



ANTOINE COMPAGNON, *Baudelaire, el irreductible*, trad. de José Ramón Monreal Salvador, Acanalado, Madrid, 2022, 320 pp. ISBN: 978-8418370885.

Baudelaire, el irreductible (2014, 2022) —más próximo y afín a *Un verano con Baudelaire* (2015, 2021) que a *Baudelaire devant l'innombrable* (*Baudelaire ante lo innombrable*, 2003; no traducido al español), ambos escritos por Antoine Compagnon—, es un libro de erudición sobre Charles Baudelaire (1821-1867) que recorre su obra completa, paralelamente a una semblanza minuciosa del arte moderno, muchas veces indistinguible en apariencia del vanguardismo, que surge en concreto con la fotografía. Antoine Compagnon ha vuelto a poner de relevancia la ambivalencia de Baudelaire sobre la modernidad cuya rémora, en calidad del poeta de la vida moderna (en un símil del conocido ensayo de Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*), es precisamente la fotografía o, mejor, la sustitución de la pintura por la fotografía. (Por ejemplo, la fotografía es, por decirlo así, antigua, o está anticuada, en el sentido de que congela el momento y, al mismo tiempo, es, o representa, toda una novedad en el sentido de que su recepción, preferiblemente a su invención y más importante, es moderna.) Más allá de la conocida ambivalencia del pensamiento de Baudelaire, y de la consideración oportuna de la ambivalencia como el característico estado de la modernidad por antonomasia, el libro de Compagnon da cuenta del “horror moderno” que se deriva de las palabras de Baudelaire sobre la “tiranía del rostro humano”, lo que podemos llamar con el filósofo lituano Emmanuel Lévinas la otredad o, con Baudelaire y con Compagnon, la ciudad. La aparición de la prensa, la fotografía, la ciudad y el arte modernos habrían obligado al pintor (al poeta) de la vida moderna a adoptar una perspectiva artificial ulteriormente a la impresión caótica de la modernidad y rechazar de este modo el progreso, o la técnica, a favor de la creatividad. Sin embargo, la obra de Baudelaire, al contrario que su vida subyugada a la subjetividad de los tiempos modernos, presagiaba su final, en la medida en que la originalidad se correspondía con la trascendencia en buenos términos, de acuerdo con la extraña impresión de que el espejo en que Baudelaire se mira es la realidad que nos cura de su existencia misma. Por tanto, el pesimismo de Baudelaire, envuelto en una fina capa de conservadurismo, no es tan obvio como a menudo se piensa. Precisamente, a diferencia de lo que defiende Compagnon en todo su libro, una prueba del engaño al que Baudelaire habría sometido al lector es que el uso que Baudelaire hace del concepto de lo “singular” equivale en realidad a lo general. Incluso lo genial tiene cabida, sobre todo, desde la perspectiva de la comedia o, en la expresión original de Baudelaire, lo cómico absoluto.

Así que la tentación subyacente a la vida y la obra de Baudelaire, cuya experiencia sería irreversible hasta el extremo de la identificación de la búsqueda continua de la novedad con la propia patología moderna, equivaldría a la conclusión del lector de que la modernidad, por paradójico que parezca, hermética en sí misma por naturaleza, no es sino un pasatiempo, literalmente un tiempo de ocio que pasa sin esperanza de salvación, es decir, un tiempo en el que el presente y el destino, no el

futuro, se fusionan de manera indiscernible como una unidad objetiva que refleja la incertidumbre del hombre moderno, condicionado de este modo por la negación sistemática de la voluntad, paradójicamente, en respuesta a la ausencia de un fin justificado para vivir. El pintor de la vida moderna estaría igualmente desacompañado, como todos los hipermodernos, con el ritmo de los tiempos que, dentro de la concreta realidad efectiva, no está en modo alguno en condiciones de arrogarse el poder de legitimar (el ocultamiento de) la barbarie en la forma de la belleza. De manera inevitable, la frase anterior aparecería invertida de inmediato: ¿Es la belleza la forma de la barbarie y no de la civilización? ¿Qué dirá, por ejemplo, el lector fiel a Homero? Sin embargo, el lector atento de Baudelaire estaría equivocado al esperar la confirmación del poeta en sus páginas, sino que debería considerar mejor la oportunidad de una crítica irreverente y fugaz que ayudara a colocar a Baudelaire en el lugar que se merece.

La imposibilidad de huir del realismo (la realidad), entendido como el resultado de la identificación de un romanticismo ingenuo con la modernidad, suscita, en el caso de Baudelaire, el aspecto doble de toda *poiesis*: ruptura y ascenso al mismo tiempo, la creación, o el poder para crear, da cuenta de la ausencia de la ambivalencia en el arte. El arte está compuesto tanto de lo particular como de lo general, tanto de lo concreto como de lo abstracto, tanto del contenido de la épica como de la belleza de la forma. Que Baudelaire tratara de elaborar una teoría estética de la modernidad, en un mero sentido anecdótico para Walter Benjamin, significaría que el hecho de romper con la tradición, con el mundo antiguo, era indispensable para volver a fundar la tradición en base al flujo constante de la novedad. Pero ¿cómo se funda una tradición? ¿Bastaría con la novedad? He aquí el punto de inflexión en el que la imaginación sustituye precisamente a la antigua *imitatio*, considerada ahora como la condición de la creación o la creatividad. De ahí que realismo y progreso sean idénticos, aunque engañosamente, para el poeta moderno. Causa y efecto al mismo tiempo, el progreso representa así la falta de originalidad, el regreso al paganismo. De hecho, el peligro real, en palabras de Baudelaire, de la “disminución progresiva del alma y la dominación progresiva de la materia” indica la entrega del cuidado del alma a la técnica y, en consecuencia, presupone y anticipa la actividad del psiquismo como la recuperación del alma. Recuperar el alma puede ser, en mi opinión, una metáfora hermosa del despertar de la mente moderna, signifique lo que signifique la mente.

Una paradoja de la técnica, de la aceleración urgente del progreso, de manera consciente o no, hacia la culminación de los tiempos, de la aspiración de la fotografía a ser una ciencia, es que la materia que sobrevive a la muerte de la materia es siempre el hombre. Dicho de otra manera, a menos que se trate del hombre eterno, la fotografía, considerada como una copia fiel de la realidad, no puede hacer frente a la creación, tanto del mundo como del hombre y por el hombre, que no es sino un reflejo de la naturaleza divina, sean cuales sean sus atributos, conocidos o no, a salvo de la apariencia del progreso que debe ser rechazada. En este sentido, Compagnon no está desacertado al ver a Baudelaire como una justa reacción al realismo de la época, a la fotografía, a la imitación, y, en consecuencia, como un firme defensor de la imaginación como condición de la creación. Sin embargo, Compagnon cita a Baudelaire al mencionar que el filósofo es el que sabe reírse de sí mismo, pero no dice que no existe consuelo para el poeta de la vida moderna (273-274). No todas las esferas de la existencia pertenecen al limbo de la ambivalencia. Basta con recordar cómo el Calígula de Albert Camus se contempla a sí mismo en el espejo del futuro que, al advertir justo al final que la libertad del tirano no significa literalmente nada, irremediabilmente refleja su destino oculto y provoca una risa estrepitosa que solo encuentra consuelo en el último hálito de vida inmunda. Pero Calígula, igual que el

Satanás de Baudelaire, como él mismo dice en *Cohetes* “a la manera de Milton”, “el más perfecto tipo de belleza viril”, no sabe reírse de sí mismo, sino que representa una huella indeleble de la “caída de la humanidad”, ni tendría sentido hacerlo, debido a que la perseverancia del mal, como decía el filósofo alemán Hans Blumenberg sobre el ser humano, no tiene remedio. En este sentido, la búsqueda de la “alianza de los contrarios” (277) que Compagnon presume en la obra de Baudelaire, y que no debe confundirse con la afirmación de lo cómico absoluto envuelto en el aura de una “misteriosa belleza”, es en vano; nadie soportaría ser sujeto y objeto de la risa permanentemente y al mismo tiempo ante el espejo de una eternidad consciente.

Baudelaire se refiere a la necesidad urgente de salir de este mundo hacia lo desconocido entendido como el “fondo del abismo”, una visión extática de la existencia humana que se corresponde con una visión cíclica de la historia cuyo encaje es posible a través de un nuevo comienzo ininterrumpido. En consecuencia, si la muerte y la vida son indistinguibles (199), la comedia es segura. En otras palabras, el poeta se ocupa de esclarecer los hechos en la medida en que la comedia es una crítica subversiva a la política, una antigua práctica que, como ha explicado perfectamente Luciano Canfora,¹ se remonta a Aristófanes, en mi opinión, el más afín de los poetas a Baudelaire, al menos en este sentido, y convierte al poeta (antiguo y moderno), si me está permitida la expresión, en el *arbiter civitatis*, el árbitro o juez de la nueva psicología de la ciudad. No se trata tanto de la época del espíritu, o una época verdaderamente espiritual, como del espíritu de la época que subyace a la modernidad, por ejemplo, en la pérdida de la formación del carácter y el rechazo de la libertad de la naturaleza y de la unidad del pensamiento, en la corriente de la superficialidad de los sentimientos y el predominio del hombre de acción. Lo único que importa es sobrevivir. Por ello, el sentido común resulta decisivo para Baudelaire. De hecho, la existencia paradójica del sentido común del genio y del sentido común del pueblo (35) explicaría que la política implica un desfase respecto a la (alta) cultura, una amenaza evidente. Baudelaire no era político ni, como pensaba Benjamin, revolucionario, sino que recurre a la comedia, de acuerdo con Jean Starobinsky, como la máscara de su aristocracia autoconsciente.² Nada que no pueda afirmarse de Aristófanes, por otra parte. La diferencia más importante es que, si Baudelaire pretendía de verdad una teoría estética de la modernidad, el recurso a la abstracción lleva a una poesía meramente descriptiva y autorreferencial que resulta ser un síntoma claro de la modernidad que rechaza.

La clave de lectura del libro reside, en mi opinión, en la asunción de Baudelaire como lector de Joseph de Maistre. De Maistre escribió que la expiación de la culpa exigía inmemorialmente el sacrificio de la sangre de una víctima, y el sacrificio es lo común a todas las religiones.³ Baudelaire, calificado de hereje en el libro (221-228), asumiría que la divinidad es el emblema de la sustitución anterior y, por tanto, todas las personas son culpables. En la medida en que Dios es amor, ¿es entonces inocente? ¿De dónde proviene el estigma sobre el hombre sino de Dios mismo, un sentimiento de culpa cuya condición no puede ser sustituida debido a que estaba predestinado a padecer? La respuesta de Baudelaire es más bien una intuición que se corresponde con el aspecto funcional de la ciudad moderna: el número, la multitud, la ciudad, es, asegura Baudelaire, lo que sirve para identificar la esencia de la libertad para nosotros, y de ahí se deduce, a mi modo de ver, que puede calcularse tanto el tiempo que durará la caída como la probabilidad de encontrar al final la salvación. Aunque el número

¹ L. CANFORA, *La crisis de la utopía. Aristófanes contra Platón*, trad. de Arielle Aureli, FCE, México, 2020.

² J. STAROBINSKY, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Julliard, París, 1989.

³ J. DE MAISTRE, *Tratado sobre los sacrificios*, trad. de M. Tabuyo y A. López, Sexto Piso, Madrid, 2009.

puede ser la causa de la vida moderna, no debería ser el destino de nuestra existencia. Para conseguirlo, tendríamos que dejar de trascender continuamente el lugar que habitamos, viviendo en un presente eterno carente de toda expectativa. En un mundo sin referencia equivalente a un mundo sin sentido, el tiempo resultaría contradictorio hasta tal punto que estaríamos irremediabilmente abocados a recurrir a las malas acciones para sobrevivir, es decir, al engaño y a la mentira. Se trata, naturalmente, de una clase de supervivencia que no deja atrás testigos y, libre de toda razón, precisamente no para bien, contempla el presente como locura, mientras que el pasado y el futuro no existen. Se trata de una justificación, no una explicación, del mal. Es como si, ante la incertidumbre que provoca la impotencia en el hombre —y hay que tener en cuenta que Baudelaire posiblemente experimenta un amplio espectro que incluye al narcisista, al paranoide, al obsesivo compulsivo y al maniático, por mencionar solo algunos ejemplos—, lo más sensato fuera amar la incertidumbre, aún a sabiendas de que la incertidumbre solo se comprende como el principio de la ausencia del bien o como la sofisticación del mal.

Antonio Fernández Díez

<https://orcid.org/0000-0002-4505-0154>

<https://uclm.academia.edu/AntonioFernándezDíez>