

**NOTAS SOBRE LOS *CUADROS*  
*PARISINOS* DE BAUDELAIRE**

**NOTAS SOBRE LOS CUADROS  
PARISINOS DE BAUDELAIRE**

CONFERENCIA DICTADA POR WALTER BENJAMIN  
DÉCADES DE PONTIGNY / MAYO DE 1939

Edición presentada, traducida  
y anotada por Fernando Bruno

## PRESENTACIÓN

Hacia 1939, Walter Benjamin se encuentra exiliado en París, donde lleva adelante un exhaustivo trabajo de investigación sobre la problemática filosófica y social plasmada en ese centro urbano bajo el Segundo Imperio. Su análisis parte del diagnóstico de que “el capitalismo fue un fenómeno natural por el cual un encantamiento nuevo, lleno de sueños, se abatió sobre Europa, acompañado de una reactivación de las fuerzas míticas” [*Gesammelte Schriften* V, 1: K 1a, 8, p. 494]. Según Benjamin, ése es el sueño colectivo que aún vive el mundo occidental a comienzos del siglo veinte y que es necesario diseccionar filosóficamente: el método para descifrarlo y de este modo romper su hechizo consiste en valorar la totalidad social a partir de sus fragmentos, de sus hechos minúsculos, de los mismos productos de la sociedad, lo que conducirá a percibir los monumentos de la burguesía triunfante como ruinas. Desde este punto de vista, Benjamin concibe la realización de *Passagen-Werk*. Metodológicamente, su objetivo fundamental era –tal como lo describe en el convoluto dedicado a la teoría del conocimiento– “aplicar a la historia el principio del montaje”, y de esta manera “descubrir en el análisis del pequeño momento singular el cristal del evento total” [GS V, 1: N 2, 6, p. 575].

En paralelo a este trabajo, bajo encargo del Instituto de Investigaciones Sociales de Frankfurt, Benjamin proyecta realizar un libro sobre Charles Baudelaire, por quien ya se había interesado desde la década del diez, cuando comenzó a traducir al alemán los *Tableaux parisiens* (Cuadros parisinos), publicados en edición bilingüe por Richard Weißbach en 1923. Si su intención inicial era que el trabajo funcionara como un capítulo de *Passagen-Werk*, este impulso fue bruscamente descartado y la investigación sobre Baudelaire tomó una dirección hasta cierto punto autónoma. Conservamos el testimonio del propio Benjamin acerca de cuál debería ser la estructura de esta obra en cartas dirigidas a Max Horkheimer el 16 de abril y el 28 de septiembre de 1938 [*Gesammelte*

*Briefe* VI, pp. 64-69 y 161-165]: la primera parte, “Idea e imagen”, plantearía el problema en términos de teoría estética y debería mostrar “la significación determinante de la alegoría en *Las flores del mal*”. La segunda, “Antiguo y moderno”, dedicada al amalgamamiento de modernidad y antigüedad, cumpliendo un rol anti-tético, negaría la primera sección para analizar la producción poética desde el punto de vista de la crítica social. Finalmente, la tercera sección, “Lo nuevo y el retorno de lo mismo”, trataría sobre “la mercancía en tanto cumplimiento de la visión alegórica baudelairiana”, es decir, sobre “la mercancía como objeto poético”, absorbiendo la poesía misma en su contexto social de producción, el capitalismo industrial del siglo XIX.

La segunda sección del libro proyectado, que resultaría en definitiva la única en adquirir una forma acabada, fue redactada por Benjamin en 1938 con el título *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* (El París del Segundo Imperio en Baudelaire). Inmediatamente después de tomar conocimiento del escrito, en una carta del 10 de noviembre del mismo año, Theodor W. Adorno criticó severamente el trabajo que, por “referir especialmente a contenidos de orden económico”, por presentar la fantasmagoría “como fisonomía de caracteres sociales” y no “como categoría objetiva filosófico-histórica”, carecía de una reflexión dialéctica mediada por el proceso social concebido globalmente [Adorno/Benjamin, *Correspondencia 1928-1940*, edición de Henri Lonitz, traducción de Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez, Editorial Trotta, pp. 270-271]. Benjamin asume las críticas al trabajo, no sin defenderlo en una carta de los primeros días del mes de diciembre, y comienza a trabajar en una nueva versión, retitulada *Über einige Motive bei Baudelaire* (Sobre algunos temas en Baudelaire). En definitiva, de todo el gran proyecto sobre Baudelaire, sólo esta parte llegaría a ser editada en la revista del Instituto en enero de 1940 —el último número publicado en Europa— bajo la forma de un artículo separado.

El texto que aquí presentamos es una traducción de la versión estenográfica de la disertación de Benjamin “Notes sur les *Tableaux parisiens* de Baudelaire”, pronunciada en francés en mayo de 1939 en las “Décades” de Pontigny, encuentros instituidos por Paul Desjardins en primer decenio del siglo veinte con el fin de nuclear a personalidades de países diferentes y contribuir a través del intercambio de ideas al “espíritu del humanismo” internacional. La conferencia fue publicada originalmente en Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* I, 2: Abhan-

dlungen, Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974, pp. 740-748. Posteriormente, fue recopilada también en el volumen *Écrits français*, editados y prologados por Jean-Maurice Monnoyer, Éditions Gallimard / NRF, París, 1991, pp. 235-240.

FERNANDO BRUNO

**WALTER BENJAMIN**

**NOTAS SOBRE LOS CUADROS PARISINOS DE BAUDELAIRE**

El estudio de una obra lírica frecuentemente se propone como fin hacer entrar al lector en ciertos estados poéticos del alma, hacer participar a la posteridad de los sentimientos que habría conocido el poeta. De cualquier manera, parece admisible concebir para tal estudio una finalidad un poco diferente. Para definirla de forma positiva, podemos recurrir a una imagen. Supongamos que una ciencia ligada al devenir social tenga derecho a considerar cierta obra poética –un mundo autosuficiente en sí mismo, en apariencia– como una suerte de llave [*clé*], confeccionada sin la menor idea de la cerradura en la que un día podría ser introducida. Esta obra se vería revestida de una significación completamente nueva a partir de la época en la que un lector, o mejor, una generación de lectores nuevos, se apercibiera de esta virtud clave [*clé*]. Para ellos, las beldades esenciales de dicha obra se integrarán en un valor supremo. Les permitirá apresar, a través de su texto, ciertos aspectos de una realidad que no será tanto la del poeta difunto, sino la suya propia. Ciertamente, tales lectores no se privarán de esa utilidad suprema de la cual, para ellos, la obra en cuestión dará testimonio. Tampoco se privarán del proceso de análisis que va a familiarizarlos con ella.

El ciclo de los *Cuadros parisinos* de Baudelaire es el único que figura en *Las flores del mal* solamente a partir de la segunda edición. Quizás nos esté permitido buscar allí aquello que en Baudelaire ha madurado más lentamente, aquello que para salir a la luz ha demandado una mayor cantidad de experiencias sustanciales. Mejor que ningún otro texto, este ciclo de poemas nos hace sentir la repercusión de los hogares de la vida moderna, de las grandes ciudades, en una sensibilidad de las más delicadas y de las más severamente conformadas. Tal era la sensibilidad de Baudelaire. Ella le ha valido una experiencia que lleva la marca de la originalidad esencial. Es el privilegio de aquel que, en primer lugar, ha pisado una tierra inexplorada, de la que ha sacado

para sus anotaciones poéticas una riqueza no solamente singular, sino también de un alcance sorprendente. Tal alcance no ha sido de ninguna manera previsible desde el comienzo. Podemos tomar como prueba algunos trazos no menos bellos que significativos, que apenas deben de haber sorprendido al lector del siglo XIX. Tan cierto es que toda experiencia original guarda como encerrados en su seno ciertos gérmenes que prometen un desarrollo ulterior. En estas pocas notas, se tratará menos de hacer revivir al poeta en su medio que de volver visible, por medio del conjunto de algunos poemas, la actualidad extraordinaria de ese París que Baudelaire fue el primero en experimentar poéticamente.

Para acercarse al fondo del problema, se podría partir de un hecho paradójico del que Paul Desjardins realiza una constatación sutil: “Baudelaire –dice él– está más ocupado por deshacer la imagen en el recuerdo que por ornamentarla y pintarla”.<sup>1</sup> En efecto, Baudelaire, cuya obra está profundamente impregnada por la gran ciudad, no la pinta. Tanto en *Las flores del mal* como en esos *Poemas en prosa* que, sin embargo, en su título original *El Spleen de París* y en otros tantos pasajes, evocan la ciudad, buscaremos en vano el menor rastro de las descripciones de París tal como abundan en Victor Hugo. Se recordará el rol que la descripción minuciosa de la gran ciudad juega en ciertos poetas más recientes, sobre todo de inspiración socialista, y se notará que su ausencia constituye un fundamento de la originalidad baudelaireana. Estas descripciones de la gran ciudad concuerdan fácilmente con una cierta fe en los prodigios de la civilización, con un idealismo más o menos sombrío. La poesía de Verhaeren abunda en trazos de este género:

*Y qué importan los males y las horas dementes  
Y las cubas de vicio donde la ciudad fermenta  
Si algún día, del fondo de las brumas y velos  
Surge un nuevo Cristo, en luz esculpido  
Que eleva hacia él la humanidad  
Y la bautiza al fuego de nuevas estrellas.*<sup>2</sup>

1. Desjardins, Paul, “Poètes contemporains. Charles Baudelaire”, en *Revue Bleu*, 3<sup>era</sup> serie, tomo 14, año 24, 2<sup>da</sup> serie, N° I, 2, julio de 1887.

Nada de eso hay en Baudelaire. Incluso reconociendo el prestigio de la gran ciudad, “donde todo, incluso el horror, se dirige a los encantamientos”, guarda algo de desencantado. París es para él “esta gran planicie donde el frío viento juega”, es “las casas en las que la bruma alargaba la altura”, simulando “los dos muelles de un río crecido”, es el amontonamiento de “palacios nuevos, andamiajes, edificios, viejos suburbios”, es, sobre todo, la ciudad en vías de desaparición:

*El viejo París no existe más (la forma de una ciudad  
Cambia más rápido ¡ay! que el corazón de un mortal).<sup>3</sup>*

La forma de la ciudad cambiaba, en efecto, con una velocidad prodigiosa en el tiempo de Baudelaire. No hay que olvidar que la obra de Haussmann, sus largos trazados que no se integraban en ninguna consideración histórica, fueron hechos para constituir un tremendo *memento mori* a la intención y al corazón de París misma. Esta obra destructiva, por más pacífica que fuera, ilustraba por primera vez y sobre el cuerpo mismo de la ciudad el poder de la fuerza de un hombre para hacer desaparecer aquello que durante generaciones había sido erigido. Un sentimiento premonitorio de la insigne precariedad de los grandes centros urbanos está presente en los *Cuadros parisinos*. El estremecimiento nuevo con el que Baudelaire, según Hugo, habría dotado a la poesía es un estremecimiento de aprensión.

El París baudelairiano es, por así decirlo, una ciudad minada, una ciudad desfalleciente, endeble. No hay allí nada bello como en el poema *El sol*, que la muestra atravesada de rayos como un viejo tejido precioso y raído. El anciano, imagen con la que termina ese canto a la decrepitud que es *El crepúsculo de la mañana*, que día tras día con resignación vuelve al trabajo, es la alegoría de la ciudad:

2. “Et qu’importent les maux et les heures démentes / Et les cuves de vice où la cité fermente / Si quelque jour, du fond des brouillards et des voiles / Surgit un nouveau Christ, en lumière sculpté / Qui soulève vers lui l’humanité / Et la baptise au feu de nouvelles étoiles”. Verhaeren, Émile, “L’âme de la ville”, en *Les villes tentaculaires*, Edición presentada, establecida y anotada por Maurice Piron, Gallimard / NRE, París, 1982, p. 95.

3. “Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville / Change plus vite, hélas! Que le cœur d’un mortel)”. «Le Cygne» (El cisne), en Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, edición de Claude Pichois, Collection Follio Classique, Gallimard, 1996, p. 119.



*Y el París sombrío, frotándose los ojos  
Empuñaba sus útiles, viejo laborioso.*<sup>4</sup>

Para París, incluso los seres elegidos son decrepitos. En la multitud inmensa de los ciudadanos, las viejas mujeres son las únicas que transforman su debilidad y su abnegación.

Solamente un lector que haya comprendido lo que significa el borramiento de la ciudad en la poesía urbana de Baudelaire podrá entrever la significación de algunos versos que van al encuentro de este procedimiento. En Baudelaire, la discreción en la evocación de la ciudad no excluye el trazo cargado ni la exageración. Tal el comienzo del soneto *A una transeúnte*:

*La calle ensordecedora a mi alrededor aullaba.*<sup>5</sup>

No se trata solamente de un acento absolutamente nuevo en la poesía lírica (acento cuyo vigor es redoblado al ser colocado al comienzo del poema), sino que además esta frase, tomada como un simple enunciado, parece de una audacia provocante. Ciertamente, esta constatación, para nosotros, habituados a los ruidos ininterrumpidos de las bocinas de nuestras calles, no tiene nada de extraño. Pero cuán grande debe de haber sido su extrañeza para los contemporáneos del poeta, y cuán extraña esta concepción del París de 1850 de donde ella se derivaba. En este poema, la singularidad de la concepción va de par con la maestría poética. Tenemos derecho a ver en él una poderosa evocación de la multitud. Por otra parte, no hay en esta poesía ningún pasaje que haga alusión a ella, a menos que se la quiera encontrar en su enigmática frase inicial. Tan verdadero es que Baudelaire no pinta.

Podemos hablar en los *Cuadros parisinos* de una presencia secreta de la multitud. *Danza macabra*, *El crepúsculo de la tarde*, *Las pequeñas viejas*, son evocaciones de ella. La multitud innumerable de sus transeúntes constituye el velo en movimiento a través del cual el transeúnte parisino ve la ciudad.

4. "Et le sombre Paris, en se frottant les yeux / Empoignait ses outils, vieillard laborieux". «Le Crépuscule du matin» (El crepúsculo de la mañana), en Baudelaire, C., *op. cit.*, p. 139.

5. "La rue assourdissante autour de moi hurlait". «Á une passante» (A una transeúnte), *Ibid.*, p. 127.

Además, las referencias a la multitud, inspiradora soberana, fuente de embriaguez para el transeúnte solitario, no faltan en los *Diarios íntimos*. Más que referirse a estos pasajes, valdría la pena quizás releer el entorno magistral en el que Poe evoca la multitud. Allí encontraremos el valor adivinatorio de la exageración de estas primeras tentativas de restituir la fisonomía de las grandes ciudades. “La mayoría de los transeúntes tenía un porte convencido propio de los negocios, y no parecían ocupados más que en abrirse camino entre la multitud. Fruncían el ceño y jugaban vivamente con sus ojos; cuando eran atropellados por algún otro transeúnte, no mostraban ningún síntoma de impaciencia, sino que acomodaban sus vestimentas y se apresuraban. Otros, un grupo incluso más numeroso, se movían inquietamente, se hablaban a sí mismos y gesticulaban, como si se sintieran en soledad por el hecho mismo de la multitud incontable que los rodeaba. Cuando detenían su marcha, cesaban bruscamente de mascullar pero redoblaban sus gesticulaciones, esperando con una sonrisa distraída y exagerada el paso de las personas que los obstaculizaban. Si eran empujados, saludaban abundantemente a las personas que los golpeaban, y parecían abrumados por la confusión”.<sup>6</sup>

Difícilmente podríamos considerar este pasaje como una descripción naturalista. La carga es demasiado brutal. Pero este transeúnte en una multitud expuesta a ser empujada por la gente que se apresura en todas direcciones es una prefiguración del ciudadano de nuestros días, cotidianamente apurado por las novedades de los diarios y de la T.S.F. y expuesto a una sucesión de *shocks* que alcanzan los cimientos de su misma existencia. Baudelaire ha hecho suya esta aperccepción adivinatoria que se encuentra en la descripción de Poe. Ha ido incluso más lejos: ha sentido la amenaza que las multitudes de las grandes ciudades constituyen para el individuo y su entorno. Una pieza singular y desconcertante, *Pérdida de aureola*, releva estas angustias:

“Conoces el miedo que me producen los caballos y los coches. Hace un momento, al cruzar la calle de forma apresurada saltando el lodo, a través de este caos en movimiento en el que la muerte llega a galope de todos los costa-

6. Benjamin cita la traducción al francés de *The man of the crowd* hecha por el propio Baudelaire. Véase “L’homme des foules”, en *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire. Traduction: Edgar Poe, Nouvelles histoires extraordinaires*, edición a cargo de Jacques Crepet, París, Louis Conard, 1933.

dos a la vez, mi aureola, en un movimiento brusco, cayó de mi cabeza en el fango del macadam. No tuve el valor de recogerla. Juzgué menos desagradable perder mis insignias que romperme los huesos”.<sup>7</sup>

Algunas observaciones de los críticos más sagaces podrían insertarse aquí. Gide, y luego Jacques Rivière, han insistido sobre algunos *shocks* íntimos, ciertos desajustes estructurales de los versos baudelairianos. “Extraño encadenamiento de palabras”, dice Rivière, “a veces como una fatiga de la voz, una palabra llena de fragilidad”:

*¿Y quién sabe si las flores nuevas que sueño  
Encontrarán en este suelo lavado como un arenal  
El místico alimento que les daría vigor?*<sup>8</sup>

O bien

*Cibeles, que los ama, aumenta sus verdores.*<sup>9</sup>

Podríamos agregar el célebre comienzo de poema:

*La sirvienta de gran corazón, de la que estabas celosa.*<sup>10</sup>

Si pareciera azaroso vincular estas deficiencias métricas a la experiencia del transeúnte solitario en la multitud, podríamos referirnos al poeta mismo. Leemos, en efecto, en la dedicatoria de los *Pequeños poemas en prosa*: “¿Quién es aquel de nosotros que, en sus días de ambición, no ha soñado el milagro de una prosa poética, musical sin ritmo y sin rima, lo bastante flexible y lo bastante golpeada como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las

7. «Perte d'aureole» (Pérdida de aureola), en Baudelaire, C., *Petits Poèmes en Prose (Le Spleen de Paris)*, edición establecida por Robert Kopp, Gallimard / NRE, Paris, 1999, p. 139.

8. “Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve / Trouveront dans ce sol lavé comme une grève / Le mystique aliment qui ferait leur vigueur?” «L'ennemi» (El enemigo), en Baudelaire, C., *op. cit.*, p. 43.

9. “Cybèle, qui les aime, augmente ses verdurees” «Bohémiens en voyage» (Bohemios en viaje), *ibid.*, p. 45.

10. “La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse”. *Ibid.*, p. 135.

ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia? Es sobre todo de la frecuentación de las grandes ciudades, del cruzamiento de sus innombrables relaciones, que nace este ideal obsesivo”.<sup>11</sup>

Hablamos aquí de un transeúnte solitario. Baudelaire ha sido solitario en la acepción más atroz de la palabra. “Sentimiento de soledad, desde mi infancia. A pesar de la familia, y en medio de los camaradas, sobre todo, sentimiento de destino eternamente solitario”. Este sentimiento lleva, más allá de su significación individual, una impronta social. Una digresión la identificará brevemente.

En la sociedad feudal, disfrutar del ocio –estar exento de trabajar– constituía un privilegio. Privilegio no sólo de hecho, sino también de derecho. Las cosas no son más así en la sociedad burguesa. La sociedad feudal podía fácilmente reconocer el privilegio del ocio a algunos de sus miembros ya que disponía de los medios para ennoblecer esta actitud, incluso de transfigurarla. La vida de la corte y la vida contemplativa servían como dos moldes en los cuales las distracciones del gran señor, del prelado y del guerrero podían ser vertidas. Estas actitudes, tanto la representación como la devoción, convenían al poeta de esta sociedad, y su obra las justificaba. A través de la escritura, el poeta guardaba un contacto, al menos indirecto, con la religión o la corte, o bien con las dos. (Voltaire, el primero de los literatos que rompe deliberadamente con la Iglesia en vida, arregla retratarse junto al rey de Prusia).

En la sociedad feudal, las distracciones del poeta son un privilegio reconocido. Al contrario, una vez que la burguesía asume el poder, el poeta se encuentra siendo el ocioso por excelencia. Esta situación no ha tenido lugar sin provocar una angustia notable. Numerosas fueron las tentativas de escaparle. Los talentos que se sentían más cómodos en su vocación de poeta fueron los que más se desarrollaron: Lamartine, Victor Hugo, se encontraron investidos de una dignidad totalmente nueva. Eran de alguna manera los sacerdotes laicos de la burguesía. Otros –Béranger, Pierre Dupont– se contentaron con sollicitar el concurso de la melodía fácil para asegurar su popularidad. Otros, como Barbier, hicieron suya la causa del cuarto estado. Otros, finalmente, Théophile Gautier, Leconte de Lisle, se refugiaron en el arte por el arte.

11. “À Arsène Houssaye”, en Baudelaire, C., *op. cit.*, p. 21.

Baudelaire no se comprometió con ninguna de esas vías. Esto lo ha expresado muy bien Valéry en la famosa *Situación de Baudelaire*, donde se lee: “El problema de Baudelaire debería plantearse de la siguiente manera: ser un gran poeta, pero no ser ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset. No digo que éste haya sido un propósito consciente, pero ocurrió necesariamente en Baudelaire –e incluso esencialmente en Baudelaire–. Era su razón de Estado”.<sup>12</sup> Se podría decir que Baudelaire, enfrentado a este problema, toma la decisión de llevarlo delante del público. Toma la resolución de anunciar su existencia ociosa, desprovista de identidad social; hace de su aislamiento social una insignia, se transforma en *flâneur*. Aquí, como en todas las actitudes esenciales de Baudelaire, parece imposible y vano distinguir entre lo que ellas comportan de gratuito y de necesario, de escogido y de sufrido, de artificioso y de natural. Este encabalgamiento señala que Baudelaire elevó la ociosidad al rango de un método de trabajo, de su método propio. Es sabido que en muchos períodos de su vida no conoció, por así decirlo, un escritorio de trabajo. Es en tanto *flâneur* que construyó y, sobre todo, modificó interminablemente sus versos.

*A lo largo del viejo suburbio, donde penden de las casuchas  
Las persianas, abrigo de secretas lujurias,  
Cuando el sol cruel golpea en trazos redoblados,  
Sobre la ciudad y los campos, sobre los techos y los trigales  
Voy a ejercitarme solo en mi antojadiza esgrima,  
Husmeando en los rincones los azares de la rima,  
Tropezando en las palabras y en el empedrado,  
Chocando a veces con versos largamente soñados.*<sup>13</sup>

12. Valéry, Paul., “Situation de Baudelaire”, en *Variété* II, Gallimard / NRF, Paris, 1950, p.132-133. Traducción española: “Baudelaire y su descendencia”, en *Revista de Occidente*, Tomo IV, abril-junio 1924, Madrid, p. 265.

13. “Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures / Les persiennes, abri des secrètes luxures, / Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés / Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés, / Je vais m’exercer seul à ma fantasque escrime, / Flairant dans tous les coins les hasards de la rime, / Trébuchant sur les mots comme sur les pavés, / Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés” «Le soleil» (El sol), en Baudelaire, C., *op. cit.*, p. 116.

Es el *flâneur* Baudelaire quien ha hecho la experiencia de las masas de la que nos habla. Volvemos a ella para valorar otro de estos sondeos hacia las profundidades de la vida colectiva. Una de las primeras reacciones que provocó la formación de las multitudes en el seno de las grandes ciudades fue la moda de lo que se llamó las “fisiologías”. Ellas eran pequeños folletines en los que el autor se entretenía clasificando tipos según su fisonomía y captando al vuelo tanto el carácter como las ocupaciones y el rango social de un transeúnte cualquiera. La obra de Balzac contiene miles de muestras de esta manía. Tenemos aquí, diríamos, una perspicacia bien ilusoria. Ilusoria, en efecto. Pero existe una pesadilla que le corresponde, que aparece como mucho más substancial. Esta pesadilla consistiría en ver los trazos distintivos que en un primer abordaje parecen garantizar la unicidad, la individualidad estricta de un personaje, como reveladores a su vez de los elementos constitutivos de un tipo nuevo que establecería una subdivisión nueva. De esta manera se manifestaría, en el corazón de la *flânerie*, una fantasmagoría angustiante. Baudelaire la ha desarrollado vigorosamente en *Los siete viejos*:

*De golpe, un viejo cuyos harapos amarillos  
Imitan el color de este cielo lluvioso,  
Y cuyo aspecto habría hecho llover las limosnas,  
Sin la maldad que relucía en sus ojos,*

*Apareció [...]*

*Su igual lo seguía: barba, ojos, espalda, bastón, andrajos  
Ningún trazo diferenciaba, del mismo infierno venido  
Este mellizo centenario y sus espectros barrocos  
Marchaban al mismo paso con rumbo desconocido*

*¿De qué complot extraño era yo la víctima,  
o qué malvado azar así me humillaba?  
¡Pues conté siete veces, de minuto en minuto,  
ese siniestro viejo que se multiplicaba!*<sup>14</sup>

El individuo que es así presentado, siempre idéntico en su multiplicación, sugiere la angustia que siente el ciudadano por no poder, a pesar de sus singularidades más excéntricas, romper el círculo mágico del tipo. Círculo mágico que es ya sugerido por Poe en su descripción de la multitud. Los seres que la componen aparecen como sujetos a automatismos. La conciencia de este automatismo estrictamente reglado, de este carácter rigurosamente típico, lentamente adquirido, solidamente establecido, va a permitirles luego de un siglo jactarse de una inhumanidad y de una crueldad inéditas. Parece que, por momentos, Baudelaire ha captado ciertos rasgos de esta inhumanidad por venir. Leemos en *Fusées*: “El mundo se va a acabar... Demando a todo hombre que piensa que me muestre lo que subsiste de la vida... La ruina universal no se manifestará particularmente en las instituciones políticas... Lo hará en el envilecimiento de los corazones. ¿Tengo necesidad de decir que lo poco que quedará de política se debatirá penosamente en la opresión de la animalidad general y que los gobernantes serán forzados, para mantenerse y crear un fantasma de orden, a recurrir a medios que estremecerán nuestra humanidad actual, que es sin embargo tan avezada?... Esta época está, quizás, muy próxima; ¿quién sabe si no está ya sucediendo, y si el espesamiento de nuestra naturaleza no es el único obstáculo que nos impide apreciar el medio en el que respiramos?”<sup>15</sup>

Nosotros nos encontramos ya mejor ubicados como para convenir en la justeza de estas frases. Hay muchas posibilidades de que se vuelvan más siniestras. Quizás la clarividencia que ellas muestran sea menos un don cualquiera de un observador que el irremediable desamparo del solitario en el seno de la multitud. ¿Es demasiado audaz pretender que sean estas mismas multitudes las que en nuestros días sean moldeadas por las manos de los dic-

14. “Tout à coup, un vieillard dont les guenilles jaunes / Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux, / Et dont l’aspect aurait fait pleuvoir les aumônes, / Sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux, / M’apparut. / (...) / Son pareil le suivait : barbe, œil, dos, bâton, loques, / Nul trait ne distinguait, du même enfer venu, / Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques / Marchaient du même pas vers un but inconnu. / À quel complot infâme étais-je donc en butte, / Ou quel méchant hasard ainsi m’humiliait ? / Car je comptai sept fois, de minute en minute, / Ce sinistre vieillard qui se multipliait!” «Les sept vieillards» (Los siete viejos), en Baudelaire, C., *op. cit.* p. 121.

15. *Fusées* XXII, en Baudelaire, C., *Œuvres* II, texto establecido y anotado por Yves-Gérard Le Dantec, Paris, 1931.

tadores? La facultad de entrever en estas multitudes sojuzgadas núcleos de resistencia –núcleos que forman las masas revolucionarias del cuarenta y ocho y los partidarios de la Comuna– no estaba destinada a Baudelaire. La desesperanza fue el precio de esta sensibilidad, la primera en abordar la gran ciudad, la primera en ser apresada por un escalofrío que nosotros, enfrentados a amenazas múltiples, no sabemos ya sentir por ser éstas demasiado precisas.