire en la conclusión de **Spleen**.

d) El dandy como infraartista:

El esclarecimiento de las reglas del arte de la modernidad (recuerdo al lector que estamos hablando de "arte") es la asunción del nihilismo como substancia del arte, lo que, en principio, parece una aporía. Clarificada la nada de lo significativo en términos artísticos (las formas instantáneas de lo insignificante), una reacción de terror, en absoluto parecida a las mencionadas anteriormente, puede producirse, no ya como nostalgia, sino como esencia del arte de la modernidad.

El capítulo sobre el dandismo, escrito por Baudelaire en 1860, es uno de los más interesantes y de los menos comprendidos. No podemos tratarlo aquí con la extensión debida, pero debemos meternos en alguno de sus aspectos más relevantes. Tras describir a Brummel como prototipo del dandy y definido como un puro objeto, añade Baudelaire:

"El dandismo no es, como muchas personas irreflexivas tienden a creer, un gusto exagerado por el porte y la elegancia material, estas cuestiones, para el dandy, sólo son un símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu." (II, 710)

He aquí de nuevo el artista considerado como el último tribunal moral de la metrópoli, pero, qué extraordinaria subversión de los valores se ha producido! En oposición a sus contemporáneos ingleses, el aristócrata espiritual de Baudelaire es un héroe de la superfluidad, del esnobismo, de lo efímero, de lo intrascendente. Es un infraartista que se utiliza a sí misma como signo, ajeno a toda temporalidad continua o eterna, convertido en puro reflejo del instante presente y perfectamente datado. La fecha de su presencia es vital: lo que hoy es propio de un dandy no puede serlo también mañana. No es difícil de ver en estos hábitos de superficie perpetuamente cambiantes -cabellos largos, cabezas rapadas, camisas floreadas, cuero y acero- el sacrificio moral o la autoinmolación estética, consciente o inconsciente, de los artistas de la vida moderna. El porte significativo constituye una acusación y un juicio en perpetua transformación; es una moralidad visible y masivamente compartida. No creo que deba verse en el dandy la pura conversión del sujeto en mercancía, que es la posición tradicional de la izquierda desde Benjamin hasta Agamben (11), sino más bien la adopción masiva de una moralidad que encarnan simbólicamente algunos dandis de más compleja artísticidad como pueden ser Dalí, Duchamp, Tzara, Warhol o Beuys. Estos artistas-de-sí-mismos asumen conscientemente el nihilismo y lo devuelven a la masa nihilista inconsciente, sin necesidad de que el proceso tenga su casa metafísica en el mercado.

El dandy se distingue de la masa mecanizada exhibiendo señales que le desmarcan del mundo del trabajo (aunque se pase la mitad del día en un garage): el tatuaje y la cicatriz viviente se pasea como una perpetua advertencia moral entre los transeúntes apresurados, los cuales deberán, en todo momento, adoptar el signo que les dicte su moral, eligiendo entre aquello que se le presente. La actual explosión de asesores de imagen no es sino la racionalización y tecnificación de un proceso que hasta ahora se ha manifestado en estado salvaje. Por esta razón, en el dandy no hay desprecio hacia la muchedumbre (el "aristócrata del espíritu" inglés sí la despreciaba) sino dependencia absoluta de ella; él es el cliente de la masa, y no a la inversa. La adora, es su esclavo, es un artista de la modernidad. Buena parte de las actividades surrealistas, dadá, conceptuales, situacionistas, etc., son evoluciones más o menos desesperadas del dandy.

Aún cuando en nuestros días el arte estrictamente proletario ha alcanzado ya el monopolio y muy escasos individuos se valoran a sí mismos fuera del contexto anónimo e insignificante, por lo que el dandy no tecnificado es hoy en día casi inexistente, la permanencia de un ingenuidad a la inglesa ha sido perdurable. Quizás el último gran ingenuo que creyó en la distinción fue Valery, cuyo **Monsieur**

Teste (1895) es un buen ejemplo de ceguera. El correlato hispano se situaría, seguramente, en las aberrantes figuras de Unamuno, D'Ors y Gil Albert, aunque la producción falangista es casi toda ella un delirio de dandismo ingenuo y nihilismo paleolítico.

e) Las mujeres como infradandis:

Si bien los dandis asumen la insignificancia, pero, impotentes para darle un tratamiento que no sea la exhibición de la pura agonía del ego, se muestran a sí mismos, las mujeres, según Baudelaire, se sitúan por debajo de los dandis en la escala jerárquica de los artistas de la vida moderna, por permanecer ajenas a su propia actividad artística.

Evitemos el pelmazo aspecto misógono de la cuestión. Baudelaire llama "mujeres" a unos seres humanos que en su época pertenecían casi por entero al sexo femenino. Si viviera en 1990 llamaría "mujeres" a muchísimos hombres, ya que las prácticas antes tradicionalmente femeninas se han extendido a la mayoría de los varones (y viceversa); aquellos hombres cuya existencia y rentas dependen del automóvil, el afeitado, los relojes, y todo lo relacionado con la imagen, todos aquellos hombres cuyo ser está sustentado sobre un escaparate quebradizo que produce votos y ventas y fuera del cual caerían en el más absoluto anonadamiento, son, en el lenguaje de Baudelaire, perfectas mujeres. Para Baudelaire, sin ninguna duda, el papa Wojtyla, el presidente de los EE.UU., los cantantes de rock, los locutores de T.V., y otros adminículos semejantes, de quienes nada nos importa su intelecto, sino únicamente el aspecto, y que no pueden permitirse ni siquiera un resbalón en las escaleras del avión porque perderían su ser (su "popularidad"), pertenecen al orden denominado: "mujeres". Hecha esta aclaración, continuemos.

"Las mujeres [...] son, sobre todo, una armonía general, no sólo en su porte y en el movimiento de sus miembros, sino también en las muselinas, las gasas, las vastas y acariciantes nubes de ropa con que se envuelven y que forman los atributos y el pedestal de su divinidad; en el metal y el mineral que serpentean alrededor de sus brazos y cuello, que suman sus chispas al fuego de la mirada o que murmuran suavemente en sus orejas." (II, 714)

En esta descripción y en muchas otras (12), las mujeres aparecen como infradandis extramORALES que se construyen a sí mismas, no con una intención intelectual, sino en obediencia a una intuición del instante (hoy tecnificada) y de "lo que dice el tiempo presente". Constituyen, en consecuencia, el objeto de observación privilegiado en el que toda la masa escruta los signos espontáneos del instante. Algo así como el clima de la metrópolis. Ahora bien, hay una anotación sin desarrollar, en **Mon coeur mis a nu** que dice lo siguiente:

"(Cuando) las mujeres son lo contrario del dandy producen horror. Tienen hambre y quieren comer; tienen sed y quieren beber; están en celo y quieren follar. Vaya mérito! Las mujeres son naturales, o sea, abominables. De modo que siempre son vulgares, o sea, lo contrario del dandy." (I, 677)

No hay contradicción. Baudelaire sitúa a unas mujeres en el ámbito abierto por la metrópolis como "escaparates ambulantes" que no alcanzan a convertirse en "obras de arte viviente", pero que asumen los signos de la insignificancia. Pero hay otras mujeres (y hombres, claro está) que permanecen en la

Naturaleza clásica y en la animalidad; éstas son del mismo orden que las "hortalizas sacralizadas" porque ni siquiera han accedido al mínimo grado de construcción artística, el de las mujeres-escaparate. La jerarquía, por lo tanto, supone diversos escalones de acceso al nihilismo: la Naturaleza está en el más bajo nivel y "produce horror"; las mujeres-escaparate acceden a un primer asalto de los signos metropolitanos; los dandis imprimen en su propio cuerpo los signos del nihilismo, impotentes par construirlo como objeto; el *flâneur* construye esos signos como formas del instante efímero e insignificante; si esa construcción es adoptada por las masas, entonces el artista de la vida moderna puede hacerse con un nombre propio provisional cuya explotación puede durar unos años o unos meses.

De haber conocido las actuales metrópolis, Baudelaire habría accedido a un espécimen intermedio, algo así como un supradandy, en la figura de los transexuales, cuya única función (heroica) es la construcción del horror en carne propia como supremo signo de moralidad. Por encima del transexual sólo el artista de la modernidad puede aún arrancarse al vacío y a la desesperación sin modificar su cuerpo más allá de lo habitual en cualquier otro trabajo. Creo yo que cuando Nietzsche ponía al arte por encima de la verdad no se refería a otra cosa.

CONCLUSIÓN

Deberíamos ahora resumir esta suscito breviario o catecismo de la modernidad, habida cuenta de que se trata de un documento pre-histórico cargado de proyecciones que han ido encarnando en nuestro propio mundo. La Naturaleza que había sido fundamento y horizonte de la producción artística es sustituida por una Nueva Naturaleza que impone el instante y la muchedumbre como formas del tiempo y el espacio. El artista de la modernidad sólo puede imitar ese objeto porque él mismo es el producto de ese objeto y carece de las antiguas relaciones con la trascendencia o, por lo menos, con lo perdurable, de que gozan las épocas clásica y romántica. El artista de la modernidad es un ciudadano anónimo-asumido que da forma a las insignificancias de lo impresentable. Estas formas son eminentemente masivas, exigidas y diferidas por la masa, a toda velocidad. Consciente del anonadamiento del mundo el artista de la modernidad va dando forma a la nada con el único fin de producir historia (en nuestro caso, historia del arte) mediante una firma y una fecha. La descripción de la modernidad, en Baudelaire, es perfectamente coincidente con la descripción de Nietzsche: entre el superhombre y el artista de la modernidad apenas hay diferencia, y caracterizar a la Metrópolis como un constructo de la Voluntad de Poder para el Eterno Retorno es tan exacto que no permite discusión. El substrato metafísico de Baudelaire es el mismo que el de Nietzsche, aun cuando sea el del acabamiento de la metafísica:

"La vida cotidiana nos demuestra que el hombre es siempre semejante a igual al hombre, es decir, en permanente estado salvaje. Cabe comparar los peligros de la selva y de la pradera con los diarios conflictos de la civilización? Que el hombre atrape a su víctima en el boulevard o la alcance en una selva ignota, no sigue siendo el mismo hombre, el hombre eterno, el más perfecto animal de presa?" (13)

Sólo una cierta blandura conceptual y la palabra "boulevard" nos permite adivinar que estamos citando a Baudelaire y no la **Genealogía de la moral** y el advenimiento de una jerarquía de Señores de la Selva (metropolitana). Tanto el dictamen de Baudelaire como el de Nietzsche son exactos, pero están expuestos desde un cierto rencor hacia la realidad de lo real. Por debajo del cuadro nihilista hay una fe religiosa en la animalidad de los humanos, herencia del animal-racional (insostenible) de la herencia

platónica. Para nosotros, protagonistas del último capítulo, es una tarea acuciante averiguar si ese refugio en la animalidad no es la más insondable condena. En 1887 escribía Nietzsche:

"Los artistas han sido, en todas las épocas, los criados de una moral, de una filosofía, de una religión [...], los cortesanos de sus mecenas, los aduladores del poder antiguo y del poder nuevo y ascendente."
(14)

Cien años más tarde nos hemos librado por fin de esos criados, lacayos y aduladores. Tenemos, sin duda, otros lacayos, criados y aduladores, aunque no podemos afirmar que se arrastren ante una religión, una filosofía o una moral; de todos modos, es seguro que no son artistas en el sentido en que Nietzsche utilizaba esa palabra. Hemos salido ganando? Responder a esta pregunta no es un asunto frívolo, pero todavía no sabemos responder. O no nos atrevemos a responder.

APÉNDICE SOBRE EL FUTURO METROPOLITANO

Tras un breve paréntesis de orden impuesto -es decir, de impostura- necesario para la estructuración de las metrópolis (paréntesis que se abre con Baudelaire y se cierra con Rimbaud), el caos benefactor se abre camino. Pero éste que nosotros vivimos es todavía un caos tosco, primario. Su magna manifestación es el ruido. Los metropolitanos emiten con todas las partes del cuerpo y con todas sus máquinas el máximo volumen de ruido. Es un aviso de la llegada de la vida, una simulación de la pasión-de-vivir que no ha encontrado aún la voz o el verbo. Son estruendos populares, como los antiguos, acompañados de carraca y zambomba, que anuncian una venida o un adviento. Pero todavía no son vida, sólo son voluntad de vida y pueden producirse desde la máxima miseria, como los carnavales.

En los tiempos del ruido es aleccionador volver sobre aquella vieja estampa de la imaginería barroca: alguien se inclina sobre un libro, sobre un pergamino, o sobre un panorama. A su alrededor hay bullicio y estruendo; los estudiantes se emborrachan de cerveza en la taberna; los soldados copulan con las criadas; los mercaderes engordan la bolsa; los clérigos hinchán la panza. En un silencio imposible, unos hombres menospreciados se inclinan sobre libros, pergaminos y panoramas. En torno esa figura mal iluminada gira furiosa la muerte y su estruendo. Fausto pide volver a empezar, aunque sea a costa de su condenación.

Pero hay una abismal diferencia: la figura barroca tenía como espacio el burgo, la ciudad amurallada y dotada de interioridad. La figura, ahora, no puede inscribirse en ningún espacio cerrado porque ya no hay murallas; las metrópolis están en todas partes porque ya no hay ciudad. En ese espacio indeterminado de la muchedumbre, algunos superhombres viven amoralmente, y ala vista de todos, el ejercicio de su poder. Son frágiles, pero, como el monarca barroco, están protegidos porque a nadie le ha venido todavía la idea de su decapitación. Están, por lo tanto, atrincherados en la indiferencia de sus víctimas.

Este es el sistema llamado "campo de concentración" diseñado por Hitler y Stalin en su etapa primitiva y llevado a la perfección por las democracias tecno-nihilistas. La absoluta visibilidad de las metrópolis, en donde nada escapa al ojo técnico o a su inmediata exhibición para las masas, crea un campo de oscuridad en lo externo a las metrópolis. El mundo externo está teñido, simbólicamente, de otro color y de otra religión: es un mundo negro, hindú, chino o islámico; es el mundo de la tiniebla y

de la opacidad. No representa ninguna amenaza porque sus habitantes tan sólo desean entrar en la zona visible, de modo que siempre puede pactarse con unos y con otros, con el fin de que se destruyan mutuamente.

En el campo de concentración, bajo una luz vivísima y un perpetuo estruendo, la vida es posible. Pero sólo eso. La nostalgia nos devuelve al paréntesis de la impostura, al primer orden metropolitano, cuando la magnitud de las fuerzas en desarrollo todavía poseía el aura de los titanes, un halo de significación que fascinó a Baudelaire. Pero el paréntesis fue muy breve; el joven Rimbaud, ya en la medianoche de las metrópolis, escribía:

CIUDAD

"Soy un efímero y no excesivamente disgustado ciudadano de una metrópolis tenida por moderna porque todo gusto conocido ha sido evitado en los aposentos y fachadas de los inmuebles así como en el propio plan urbano. Aquí nadie podrá señalar las huellas de ningún monumento elevado por la superstición. La moral y la lengua han quedado ¡por fin! Reducidas su más simple expresión. Estos millones de seres que no tienen por qué conocerse poseen una tan similar educación, profesión y vejez que su vida ha de ser varias veces más corta de lo que cualquier estadística chiflada nos informe sobre los pueblos del continente. Desde mi ventana veo nuevos espectros arrastrándose a través de la espesa y eterna humareda de carbón, -nuestra penumbra de los bosques, nuestra noche de estío!- nuevas Erinnyas, ante el chalet que es mi patria y mi corazón entero pues todo aquí es así, -la Muerte sin llanto, nuestra activa y servicial criada, un Amor desesperado y un bello Crimen gorjeando en el fango de la calle".

(**Las Iluminaciones**, 1973-75)

Apenas una generación, y ya la "milagrosa prosa poética" encara Londres desde su negación, aún cuando ésta nada tiene que ver con la de Arnold o Coleridge. La negación llamada "vanguardia" es un producto de la misma metrópolis e hinca su trompa chupadora en el lomo de la bestia como una chinche cuya supervivencia depende de mantener con vida la fuente nutricional.

Nosotros no vivimos el salto originario y eufórico de las metrópolis, sino su desembocadura. En las playas palúdicas donde los sumideros metropolitanos vierten toneladas de heces, los carroñeros pasean satisfechos e inauguran salones. Su destino, sin embargo, es la libanización. La llegada de la más mínima plaga conducirá al estallido de la muchedumbre, cuyo anuncio son las orgías incendiarias que azotan a Washington, Londres o París, por ráfagas estivales, con sus coros de pakistaníes, negros o argelinos bailando a la luz de las teas. El ruido, cada vez más intenso, sólo dice eso. Y a pesar de todo anuncia vida. O por lo menos, voluntad de vida.-

-Félix de Azúa es novelista, poeta y profesor de estética en la Universidad de Barcelona. Ha publicado **Diario de un hombre humillado**, **Mansura**, **Cambio de bandera** y **El aprendizaje de la decepción**.

El texto pertenece al libro **Baudelaire y el artista de la vida moderna**. Ed.Pamiela, Pamplona, 1992.

NOTAS

1. G.Simmel, "Las grandes urbes y la vida del espíritu", en **El individuo y la libertad**, Barcelona, Península, 1986.
2. Ph. Aries, **El hombre ante la muerte**, Madrid, Taurus, 1983.
3. H.M. Enzensberger, "Sobre la ignorancia", *Quimera*, Barcelona, diciembre, 1983.
4. R. Williams, **Culture and Society**, Chatto and Windus, London, 1958; **The country and the City**, London, Hogarth Press, 1985.
5. David Watkin, **Moral and Architecture**, Oxford U.P., 1977.
6. Kostas Papaioanou ha descrito la versión ideológica de Marx y Engels hacia los pueblos colonizados, y el entusiasmo con el que invitaban al ejército imperial británico al exterminio de los campesinos hindúes en **De Marx et du marxisme**, París, Gallimard, 1983.
7. G.W.H. Hegel, **Filosofía Real**, Madrid, FCE, 1984. En especial: "Los estamentos y talentos inferiores", p.218.
8. La oposición arte-naturaleza concebida como análoga a la oposición moralidad-animalidad la toma Baudelaire directamente de Proudhon. Vd. J.H. Rubin, **Realism and Social Vision in Courbet and Proudhon**, Princeton UP, 1980. También T.J. Clarck, **The Absolute Bourgeois. Artist and Politics in France. 1848-1851**, London, Thames and Hudson, 1973. Los artículos más curiosos de Baudelaire sobre esta cuestión son (cito por la edición de la Pleiade, 2 vol., 1975): I, 677; I, 682; II, 57; el "Salón de 1846" y la "Exposition Universelle de 1855".
9. Todas las citas de Baudelaire pertenecen a la edición de la Pleiade, 2 vol, París, Gallimard, 1975. Esta primera cita: (I, 649)
10. Sobre los gustos pictóricos de Baudelaire: A. Chastel, **L'image dans le miroir**, París, Gallimard, 1980. Lo relevante de la pintura de Manet no es que "represente" la ciudad de París. También Meissonier había pintado con brío casi impresionista las barricadas de 1830. Lo relevante es que la estrategia de signos en Manet es ya (como la de su amigo Cezanne) incompatible con una representación en el sentido clásico. Espero describirlo en un próximo trabajo.
11. G. Agamben, **Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale**, Torino, Einaudi, 1977. Especialmente la segunda parte, "Nel mondo di Odradek".
12. Vd., por ejemplo, II, 713 y 717.
13. I, 663.
14. F. Nietzsche, **Genealogía de la moral**.

