

**DOS PERSPECTIVAS ESTÉTICAS:
CONSECUENCIA DEL ENFRENTAMIENTO DEL HOMBRE MODERNO Y EL
TEDIO.**

RICARDO ROMERO OVIEDO

Trabajo de grado presentado para optar por el título de
Profesional en Estudios Literarios

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS
BOGOTA D. C
JULIO 24 DE 2009**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

RECTOR DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
JOAQUÍN SANCHEZ GARCIA S.J

DECANA ACADÉMICA
CONSUELO URIBE MALLARINO

DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO
LUIS ALFONSO CASTELLANOS RAMÍREZ S.J

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA
CRISTO RAFAEL FIGUEROA

DIRECTOR DE LA CARRERA DE LITERATURA
JAIME ALEJANDRO RODRIGUEZ RUIZ

DIRECTOR DE TRABAJO DE GRADO
JAIME ANDRES BAEZ LEON

Artículo 23 del Reglamento de la Pontificia Universidad Javeriana

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en sus Tesis de Grado. Sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las Tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien, se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia.”

*En memoria del maestro espía, quien cultivo verrugas
exquisitas.*

*Para que su metodología Baudeleriana de “poner en
contra a toda la raza humana” se disemine en las
aulas de los estudios literarios por el bien de la
academia.*

*¡Es el tedio!- Anegado de un llanto involuntario,
Imagina cadalsos, mientras fuma su yerba.
Lector, tú bien conoces al delicado monstruo,
-¡hipócrita lector – mi prójimo – mi hermano!*

C. Baudelaire. Las flores del Mal

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	7
INTRODUCCIÓN	8
1. LA EVOLUCIÓN DEL TEDIO	12
1.1. El tedio en su ancestro de la bilis negra o teoría humoral	13
1.2. El tedio en su ancestro medieval: La asedia o el demonio meridiano	18
1.3. De la acedia a la melancolía: La lucha de antiguos y nuevos	24
1.4. Del poder despótico del hábito y la angustia romántica al tedio moderno	31
2. EL ESPÍA Y LA MULTITUD FRENTE AL TEDIO MODERNO	36
2.1. Dos sensaciones de modernidad: Modernidad pastoral y contrapastoral o modernidad estética y burguesa.	36
2.2. El Baudelaire de Walter Benjamin: De “flâneur” a “espía”	40
2.3. Multitud y “el hombre de la multitud”	47
2.4. El “Espía”	51
2.5. El asidero del tedio moderno: El trabajo enajenado denunciado por Marx	53
2.6. Al lector, prólogo a las <i>Flores del Mal</i>: La definición del tedio moderno por Baudelaire	57
2.7. El “hombre de la multitud”, la multitud y el “espía”: Tres formas diferentes de enfrentar el tedio moderno	61
2.7.1. <i>Multitud y “hombre de la multitud” vs el tedio moderno</i>	61
2.7.2. <i>El “espía” vs el tedio moderno</i>	66
3. LÍRICA MODERNA Y KITSCH: ESTÉTICAS CONTEMPORÁNEAS PRODUCTO DEL ENFRENTAMIENTO CON EL TEDIO MODERNO	70
3.1. Lírica moderna: La estética del “espía” producto de su enfrentamiento con el tedio moderno	71
3.2. La bifurcación de la lírica moderna	86
3.3. El kitsch: La estética del “hombre de la multitud” producto de su enfrentamiento con el tedio moderno	98
4. PRESPECTIVAS Y CONCLUSIONES	105
5. BIBLIOGRAFIA	117

AGRADECIMIENTOS

La posibilidad de completar este ciclo de estudios literarios se lo debe a mis padres quienes siempre me apoyaron en esta contingencia que poco a poco se ha tornado mi praxis vital. A mis hermanos que han sido una gran compañía en esta locura literaria, a Camila quien ha sido un apoyo indispensable en la realización de esta investigación y cuya presencia ilumina mi proyecto de vida. A Javier Gonzales quien me enseñó a preguntarme por las problemáticas que dieron origen a este trabajo. A Jaime Báez cuya acertada y certera dirección hizo de esta investigación un aprendizaje invaluable. A todos ellos mis más sincero agradecimiento.

INTRODUCCIÓN

Desde que oí la palabra modernidad hace algunos años, un increíble estremecimiento se apoderó de mí, una sensación de fascinación e incompreensión se abrió ante mi experiencia académica y poco a poco fue conformándose como un laberinto que con ansia deseaba recorrer. Durante un buen periodo de tiempo estudié sus aristas sociales, sus políticas, sus particularidades económicas y artísticas en busca de comprender y asimilar el concepto. Sin embargo, a medida que se avanza en el estudio de la modernidad, una manta paradójica recubre el entendimiento creando una sensación de incompreensión. La modernidad genera una impresión de desavenencia, producto de una oculta acción profundamente ligada a la condición humana, una experiencia enraizada en lo más vital de nuestra vida. Esa sensación ambivalente es la misma que se siente al leer y estudiar a autores como Baudelaire, Poe o Rimbaud. Esa categorización de malditos (impuesta por Verlaine), esa sugestiva atracción que produce su vida y su obra radica en que en ambas se percibe el olor de las cualidades y las tradiciones de la modernidad. Éste, como ningún otro periodo, revela al progreso¹ humano como la verdadera praxis vital del hombre.

Todas las edades que se han vivido, todos los logros en las diferentes ramas del conocimiento sirven para estructurar a un nuevo hombre que siempre estará por venir. La conciencia del hombre por ese “ideal” de progreso produce en correspondencia una sensación de “*spleen*” (tedio) y es justamente en la tensión de estas dos acciones donde se constituye la praxis vital del hombre en la modernidad.

El hombre afronta el sublime futuro como sujeto individual y conformado en la civilización de distintas maneras. De la misma forma, el encaramiento que hace cada uno de los hombres modernos del tedio se ve diferenciado, en unos casos, por una huida y, en otros,

¹ En este trabajo se entiende en la mayoría de casos al progreso como una acción de transformación, de avance y de perfeccionamiento propia de la humanidad. Dicho desarrollo puede lograrse de diferentes maneras salvo cuando se especifique la perspectiva de Marx asociada al desarrollo ligado al consumo y al capital.

por un enfrentamiento cara a cara. Estas dos situaciones o maneras de enfrentar el tedio evidencian, a lo largo de la historia, una relación con el proceso de creación artística clasificando a los individuos en dos entidades cuyas acepciones son variadas, pero que en este trabajo se identifican como el “hombre de la multitud” y el “espía”². A partir de esta relación entre el hombre moderno y el tedio (del cual se realiza un breve estudio precedente con el objetivo de reconocer características pre modernas influyentes en la definición del tedio en su sentido moderno) se identifican dos tendencias estéticas asociadas a cada uno de los sujetos previamente estudiados (“hombre de la multitud” y “espía”). Esta identificación se hace con el objeto de describir, a partir de las perspectivas de las investigaciones de Calinescu y Friedrich, las posibles proyecciones y problemáticas de los dos tipos de estética enunciadas. Para este fin, se realiza un ejercicio analítico en el que se llevan estas dos estéticas a su caracterización más estricta³ en busca de destacar la importancia del tedio moderno en la constitución de la estética contemporánea.

Así, este trabajo busca responder a la siguiente pregunta: **¿cómo ciertas condiciones sociopolíticas, económicas e individuales, asociadas a la modernidad, posibilitan dos tipos de personajes: “el hombre de la multitud” y el “espía” que enfrentados de maneras diferentes al tedio producen experiencias que constituirán dos posibles condiciones estéticas (la lírica moderna y el kitsch)?** A partir de la enunciación de estos dos tipos de estéticas, se pretende mostrar sus principales características para poner de presente que estas dos vías no sólo proyectan redefinen la poesía, la creación poética y la

² La caracterización y nominación de estas dos entidades está basada en los estudios de Walter Benjamin acerca de la obra de Baudelaire

³ En la investigación realizada existe una consciencia de las expresiones artísticas, teorías y críticas que pueden encontrarse alimentadas, entrecruzadas y constituidas en niveles intermedios de estas dos perspectivas estéticas y busca ser respetuoso con el valor conceptual de dichas manifestaciones académicas y creativas.

función del arte, sino que aparentemente plantean un delicado conflicto de la función (no en términos utilitaristas⁴) del poeta moderno.

Partiendo de un rastreo del concepto del tedio hasta su definición moderna y su relación con la experiencia que el hombre experimenta al enfrentarse a él, se analizan los conceptos de modernidad, tedio, ideal, multitud, espía y estética diseminados en la obra de Baudelaire a partir de la perspectiva teórica de Walter Benjamin y Hugo Friedrich. Teniendo al poeta francés como un punto de inflexión, se enuncian las características de las dos experiencias estéticas a partir del enfrentamiento con el tedio. Todo esto con el fin de delimitar las partículas que componen la lírica moderna y el kitsch como consecuencia del encaramiento que hace “la multitud” y el “espía” del tedio moderno y la subsiguiente constitución de dichas perspectivas como determinantes en la conformación de la estética contemporánea. A partir de esta delimitación, se busca mostrar las aparentes proyecciones y problemáticas que engendraran estos dos tipos de estéticas que constituyen la “estética contemporánea”.

Cabe aclarar que las proyecciones y problemáticas planteadas para una “estética contemporánea” surgen del análisis del hombre moderno con el tedio, y de las características que relacionan su experiencia con las propiedades del kitsch y la lírica moderna como interrogantes que, si bien, se tratan de abordar, no son parte del alcance de la pregunta de investigación de este trabajo. Sin embargo, permiten crear preguntas como conclusión del enfrentamiento que el hombre moderno realiza con el tedio y su relación con las tendencias estéticas del kitsch y la lírica moderna siendo estas últimas, correlaciones que si son objeto de esta investigación.

Po ultimo, cabe advertir que al igual que la lírica moderna puede ser entendida de una mejor manera a partir de características negativas (según Friedrich), el kitsch parece

⁴ Tanto el kitsch con su sorprendente cualidad de agrandar y su eficiencia artística, como la lírica moderna con su increíble efecto de shock y su tendencia a la impermeabilidad del lenguaje son fuentes estéticas abundantes que en relación, composición o confrontación enriquecen dialécticamente el quehacer del poeta contemporáneo.

cumplir con la misma cualidad. A lo largo del trabajo pueden encontrarse adjetivos y metáforas negativas que hacen referencia al kitsch, en cualquiera de estos casos y de la misma forma que en la lírica moderna la caracterización negativa no es un juicio de valor, ni pretenden asignarle mayor preponderancia a una que otra. Por el contrario es la muestra de que estas dos tendencias estéticas tienen igual importancia, vigencia y son determinantes para la conformación de la “estética contemporánea”.

1. LA EVOLUCIÓN DEL TEDIO

Muchas son las acepciones que se entretajan alrededor de la palabra Tedio. Baudelaire propone una definición en el prólogo a *Las Flores del mal*, que es vista como una advertencia al lector. Para el autor, el tedio es una sensación moderna que “complacientes nutrimos” y cuya herencia de conceptos asociados a lo largo de mutaciones históricas y transformaciones humanas se moldea en un “delicado monstruo” que tendrá en la modernidad su eterno resplandor. Es ese tedio definido por Baudelaire al que llamaremos tedio moderno y del que pretendemos dar cuenta en relación de ciertas categorías estéticas. Conformado a partir de una tradición de usos, implicaciones y sentidos variantes en las épocas y los tiempos, el tedio moderno se remonta a los primeros hombres, evolucionando hasta nuestros días.

La experiencia del tedio que algunos han especificado como afección, sensación, enfermedad o vicio, está relacionada con lo más visceral de nuestra naturaleza humana. En cada período histórico encontramos antecedentes del tedio moderno: pasando por los humores negros, la asedia, la melancolía y la angustia romántica. Reconocemos estas nominaciones como bases de un genoma que conformará la acepción en su acotada interpretación moderna, quien lucirá una multiplicidad de caras propias de sus distinciones pre-modernas.

En esta medida, el estudio de las particularidades que rondan las diferentes designaciones del tedio antes de la modernidad sirve como referente para comprender el surgimiento de dos sujetos visualizados por Benjamín en la obra de Baudelaire. Además, ayuda a ver la consonancia de estos sujetos con respecto a la concepción que el poeta francés, en la dinámica de los más íntimos sentimientos, contradicciones, pensamientos y acciones, reúne. En esta tesis se pretende defender que lo que se describirá como tedio y los sujetos que surgen del enfrentamiento con él son compuestos indispensables para la constitución de la “estética contemporánea”.

El tedio como concepto moderno, cuenta con un abolengo que se remonta al origen mismo de la especie humana y época tras época, ira fermentándose como el más enrarecido fluido tan solo para ser bebido por el hombre moderno.

1.1 El tedio en su ancestro de la bilis negra o teoría humoral

Es interesante ver cómo las raíces lingüísticas pueden ayudar a entender ciertas palabras que, al separarse de su significado concreto, empiezan a adquirir un engramado de conceptos ya sea por su uso tradicional, por la designación de periodos artísticos o por movimientos sociales o culturales. Más atrayente aún, resultan las coincidencias de ciertas palabras que en un momento histórico pudieron describir una misma realidad, pero, que a lo largo del tiempo se van separando para configurar nociones distintas. Es, sin embargo, aún más sugestivo el que de la modificación de dichas palabras en las diferentes lenguas queden rastros de sus orígenes hermanos.

Un ejemplo de lo anterior, se descubre después de un rastreo simple a dos palabras: El tedio y la melancolía, quienes a pesar de compartir una carga sensitiva, producto de lazos biológicos afines a la teoría de los humores (eje central de la medicina antigua), se diferencian en sus raíces sintácticas.

En el caso de *Spleen* podemos encontrar dos referencias nominales: El bazo, víscera del cuerpo humano antiguamente asociada con la bilis negra y la rata, animal portador de múltiples infecciones.

El tedio, *Spleen* en lengua francesa originalmente surgido del inglés *spleenétique* o *splénétique* que a su vez tiene raíces antiguas en el griego *splên* para nombrar el bazo, de allí que spleen también designe en inglés a la víscera opuesta al hígado; en bajo latín se decía *splen* y *spleneticus* como sinónimo de rata y de hipocondría, y es que por aquellos tiempos se solía adjudicar a las ratas la causa de la melancolía o de la bilis negra (Berti Marzo – Abril de 2008: 40)

Desde las primeras asimilaciones del término “*Spleen*” se nota una persistente necesidad recursiva al término melancolía, indisposición ligada a su vez con la bilis negra como

producto de padecimientos del cuerpo y la mente coligados a un estado profundamente hipocóndrico. “*Melancholia* era la transliteración latina del griego μελαγχολία, término que a su vez, venía de μέλαινα χολε (*melaina chole*), traducido al latín como *atra bilis* y a las lenguas vernáculas como bilis negra” (Jackson 1989 año: 16).

En ambas cronologías onomásticas existe una inconfundible relación con lo que los antiguos conocieron como bilis negra, una especie de humor corporal que vendría a afectar las sensaciones y comportamientos humanos, que además se relaciona con las estaciones y ciertas cualidades de la personalidad. Stanley Jackson en *la Historia de la melancolía y la depresión*, expone los vínculos entre las partes climáticas en las que se divide el año y los modos personales como contribuciones de la escuela pitagórica, legado que recopilará Hipócrates en *De la naturaleza Humana*.

Humor	Estación	Cualidades
Sangre	Primavera	Templado y húmedo
Bilis Amarilla	Verano	Caliente y seco
Bilis negra	Otoño	Frio y seco
Flema	Invierno	Frio y húmedo

(Jackson 1989: 19)

En este mismo libro, Según Stanley, Hipócrates explica la existencia de cuatro humores que debían cumplir con un cierto equilibrio: Sangre, bilis amarilla, flema y bilis negra. En principio, la bilis negra aparece como una degradación de la bilis amarilla o de la sangre, pero en algún momento empieza a adquirir una importancia más que trascendental hasta convertirse en una de las mayores fuentes patógenas de la antigüedad. “A la bilis negra se le considerada la responsable de toda una serie de variadas enfermedades que iban del dolor de cabeza, vértigo, parálisis, espasmos, epilepsia y otros desórdenes mentales, a las fiebres cuartanas, las enfermedades del riñón, el hígado y el bazo” (Sigerist. Tomado de Jackson 1989: 19).

Más adelante, el mismo Stanley plantea que es quizás Platón en el texto *Timeo* quien concibe una versión de la teoría de los humores si bien con claros visos biológicos, también con un tinte extremadamente espiritual. En síntesis, plantea la existencia de la bilis negra como un flujo estancado en el cuerpo, quien al verse atascado produce variedades emocionales en las que se encuentra la melancolía o el tedio (*cf.* Jackson 1989: 20).

En este punto es trascendental, para el objetivo de este estudio, observar cómo la melancolía y el tedio parten de una relación estrecha con el concepto de bilis negra, una idea empírica, pero fundamental para la historia y desarrollo de la medicina antigua y moderna. Por tanto, es definitivo notar que estos dos conceptos empiezan a distanciarse de un ámbito meramente biológico (médico), para permearse de un hábitat espiritual, religioso y filosófico, que poco a poco encontrará resguardo en el arte. De esta manera, el tedio, se tornará un concepto con fuertes implicaciones modernas y sobre todo en una experiencia determinante para la creación artística y la vida contemporánea ordinaria.

La dependencia del tedio, más próximo de un carácter espiritual, era ya discutida por los antiguos en conexión con perfiles orientados hacia una vida académica y profundamente reflexiva. Así lo asienta una de las más sorprendentes aseveraciones formulada por Aristóteles: “¿Por qué todos aquellos que han sido eminentes en la filosofía, la política, la poesía o las artes son claramente temperamentos atrabiliarios, y algunos de ellos hasta tal punto que llegaron a padecer enfermedades producidas por la bilis negra?” (Aristóteles. Tomado de Jackson 1989: 39).

Según el autor de *Historia de la melancolía y la depresión*, una respuesta reducida a lo biológico se encuentra en la relación entre las temperaturas cerebrales y la producción de bilis negra. Cuando un tipo específico de sujetos reflexivos y estudiosos ejercitan las neuronas en prolongados lapsos, los músculos cerebrales se ven afectados por cambios considerables en la temperatura craneal. Estos cambios parecen producir (según estudios antiguos recopilados por enciclopedistas de la talla de Celso, Rufo de Éfeso y Artero [*cf.*

Jackson 1989: 40-47]) el movimiento de los fluidos asociados a la bilis negra por el cuerpo, causando así las dolencias humorales.

Responder a la sentencia Aristotélica, más allá de una simple interpretación biológica como la sustentada por Jackson, puede llevarnos a comprender ¿por qué sólo a ciertos hombres miembros de una vasta aglomeración de personas conformadoras de la sociedad les afecta de manera más contundente las afecciones de la bilis negra? Llama la atención que aquellos seres que habitan en un monótono y cotidiano discurrir, sean más inmunes que ciertos hombres vertidos en menesteres que los proveen de un don especial, pero al mismo tiempo les concede una irreductible responsabilidad.

La afección de la bilis negra era propia de hombres enfrentados a una reflexión sobre sí mismos y/o a una contemplación (desde los referentes de belleza griegos) del mundo. Lo cual implicaba no sólo tiempo, sino una condición privilegiada que permitiera dedicar la vida a la contemplación y la reflexión, hechos que no podrían ser concebidos si dichas almas estaban abocadas a trabajos cotidianos que implicaran el uso de su tiempo y la concentración en labores rudimentarias. Es así, como la bilis negra empieza a tomar un carácter propio de hombres privilegiados.

Esta tradición de cierto elitismo se propagará a lo largo de la historia, acoplándose al carácter de los entornos que irán surgiendo para manifestarse en toda su plenitud de nuevo en el romanticismo y por ende en el concepto moderno del tedio. Ésta será sentida, asumida, visualizada, analizada y discutida por innumerables autores a lo largo de la historia. Una muestra es la breve descripción que Lars Svendes organiza en su libro *Filosofía del tedio*. El autor muestra las reflexiones de varios filósofos y poetas alrededor de la tradición de la bilis negra y su relación con las afecciones padecidas por ciertos seres privilegiados.

El hombre es un ser que trata sin descanso de evitar un sufrimiento que es, por otro lado, condición fundamental de la vida, esforzándose por otorgarle otras formas. Pero, si esta remodelación no triunfa y lo único que podemos hacer es inhibir el sufrimiento, la vida resulta tediosa. Cuando el hombre llega a quebrantar el tedio, el sufrimiento aparece de nuevo. Toda vida es una lucha por la existencia pero, una vez que ésta está asegurada, la vida no sabe ya que hacer, de modo que se rinde al tedio. Este es el motivo por el que el tedio caracteriza las vidas de los hombres “privilegiados”, mientras que la necesidad deja su sello en la vida de las masas. (Schopenhauer. Tomado de Svendsen 2006: 72)

En el padecimiento de la bilis negra encontramos ya el origen de un estado privativo para una porción de los individuos, consecuencia de una diferencia en su praxis vital. Aristóteles percibe en quienes practican actividades como la poesía, la filosofía o las artes temperamentos afligidos, no sólo desde un punto de vista meramente biológico, sino acentuado en su carácter metafísico. Leopardi, poeta romántico vinculado visceralmente con el tedio moderno, define la aflicción en su acercamiento al ser individual. Para Leopardi:

El tedio es la manifestación de la honda desesperación que provoca el hecho de no hallar nada capaz de colmar las necesidades sin límite del espíritu. De esta manera el tedio es privativo de los espíritus superiores, mientras que el vulgo sólo puede, como máximo, sufrir simple ociosidad. (Leopardi. Tomado de Svendsen 2006: 73)

Aquí nos enfrentamos a la distinción de dos tipos de sensaciones. La primera, puede verse evocada a un hombre privilegiado, la segunda a un tipo de ociosidad propia de una percepción colectiva. En síntesis, el antecedente del tedio moderno en la bilis negra o teoría humoral deja como patrimonio una afección que en principio se consideraba eminentemente biológica y poco a poco va tomando un carácter metafísico. De la misma manera, ese carácter espiritual de la sensación, constituye una privatización que conformará dos tipos de entidades: una privilegiada, única depositaria de la bilis negra como don y maldición, desligada de una entidad colectiva. Esta segunda entidad ve su actitud reflexiva disminuida, consecuencia de un estilo de vida cotidiano e instrumental que la inmuniza de padecer la teoría humoral sintiendo tan solo una tenue ociosidad.

De inmediato una figura de este hombre privilegiado como el rebelde romántico parece evidente. Para el poeta romántico, la búsqueda interior lo lleva a un estado de misticismo

angustioso que lo separa del mundo. Su estado privilegiado tiene indudablemente una raíz humoral, pero sazónada por el ineludible camino que la bilis negra acomete en la edad media y el renacimiento como veremos a continuación.

1.2 El tedio en su ancestro medieval: La acedia o el demonio meridiano.

En el periodo conocido como edad media se hereda toda la tradición conceptual de la bilis negra y la teoría de los humores. Así, más que un cambio radical en estas ideas, se produce una continuidad con algunas apropiaciones distintivas de la época. Una nueva palabra es enunciada con bastante popularidad para designar los males que en la antigüedad habían sido congruentes con la bilis negra. En esta ocasión, el tedio, repellido de un carácter biológico y cercano a la interpretación espiritual de los humores propuesta por Platón, será enmarcado en el Medioevo, por una identidad moral dándole la clasificación de pecado. “La *acedia* como un pecado grave, en la medida en que los demás pecados hallaban en él su origen” (Svendsen 2006: 61).

El nombre de Evagrio Pontico, quien hizo significantes aportes al concepto de acedia, sería de gran influencia para Juan Casiano, popular en el terreno cristiano medieval gracias a la divulgación de los elementos fundamentales de la acedia. Lo enunciado por Casiano se convierte en un punto de referencia de la transición que haría dicho concepto, partiendo de los ocho pensamientos expuesto por Pontico y formulando toda una apología al trabajo como elemento significativo y beneficioso para la lucha de la acedia como pecado. Lo anterior irá permeando las murallas monacales para impregnar toda la vida cotidiana medieval.

El libro *Instituciones* de Casiano es un manual basado en las ideas determinadas previamente por Evagrio Pontico. La diferencia se encuentra en que para Pontico, existen ocho pensamientos perturbadores para el alma, en Casiano estos pensamientos son pecados. La conexión entre cada uno de los pecados, en donde uno puede llevar al otro, pone de manifiesto una relación estrecha entre la tristeza y la asedia ya desde los postulados de Pontico.

La Akedía en el sentido que le da Evagrio no puede traducirse con precisión. En griego clásico significa negligencia e indiferencia; en los LXX significa abatimiento y pena. Para Evagrio tendría significaciones próximas a “enojo, torpor, pereza, disgusto, desánimo”. Por ello, fácilmente se presta a confusiones con la tristeza. Ésta nace de la ausencia de un placer al que se está todavía muy apegado; la lucha contra la acedia es un ejercicio de perseverancia del monje. (Pontico Introducción 1995:70)

A pesar de esta complicada relación entre tristeza y pereza, Casiano logra una división conceptual importante de los dos términos sin eliminar del todo su estrecha intersección. En lo que respecta al surgimiento de la tristeza, el autor expone cómo puede ser producida por la añoranza de un objeto no alcanzado. Pero por otro lado, la causa, implica una acción completamente interna del hombre.

[...] al palpar el alma la realidad del fracaso y que ha desaparecido la esperanza que acariciaba de alcanzar una cosa, queda sumergida en la tristeza [...] Las perturbaciones del corazón se originan en nosotros [...] Están ocultas en nosotros las causas de las ofensas y la semilla de los vicios [...] hay otro género de tristeza, y es mucho más detestable todavía. No sólo no induce al alma a rectificar su vida y enmendar los vicios, sino que la empuja a una fatal desesperación. (Casiano 1957: 334, 335 y 338)

Es decisivo para la conformación del concepto de tedio moderno y su siguiente evolución algunos de los aspectos que Casiano atribuye a la tristeza, en particular, la ambivalencia que puede generar el hecho de que su origen se encuentre por un lado en el interior de los hombres y en relación con algún tipo de objeto externo. De esta misma manera, va a ser importante el fruto producido por esta mata insana a la que Casiano arguye como desesperación.

Pero, aún queda otro elemento rescatable y es la observación de Casiano acerca de un tipo de cura para este pecado. Él relaciona estrechamente la acción y es justamente en su hipótesis acerca de cómo el trabajo y el encuentro consigo mismo lleva a un tipo de antibiótico que aniquila a la tristeza de la misma forma que a la pereza. “Podremos desterrar de nosotros esta pasión tan perniciosa si nuestra mente está ocupada constantemente en la meditación espiritual, y levantamos animosos nuestro corazón con la esperanza de los bienes futuros y de la bienaventuranza prometida” (Casiano 1957: 340).

Ya en la modernidad será definitivo cuestionar los postulados que Casiano redacta en este último párrafo. Para los monjes es definitivo mantener la cabeza ocupada en el encuentro consigo mismo y en el trabajo como oportunidad para alcanzar “la esperanza de los bienes futuros”. Sin embargo, al incorporarse las teorías de Casiano a la vida medieval en general y a la posterior secularización, el hombre se verá avocado a separar estas dos prácticas (la reflexión propia y el trabajo como acción), apostándole más al trabajo como una fuerza progresista donde la “bienaventuranza prometida” se consolida no en una haraganería contemplativa, sino en lo que con el surgimiento y consolidación de la burguesía aparecerá como una energía concentrada en el cuerpo y la mente del hombre. Este tipo de trabajo le servirá al hombre para transformar y acondicionar su entorno a una pujante civilización.

La burguesía ha demostrado que esos alardes de fuerza bruta de la edad media, que los reaccionarios tanto admiran, sólo tenían su sustento, en la más absoluta vagancia. Hasta que ella no nos lo reveló, no supimos cuánto podía dar de sí el trabajo del hombre. La burguesía ha producido maravillas mucho mayores que las pirámides de Egipto, que los acueductos romanos y que las catedrales góticas. Ha acometido movimientos de población, mucho mayores que las antiguas emigraciones de los pueblos o las cruzadas. (Marx 2005: 15)

Para Marx el trabajo como mecanismo de producción se consolida sólo en un entorno donde la burguesía se ha establecido. Para épocas anteriores, como es visible en la edad media, el trabajo tenía como objetivo el servicio social a partir del intercambio de servicios que permitieran la supervivencia. Es decir, el resultado de un bienestar de la comunidad por encima de una búsqueda del consumismo injustificado. Sólo cuando el autor del *Manifiesto comunista* reconoce una relación estrecha entre el trabajo y el capital se hace evidente una nueva significación de trabajo, en la que se mezcla una energía gigantescamente eficiente y un desligamiento de la autonomía del trabajo de la praxis vital.

Pensemos en el sometimiento de las fuerzas naturales al hombre, en la maquinaria, en la aplicación de la química a la industria y la agricultura, en la navegación mediante el vapor, en los ferrocarriles, en el telégrafo eléctrico, en la roturación de continentes enteros, en los ríos abiertos a la navegación, en los nuevos pueblos que brotaron de la tierra como por milagro [...] ¿Quién en los pasados siglos pudo sospechar siquiera, que en el trabajo de la sociedad, yaciesen ocultas tantas y tales energías, y tales capacidades de producción? (Marx 2005: 19)

Al convertirse en la era moderna el trabajo en un monomio de la producción, deja relegada la idea de laboriosidad como asidero de salvación de la asedia, separando a la acción reflexiva de la acción lucrativa. De esta manera, el intento medieval de unir ambas prácticas se ve frustrado, volviendo a tomar realce la idea aristotélica de una separación de los hombres privilegiados, almas propicias de la reflexión de una colectividad que en la energía de la sociedad entrega su quehacer complejizando la fragmentación humana en clases condicionadas por el consumo y el capital.

En la misma proporción en que se desarrolla la burguesía, es decir, el capital, se desarrolla también el proletariado, esa clase obrera moderna, que sólo puede vivir encontrando trabajo, y que sólo encuentra trabajo, en la medida en que éste alimenta el incremento del capital. El obrero, obligado a venderse a plazos, es una mercancía como otra cualquiera, sujeta por tanto, a todos los cambios y modalidades del mercado, a todas las fluctuaciones del mercado. La división del trabajo y la extensión de la maquinaria, en la situación actual del proletariado, le quitan al trabajo todo carácter autónomo, toda libre iniciativa y todo encanto para el obrero. (Marx 2005: 21)

De esta manera, la experiencia que tiene el hombre moderno con estas dos prácticas (reflexión propia y trabajo) evidencian un primer indicio de la respuesta a esa diferencia entre el hombre común y esos hombre de los que habla Aristóteles (“eminentes en la filosofía, la política, la poesía o las artes”). En lo que se refiera a la Acedia o pereza en la connotación de Casiano, este vuelve a reiterar la relación, “el parentesco con la tristeza” pero pone de manifiesto algo crucial y es que este pecado es más propicio en solitarios. Argumenta cómo dicha pasión ataca a los ascetas con mayor frecuencia y cómo esta práctica, propia de los monjes en los monasterios, en la que se posibilita como único espacio para combatir al demonio el encuentro consigo mismo, puede equipararse, guardando todas las proporciones y diferencias, con un aislamiento romántico que anticipa posteriores renunciaciones. Estas características están relacionadas con una confrontación más estrecha, con el surgimiento de los principios de la modernidad y modernización que están de sobre manera ejemplificados en la vida de tantos artistas, en especial de poetas y escritores.

Las características de los diferentes aislamientos pueden ser justificadas por las condiciones socio – históricas. En el caso de la época antigua, el filósofo en su definición más abarcadora se convierte en un erudito que ve en su sabiduría una distinción elitista que lo separa de sus hermanos por el poder vaticinador y la maestría que el conocimiento le brinda. En el caso medieval, el monje se aísla de la comunidad en busca de una pureza mística que lo lleve al encuentro con Dios, hecho que lo separa de las actividades más comunes del hombre ordinario. Por el contrario, para el rebelde romántico el alejamiento se sustenta en una resaca intuitiva de los estados a los que la racionalidad empuja al hombre anhelante de un ideal en construcción. Ya para el moderno la separación sólo se posibilita en el interior de la vida cotidiana, sólo como una experiencia consciente en busca de encarar al tedio moderno, siendo al mismo tiempo hombre ordinario y privilegiado.

En definitiva, la Asedia supone para Casiano de forma concreta una palabra en la que no existe salvación de permanecer en ella, acotando la paradoja a la que se ve enfrentado el Acidioso. “Permanecer por más largo tiempo en su celda es condenarse, a la larga, a perecer en ella. No queda, pues, otro remedio que salir cuanto antes e irse a otra parte” (Casiano 1957: 347).

¿Y no es acaso este “irse a otra parte”, volviendo a nuestra proyección moderna de la búsqueda del concepto del tedio moderno y sus implicaciones, la elección que tantos hombres que han experimentado la creación, o que se han sumergido en las raíces de la verdad y lo insondable han adoptado? ¿No es acaso la elección que todo hombre contemporáneo busca al prender un televisor, conectarse a internet, leer un libro, o copular?

Desde los tiempos medievales eran conocidos y popularmente usados los llamados ocho vicios principales, que, más tarde, desembocarían en infinitas aliteraciones a los también famosos siete pecados capitales. Es tal vez en estas listas de pecados que en occidente se difunde y vuelve perdurable la obra de Casiano. Uno de los párrafos que sintetiza el concepto de la acedia es el citado por Jackson en su libro de *la historia de la melancolía y la depresión*, tomado, a su vez, de los trabajos de Casiano.

Nuestro sexto combate es con [...] la acedia, que podemos denominar fatiga o angustia en el corazón. Está emparentada con la aflicción, y es especialmente dura para los solitarios, y un enemigo peligroso y frecuente para los que moran en el desierto; es especialmente perturbadora para el monje en la hora exacta, como una fiebre que le ataca a horas regulares, produciendo el ardiente calor de sus ataques en el hombre enfermo a horas fijas. Por último, algunos de los antiguos dicen que eso es el “demonio meridiano” de que habla el salmo noveno [...] Produce disgusto con el lugar, con la celda, y por los hermanos [...]. (Casiano. Tomado de Jackson 1989: 68)

Casiano ve en la Acedia un pecado que conduce a otros pecados, donde se opone a la alegría en la relación con Dios y por tanto entraña un distanciamiento y aberración hacia Dios. Dante, como cita Svendsen en *la filosofía del tedio*, pone en boca del pecador de pecadores un himno que se confunde con el lodo que consume a aquellos que en vida se entregaron a los humos acidiosos.

Dentro del barro dicen: “Tristes fuimos
al aire dulce que del sol se alegra con el humo
acidioso que tuvimos: triste estamos en la charca negra.
Este himno borbotea su garganta,
Pues su palabra el limo desintegra. (Dante. Svendsen 2006: 64)

A pesar del fuerte carácter religioso que la connotación de acedia generaba en la realidad medieval como un pecado férreo, ya en la alta edad media, esta condición se vio menguada por la inserción, por parte, de las mismas autoridades religiosas en algunos casos de acedia de la perspectiva médica. (cf. McNeil. Tomado de Jackson 2006: 74). Esto ponía de nuevo tal como lo propusiese Platón, a esta experiencia, que continuamente y a lo largo de la historia cambia de nombre, en una dualidad que oscila entre lo biológico y lo espiritual. Más adelante, podríamos decir, que se da una dualidad entre lo racional y lo irracional, en un punto donde los entes más representativos de nuestra existencia humana chocan.

La acedia es un antecesor digno del tedio moderno, como todo antecesor tiene tradiciones a su vez generadas y a su vez condicionadas por la época que lo vio nacer, la acedia, como asegura Svendsen, es “ante todo, un concepto de naturaleza moral” (Svendsen 2006: 62). Siguiendo la línea de Aristóteles acerca de cierta jerarquización de los espíritus humanos, la acedia es una acción de pocos, herencia adquirida de una época anterior influenciada por la teoría de los humores y la bilis negra.

La visión medieval además de afianzar la privatización humoral a manos del pecado de la asedia. Filtra tres conceptos: la angustia y la reflexión como afección propia del quehacer monacal y la pereza como dolencia del hombre que habita fuera de las murallas religiosas. Pontico promulgará las tres sensaciones como pecados en las postrimerías de la alta edad media volviéndolas términos usuales en el imaginario colectivo de la vida secular.

1.3 De la acedia a la melancolía renacentista: la lucha de antiguos y nuevos

El origen de un público más secularizado donde la concepción de un tiempo teológico en el que el hombre habita según los designios de Dios es transformado progresivamente por un tiempo práctico, permitió al hombre de la época conocida como renacimiento empezar a considerarse como perteneciente a un nuevo ciclo de la historia.

La situación cambió drásticamente en el renacimiento. El concepto teológico de tiempo no desapareció repentinamente, sino que desde entonces tuvo que coexistir en un estado de tensión en aumento con una nueva conciencia del alto valor del tiempo práctico, el tiempo de la acción, creación, descubrimiento y transformación. (Calinescu 2003: 34)

La noción de tiempo práctico impregnará de eficiencia todo el entorno, hasta el punto de producir un efecto de renovación con respecto a una oscuridad previa en la conciencia del hombre renacentista. Para Theodor Mommsen en su libro *las concepciones de Petrarca de la edad oscura* “la gente que vivió en ese renacimiento lo consideró como un tiempo de revolución. Quisieron romper con las tradiciones y estaban convencidos de que había llegado a cabo tal ruptura” (Tomado de Calinescu 2003: 35).

El renacimiento empieza a constituir una época en la que después de surcar densas tinieblas, el hombre visualiza un proyecto de futuro, ve en él y en la naturaleza un dinamismo que añoraba el cambio. Por primera vez, se pone en la escena histórica una intención clara y determinada por dejar de ser antiguo, para convertirse en un ser dotado de

características propias de un individuo por venir, de un sujeto nuevo, de un hombre moderno. Y quien mejor que Petrarca para dilucidar la sensación renacentista.

Mi destino es vivir entre variadas y confusas tormentas. Pero a ti quizás, si como espero y te deseo vivirás más que yo, te seguirá una época mejor. Este sueño de olvido no durará siempre. Cuando la oscuridad se haya disipado, nuestros descendientes podrán venir de nuevo con su anterior y puro resplandor. (Tomado de Calinescu 2003: 35)

La visión de Petrarca tendrá que esperar a que esa oscuridad se haya disipado. Para esto, el renacimiento empezará a producir una fuerza de ejecución, que posibilite ese poder de proyección en el que a partir de diferentes oposiciones a su época inmediatamente anterior, se constituyan los pilares de esta nueva era. La razón como estandarte de esta batalla animó tras su grandeza reglas prácticas, eficientes y concretas que permitieron al hombre acercarse a ese anhelo de progreso, incluso hasta el punto de considerar pautas de una teoría de la belleza que fuera perfectamente racional. Esto separó la noción integrada de belleza y verdad clásica, adjudicando toda la fuerza racional a la filosofía y las ciencias. Como cita Calinescu, haciendo referencia a René Bray en su libro *La formación de la doctrina clásica en Francia*.

La discusión sobre las reglas que comenzó a principios del siglo XVII tiene que considerarse en el contexto más amplio del dominio del racionalismo en filosofía y la creciente influencia del cartesianismo. La elaboración y formulación de las reglas de la belleza fueron la expresión del triunfo de la racionalidad sobre la autoridad en poética, y prepararon definitivamente el camino para las posteriores pretensiones de superioridad de los modernos. (Calinescu 2003: 43)

Esa racionalidad produciría grandes transformaciones en muchas de las nociones heredadas de la era medieval, entre ellas, nos interesan los cambios significativos en el concepto de acedia. Los pecados capitales perdieron importancia al ser habituales en la vida cotidiana y fue adoptándose un uso más común de la palabra pereza para aludir al pecado que los hombres medievales experimentaban como acedia. En consecuencia, los elementos enunciados por Casiano, tales como aflicción, desesperación, preocupación, tristeza, pasaron a asociarse con otros términos, a veces más agudos, con otros más amplios y cercanos a un tipo de angustia cercana a la locura. En este punto, el hombre del

renacimiento interiorizó tales afecciones con el nombre de melancolía, ya en estos tiempos considerada una enfermedad.

Se dio un uso de reglas racionales que constituyeron al concepto medieval de la asedia en un padecimiento biológico. Es un ejemplo la evidente transición que tiene el significado de pecado a enfermedad. Pero antes de que dicha metamorfosis se dé por completo, la acedia, ya convertida en melancolía, traerá consigo ese árbol genealógico del cual no se puede desligar aún siendo considerada una enfermedad en términos meramente científicos. Esa transición de acedia a melancolía puede verse referenciada por muchos autores pero sin ninguna duda es en el grabado “Melancolia I” realizado hacia 1514 por el pintor alemán Alberto Dürero donde convergen connotaciones como la asedia, la teoría de los humores, la pereza, la angustia en un solo plano. Aquí se proyecta por primera vez, la ambigua constitución de lo que llamaremos tedio moderno.



(Dürero. *Melencolia I*. En: http://bitterhermit.files.wordpress.com/2008/12/melencolia_i.jpg. Consultado el 9 de julio de 2009)

Melencolia es de los grabados de Durero, uno de los más atractivos, impresionantes y misteriosos. La infinidad de interpretaciones gracias a su fuerte carácter simbolista, plantea dificultades que son consecuencia de esa misma historia ambivalente con la que contará la melancolía por esta época, hecho que intenta minimizar el artista en una evidente contextualización que el autor determina al colocar la palabra “*Melencolia*” en la obra.

El misterioso grabado en el que aparece la alígera y meditabunda dama en un inquietante escenario fue denominado por el propio Durero Melancolía I, y con ello nos ofreció una clave para desentrañar el significado de esta inescrutable obra. Según el pensamiento moderno, el melancólico es un ser apático, pero ya para Aristóteles estas personas eran “las naturalezas más dotadas para la creación espiritual”, y sabemos que Durero conocía la obra de Marsilio Ficino De la vida sana, en la que se afirma que “todos los hombres que han sobresalido en algún arte han sido individuos melancólicos”. (Winzinger 1985: 117)

Es evidente como estas ideas Aristotélicas de una cierta jerarquización de los espíritus, trascenderán de la antigüedad, a la edad media y posteriormente serán asimiladas por los artistas y el ambiente renacentista. Para Durero, desde su propia experiencia creadora, era clara la relación existente entre la melancolía o lo que ella implicaba. De la misma manera, los estudios demuestran que esta idea de Durero se extendió por aquellos que se deleitaban con su grabado.

Los observadores menos instruidos comprendieron en seguida algo distinto, y acaso más importante: que el grabado encierra una confesión, que nos habla de una gran lucha del artista contra su propio dominio. El arte simbolista del siglo XIX implica también un importante aspecto de confesión: en efecto, su recurso al simbolismo no es impersonal. (Lucie-Smith 1991: 14)

De nuevo, como un hilo delgado pero inquebrantable, la relación de esa experiencia creadora con esa sensación melancólica ira adquiriendo una mayor importancia a medida que históricamente nos acercamos a la modernidad, es incuestionable la fuerza espiritual que adquiere el concepto del tedio moderno en sus antecesores. Ya desde los postulados de Platón se ve la intención de favorecer esta idea por la de una concepción meramente biológica. Pero, a su vez, y es aquí donde este grabado toma importancia como un ejemplo claro de transición, la teoría de los humores es una evidente fuente conocida por Durero.

“En el proyecto de su tratado de estética del manuscrito de Núremberg, Durero habla también de los distintos caracteres humanos: melancólico, flemático, colérico y sanguíneo” (Winzinger 1985: 117).

Por un lado, el cuadro muestra una serie de elementos característicos de las artes liberales, como las figuras geométricas, el compás (mediciones astronómicas), la escritura (el ángel pequeño), el cuadrado mágico (matemática: la suma de cualquiera de sus lados da igual siempre). En ese instante que Durero nos muestra tan claramente, todos y cada uno de los objetos o de sus acompañantes vivientes refleja una irrefutable simbolización de una acción, un quehacer que ya hecho o aún sin realizarse nos deja en un estado al que hemos oído nombrar con diferentes palabras pero que en últimas son expresadas como la combinación de todas ellas con su historia y condicionamientos.

Teniendo en cuenta las múltiples interpretaciones de este grabado, es coincidente, en la mayoría de críticos, el punto concerniente a la relación de los objetos y elementos del cuadro con las siete artes liberales, las siete mecánicas, la relación de la melancolía con esa lucha del artista con su propio domino y las ideas consolidadas ya desde la antigüedad de la teoría de los humores. Durero reúne las experiencias precedentes a él, las amalgama a su contexto y asume la proyección de una experiencia que siempre afectará a los hombres en un nuevo entorno al que reúne en el título melancolía. Lo interesante del cuadro y la decisión de elegirlo como muestra artística de importante valor en la evolución del concepto del tedio moderno, se debe a la relación entre elementos propios de una cultura medieval e incluso más antiguas, unidas a algunas ideas secularizadas (desligamiento de la institución cristiana) y de la razón. (Siete mecánicas, artes libres en oposición a las artes serviles) que se empiezan a constituir para entrecruzarse (teoría de los humores, experiencia artística, asedia, melancolía como enfermedad biológica o espiritual), conviviendo juntas, construyendo así, un universo paradójico, novedoso, crítico y embrionariamente moderno.

El surgimiento apremiante de la razón, de encontrar respuestas lógicas a la naturaleza, el hombre y todo aquello que lo conforma y rodea no deja de lado al problema de la melancolía. Si bien, el renacimiento logra heredar esa cara espiritual que ostentaba la asedia

y la misma interpretación de la teoría de los humores en relación significativa de la melancolía, su perspectiva biológica era incuestionable y favorecía ese ambiente racional que se respiraba por esta época. La connotación negativa de la palabra melancolía, ya como una enfermedad se consolidó hasta el punto de permitir el desarrollo de tratamientos y caracterizaciones que permitían tratar y prevenir dicho malestar.

Una brillante exposición de la identificación y posterior propuesta curativa de la melancolía la podemos encontrar en *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton, publicada en su versión inglesa hacia 1621 y considerada una enciclopedia de esta afección. A lo largo del libro encontramos la manifestación de tres tipos básicos en los que este padecimiento suele presentarse: melancolía cefálica, hipocondriaca o flatulenta y de todo el cuerpo. En cada una de estas clasificaciones a su vez se identifican dos posibles dolencias, una asociada a lo corporal y otra a lo mental. Con la melancolía cefálica tenemos:

[...] dolor de cabeza, languidez, aflicción, mareos, inconsistencia en los deseos, zumbido de oídos, insomnio, ojos enrojecidos, estreñimiento. No existen síntomas acentuados de melancolía en las demás partes del cuerpo. A nivel mental estado permanente de temor, congoja, recelo, descontento, ansiedad, preocupaciones inmotivadas, reflexión continua sobre las cosas fútiles que preocupan al enfermo. (Burton 1947: 138)

En la melancolía hipocondriaca o flatulenta

[...] flato, retorcijones de intestinos, dolor de estomago, fiebre intestinal, convulsiones, males, digestión, eructos, sudores fríos, dolor en el costado izquierdo, sofocación, palpitaciones cardiacas, zumbido de oídos, secreción abundante de las glándulas salivales. A nivel mental miedo, tristeza, descontento, recelo, ansiedad, pesadillas atormentadoras, salacidad debido a la acumulación de gases. (Burton 1947: 138)

En la melancolía de todo el cuerpo encontramos: [...] delgadez, venas muy marcadas sobre la piel, sangre espesa y cargada de humores. A nivel mental miedo, tristeza, misantropía, afición a los paseos solitarios y a la oscuridad, sueño intranquilo, pesadillas. (Burton 1947: 138)

De esta manera Burton describe correcciones de las afecciones por medio de:

[...] la búsqueda de confianza a los amigos, no abrir cauce a las pasiones y oponerles la mayor resistencia posible”, “renovar el aire en los espacios cerrados, ejercicios físicos y mentales moderados, buscar el esparcimiento sano y los trabajos prácticos, tales como los negocios. (Burton 1947: 149)

La organización positivista de los síntomas corporales como mentales, pone de manifiesto un favorecimiento del método científico que relega las nociones espirituales caracterizadas en conceptos como la acedia o las interpretaciones platónicas y aristotélicas de los humores, a pesar de nombrarlas como afecciones mentales incluso en su estado más literal como él de los humores. Esta actitud práctica, no sólo extirpa toda experiencia trascendental en la que los sentimientos y lo irracional, puede relacionarse con una ambigua sensación que justamente se pretende acotar, axiomatizar en una taxonomía de indicios médicos que permitan definir de manera material la melancolía. Además, establece la unión de todas estas dolencias como una indiscutible enfermedad, quitando así, toda posible connotación benéfica y negando la línea tradicional de sus orígenes místicos y metafísicos.

Pero al observar estas recetas científicas surgen preguntas: ¿Cómo “no abrir cauce a las pasiones y oponerles la mayor resistencia posible” si los pensamientos se entrecruzan congestionando los conductos y enrareciendo el ambiente, hasta el punto de somatizar la afección en una crónica representación sintomática? ¿Cómo apoyarse en la amistad cuando a ésta le concierne cada vez menos la importancia de lo profundo e intrincado? ¿Cómo acudir a ejercicios, juegos y reuniones cuando dichos eventos acentúan la sensación de desagrado y enfermedad? ¿Cómo luchar contra esta gripe a la que se le ha encontrado analgésicos que reducen la agudeza de los síntomas, pero no evita la enfermedad? ¿Cómo curar este virus qué se alimenta de su antídoto para mutar?

La melancolía renacentista es la búsqueda racional de esa paradójica existencia de la sensación expresada como enfermedad. Idea que eleva al hombre a la superación de esos indeseados estados para los cuales no hay tiempo y lo empuja con entusiasta velocidad al porvenir. El aparente reduccionismo de un carácter místico produciría una carga racional

que pretende la practicidad. Sin embargo, la melancolía alberga en el interior de esa visión empírica una añejada historia espiritual, dualidad que produjo en la generación siguiente de hombres, la resaca de la racionalidad, empujando a un grupo de ellos a resguardarse en su interior para rescatar en obras sombrías y sentimentales esa mística clásica y medieval.

Aferrándose a esa dualidad del concepto renacentista de melancolía, el tedio moderno anuncia su aparición. Los humores enrarecidos, tradición de la filosofía antigua y la religión occidental, ahora intervenidos por la racionalidad y la ciencia moderna, vierten sobre las condiciones modernas su elixir, conformando dos puntos de vista, dos sujetos. Uno que favorece la sensación del tedio en su reducto más instrumental y otro que apoya su figura metafísica, sus caracteres distintivos.

Esta carga racional al término melancolía permitió que la acepción metafísica y mística heredada de los antepasados clásicos y medievales se conservara al ser rescatada en sus otras representaciones lingüísticas. Como si de un capricho se tratase, el tedio, alimentándose de las épocas, busca con obstinación su unidad, su carácter diferenciador. Lo anterior llevará a que la razonada melancolía renacentista permita una contingente muestra de esa experiencia que no se decide a ser absolutamente enfermedad, que lucha por alejarse del cotidiano mundo colectivo, en busca de captar esa ambigua aflicción que hará posible visualizar los diferentes, los nuevos tiempos por venir. Diseminada en un nuevo contenedor, adoptada por espíritus poéticos que le devolverán su carácter privilegiado. Esto le permitirá avanzar a los nuevos tiempos afianzándose en un espíritu filosófico mucho más individual y profundamente sensible.

1.4 Del poder despótico del hábito y la angustia romántica al Tedio Moderno

El hombre romántico es el que se da cuenta del desencanto que produjo el entusiasmo por un progreso basado en una racionalidad desmedida que lo único que consiguió es un presente y futuro desolador. Este hombre, en primera instancia, se asocia con la lucha burguesa de un afán de universalidad, con el deseo de ser un hombre competente y capaz de afrontar los desafíos de los tiempos en que se vive. Tal como lo entendiera Stendhal, lucha

por una “conciencia de la vida contemporánea” (Calinescu 2003: 53). Esta es la nueva ley que une a los hombres de la época romántica.

Fue sólo después, contra la idiosincrasia de la razón y la idea de progreso reducida al consumo, donde empieza a aparecer una actitud de rechazo por parte del alma romántica con respecto al burgués en ascenso. Englobado en un racionalismo, el romántico rechaza a la razón por desencanto. Sin embargo, vive ambiguamente en su presente e inaugura una contradictoria sensación que se alimenta de su propia ambivalencia de proyección e introspección. De esta manera se constituye un conglomerado diverso, pero al mismo tiempo vinculado de impresiones, autores, efectos y definiciones. Todo este conglomerado se convierte en una sola palabra a la que hoy nos referimos, no sólo como un periodo histórico, sino también como un concepto estético y una manera de sentir: la Modernidad. La relación entre Romanticismo y Modernidad no es casual, sus significados eran, en el inicio del siglo XIX, sinónimos de una diferencia radical con lo anterior, con lo antiguo. Tanto el romanticismo como posteriormente la modernidad buscan agrupar todos los parámetros que, en oposición a una vida arcaica, alientan la descripción y estructura de una vida como diferente, nueva y cambiante con respecto a sus establecimientos sociales, políticos, económicos, religiosos, artísticos, particulares y grupales.

El término romanticismo no fue adoptado inmediatamente en Inglaterra, sino que circuló ampliamente en Alemania, desde los hermanos Schlegel hasta Hegel; en Francia desde la obra *De l'Allemagne (1813)* de Madame de Staël hasta Víctor Hugo; y en otros países europeos, utilizándose en un sentido incomparablemente más amplio del que predominó posteriormente en el lenguaje de la historia literaria y del arte. A comienzos del siglo XIX, la palabra romántico, sinónimo de moderno en la más amplia aceptación, designaba todos los aspectos estéticamente relevantes de la civilización cristiana, considerada como un periodo distintivo de la historia mundial. [...] Fue sólo después cuando el significado del término fue limitado a designar principalmente las escuelas literarias y artísticas que reaccionaron contra el sistema de valores neoclásico durante las primeras décadas del siglo XIX. (Calinescu 2003: 51)

Dicha relación analógica entre modernidad y romanticismo será evidente en una conciencia moderna que iniciaba su germinación con una actitud desenfrenada de ideal. Se da entonces una búsqueda por “estar a la altura de los tiempos” que se problematiza en el poeta romántico al darse cuenta que sus mayores necesidades no pueden ser asimiladas por

su presente cotidiano, lo que lo impulsa a resguardar sus intuiciones en un futuro que las posibilite, produciéndole una angustia romántica que lo asila. En esta medida, el romántico vuelve a adoptar un tinte privilegiado dado por el coste que implica ser reaccionario contra su propia época. Quizás este último aspecto sea la relación más importante entre el romanticismo y la modernidad

“Stendhal habla del escritor: ‘Se necesita valor para ser romántico [...] un escritor necesita tanto valor como un soldado’” (Tomado de Calinescu 2003: 54), valor para producir un choque que sacuda las fibras más racionales del burgués adormecido en su cómoda racionalidad. El romántico ya impugna sobre el hombre su rendimiento exigido por el alargamiento de su jornada laboral en busca de mejores formas de vida para la sociedad, el poeta contradice las concentraciones de trabajadores en una jerarquía similar a la militar. El rebelde romántico rebate una estática periódica del accionar humano. “Según Stendhal: ‘La gente es víctima del poder despótico del hábito, y es una de las principales tareas del escritor intentar eliminar sus efectos inhibidores y casi paralizantes en cuestiones de la imaginación’” (Tomado de Calinescu 2003: 54)

Stendhal es consciente que para ser consistentemente moderno (romántico, en su terminología) uno tiene que arriesgarse conmocionando al público. El romanticismo se presenta entonces como una exacerbada sensibilidad actual, una forma artística de expresar el hoy, el presente desligado de las enraizadas tradiciones pasadas. “El escritor, liberado de las restricciones de la tradición, debe esforzarse por ofrecerles a sus contemporáneos un placer para el que no parecen estar preparados a disfrutar y que quizás no se merecen” (Calinescu 2003: 54).

El poeta romántico es incomprendido desde su propio origen al ser parte de un presente que lo produjo pero que lo hace resguardarse en su más infranqueable interior para conservar ese algo espiritual que aún sobrevive a la cómoda racionalidad que lo convierte todo en aparente progreso. Éste se convierte en un Prometeo moderno que roba a la tradición ese fuego místico que le agudiza la visión y le permite retraerse del “despótico del hábito” al que se ven avocados sus mismos contemporáneos. Esta sensación, que vuelve a adquirir los

tintes más reflexivos, recuerda a sus antecesores humorales y a una asedia medieval que ahora es vinculada estrechamente con la vida cotidiana de una sociedad progresivamente secular porque está racionalmente adiestrada, que adormece en un progreso desabrido al burgués.

Se adquiere un nuevo hábito determinado por una adecuación del trabajo en relación con el capital. Su jerárquica organización instrumental busca la producción acelerada y el consumo desenfrenado, separando el trabajo de esa visión monacal en la que la laboriosidad hace parte de la praxis vital.

La industria moderna, ha convertido el pequeño taller del maestro patriarcal, en la gran fábrica del magnate capitalista. Las masas de obreros concentrados en la fábrica, son sometidas a una organización y disciplina militares. Los obreros, soldados rasos de la industria, trabajan bajo el mando de toda una jerarquía de sargentos, oficiales y jefes. No son sólo esclavos de la burguesía y del estado burgués, sino que están todos los días y a todas horas, bajo el yugo esclavizador de la máquina, del contraamaestre, y sobre todo, del industrial burgués dueño de la fábrica. Y este despotismo es tanto más mezquino, más odioso, más indignante, cuanto mayor es la franqueza, con que proclama que no tiene otro fin que el lucro. (Marx 2005: 22)

El poeta romántico, sufre en su clarividencia el peso de la humanidad sobre sus hombros, encara con sus entrañas los mismos humores, la misma asedia que acomete al “hombre privilegiado” del que habla Aristóteles. Su don lo hunde en una angustia que le pudre la carne mientras emite una infusión aromáticamente romántica.

El poder despótico del hábito y la angustia romántica son los parientes en primera línea del tedio moderno. A partir de ellos, el enfrentamiento que el hombre moderno asume ante esta sensación rastreada, irá configurando lo que se ha querido definir como tedio moderno. Sólo faltará que los protagonistas que encaran esta doble confrontación maduren y se constituyan en sujetos identificables que no sólo conforman visiones paralelas de una misma batalla, sino que producen dos estéticas que desde los albores de la modernidad se entrecruzan, superponen y mimetizan para enfrentarse.

Detener este rastreo histórico de algunas características que rodean el concepto de tedio moderno en el romanticismo no es gratuito. Las consecuencias de este concepto de “hábito despótico” son definitivas para comprender las ideas modernas definidas por Baudelaire y, de la misma manera, son todas las acepciones revisadas desde las épocas antiguas hasta el romanticismo a las que el poeta francés denominará tedio moderno. Este tedio es el único resultado viable de la correspondencia entre dichas connotaciones y las tensiones propias de la industrialización, el capitalismo y la secularización.

2. EL ESPIA Y LA MULTITUD FRENTE AL TEDIO MODERNO

2.1 Dos sensaciones de Modernidad: Modernidad pastoral y contrapastoral o modernidad estética y burguesa

Cada vez que el lector se acerca a la obra de Baudelaire, una orgía de paradójicas sensaciones apuñala sus más profundas y sólidas creencias. Baudelaire, afanoso en su laboratorio poético, acerca su pluma cargada de electricidad a las fibras del corazón, dotando de “galvánica fuerza” al cerebro de ese monstruo al que bautizó modernidad. Como un “conspirador profesional” Baudelaire confiesa: “si vuelvo a hallar la fuerza de tensión y la energía que he poseído algunas veces, haré que mi cólera respire por los libros que provoquen horror. Quiero poner en contra mía a toda la raza humana. Sería esto un placer tan grande, que me resarciría de todo” (Baudelaire. Tomado de Benjamin 1980: 27)

Baudelaire desea poner en contra a la raza humana porque ella es renuncia y entrega romántica. En la visión precoz de su alrededor, percibe el aroma de las pasiones y la fuerza de resolución del hombre moderno. Pero no tiene que ir muy lejos para comprenderlo, sólo le basta con mirarse al espejo para ejemplificar ese mundo de posibilidades, esa antagónica existencia que lo encadena y a su vez lo proyecta a un porvenir lleno de inhóspitas experiencias. Nadie mejor para entender, explicar, encarar y proyectar la modernidad que Baudelaire, como lo entendiese el mismo Verlaine quien busca de reivindicar en vida al maldito de malditos:

La originalidad de Baudelaire consiste en retratar, poderosa y originalmente, al hombre moderno [...] tal como los refinamientos de una civilización excesiva le han hecho, un hombre moderno con sus sentidos agudos y vibrantes, su espíritu dolorosamente sutil, su cerebro saturado de tabaco, su sangre ardiente de alcohol [...] Baudelaire retrata a ese individuo sensible, como un tipo, como un héroe. (Verlaine. Tomado de Berman 2006: 130)

De la misma manera después de su muerte tal y como lo cita Marshall Berman, Theodore Banville en frente de los restos de Baudelaire hará un homenaje diciendo.

Aceptó al hombre moderno íntegramente, con sus debilidades, sus aspiraciones y su desesperación. Así, fue capaz de dar belleza a paisajes que en sí mismos no tenían belleza, no haciéndolos románticamente pintorescos, sino sacando a la luz la parte del alma humana ocultos en ellos; de este modo reveló el corazón triste y a menudo trágico de la ciudad moderna. Esa es la razón por la que ha obsesionado, y obsesionará siempre, las mentes de los hombres modernos, y los conmoverá cuando otros artistas los hayan dejado fríos. (Banville. Tomado de Berman 2006: 130)

La existencia de Baudelaire tal como la describe Verlaine y Banville es una experiencia donde su vida ordinaria, su época y su quehacer poético se acoplan para conformar una sola vida: La del hombre moderno. Es en su forma de vida donde el concepto de modernidad aparece de manera más integral, tal como lo experimentara Baudelaire, la modernidad más que reconocible como un concepto paradójico e intrincado, es una forma de vida, un tipo de experiencia que se intuye desde el siglo XVI hasta nuestros días, evolucionando, conformándose y transformándose. En sus primeros momentos (Siglo XVI - XVIII) el hombre se encuentra embebido en una vida nueva, demasiado nueva para comprenderla. A partir de la revolución industrial el hombre busca un lenguaje, un sistema de referentes comunes donde se establezca esa plenitud de experiencias que ya en el siglo XIX son vividas, pero que todavía desean ser enunciadas para poder recordar y autodefinir la idea de progreso que se presenta en el siglo XX. Los resultados de esa revolución industrial cubren todo el globo terráqueo en diferentes configuraciones, produciendo un sin número de cuestiones, abismos y referentes que problematizan una edad moderna con los orígenes que la gestaron.

Esa experiencia moderna se configura con caras opuestas y simultáneas vividas por los seres humanos contemporáneos, por el hombre de hoy: “Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y el mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos”. (Berman 2006: 1). Es una experiencia contradictoria que evoluciona desde finales del renacimiento y comienzos del romanticismo como una sensación doble, marcada y estrechamente ligada con el concepto de progreso y

burguesía. Baudelaire la definió como dos tipos de modernidad “*la pastoral y la contra pastoral*”.

El prefacio del *Salón de 1846* y *El pintor de la vida moderna* se constituyen como obras emblemáticas de estas dos modernidades. En la primera, se acentúa una ejemplificación optimista, una celebración hacia todas las experiencias alrededor de realizar una idea de futuro, un impulso benéfico de las características burguesas hacia un progreso de lo humano gratificante e ideal a todos los niveles. Por otro lado, en la segunda obra se percibe una modernidad basada en apariencias, modas, entre maquillaje y bulevares, la sorprendente vida de las capitales en medio de unas nuevas relaciones humanas. Berman, revela las intenciones de Baudelaire de la siguiente manera:

Sus elogios líricos de la vida moderna que crearon unos modos de pastoral característicamente modernos; sus vehementes denuncias de la modernidad, que generaron formas modernas de contrapastoral. Las visiones pastorales de la modernidad de Baudelaire serían desarrolladas en nuestro siglo bajo el nombre de “modernolatría”; sus contrapastorales se convertirían en lo que el siglo XX llamaría “desesperación cultural”. (Berman 2006: 132)

Tanto la “modernolatría” como la “desesperación cultural” son ejemplos de valores y visiones de los que según Berman, a lo largo del siglo pasado llegaron a agruparse bajo el nombre de “Modernismo”: “Ideas y visiones producidas por diferentes fuentes que pretenden hacer de los hombres y mujeres los sujetos tanto como los objetos de la modernización, darles el poder de cambiar el mundo que está cambiándoles, abrirse paso a través de la vorágine y hacerla suya” (Berman 2006: 2). Pero este “modernismo” es a veces confundido con el concepto de “modernización”, es decir, es confundido con “los procesos sociales que dan origen a esta vorágine, manteniéndola en un estado de perpetuo devenir” (Berman 2006: 2)⁵.

⁵¿Cuál es la diferencia entre la modernidad en América latina con respecto a este sentimiento moderno en principio europeo? Se debe realizar una diferenciación juiciosa de algunos de los conceptos y acontecimientos que produjeron el concepto de modernidad en Europa.

Partamos así, de una primera premisa importante. En Europa las experiencias de modernismo y modernización se dieron casi de manera simultánea como acontecimientos inherentes a un hombre y unos acontecimientos históricos determinados: la revolución industrial, los grandes descubrimientos de las ciencias

Estas dos modernidades oscilantes en su proyección del hombre moderno han constituido una lucha hostil desde sus comienzos, problematizando, pero a su vez, constituyendo dos caminos que conviven diariamente, produciendo un juego de fuerzas, un sistema de referencia. Es en este sistema en el que móviles como el arte, la estética, los ideales y la vida en general del hombre moderno adquirirán un dinámico movimiento que estará siempre saturado de estas dos experiencias modernas, de estas dos sensaciones que el hombre empezó a experimentar y verá chocar, entrecruzarse y necesitarse desde el romanticismo hasta nuestros días.

Es justamente en esa lucha de sensaciones (pastoral y contrapastoral) donde radica la paradoja moderna. Al parecer, como lo asegura Calinescu en su obra *las cinco caras de la modernidad*: “una separación tuvo lugar entre la modernidad como una etapa en la civilización occidental” determinada por la revolución industrial y tecnológica, los

físicas, los proceso de industrialización de la producción, la tecnología, aceleramiento del vivir cotidiano, modificaciones demográficas y crecimiento urbano, entre muchos otros. Acontecimientos que serán también evidentes en América Latina pero atravesados por referentes históricos diferentes, lo que produjo una diferencia radical en la experiencia.

En América Latina se incorporo la experiencia de la “*modernización*” de forma más radical que el “*modernismo*”. Lo anterior, producto de un desfase al que habían sido enfrentados los individuos que conformarían por un lado las escalas más inferiores del proceso de transformación burgués en Europa y quienes serían los encargados de nuestra colonización.

En una “sociedad burguesa” que fija cierto sistema de valores, “*los de los intereses privados, los de la utilidad, los del hedonismo, los del lujo, los de la riqueza, los de la ‘democracia’, los que resumió Louis Philippe, el rey Burgués, en la consigna ‘enriqueceos’*”. (Gutiérrez Girardot 2004: 48), donde este nuevo sistema de valores permea desde la escala más alta hasta la más baja configurando oportunidades para algunos y para otros que empiezan a experimentar y sufren y luchan y desean los mismo pero han sido relegados por ese mismo sistema de valores, aparece una oportunidad una visión de un nuevo mundo, un espacio perfecto en el cual se puede cumplir con esos nuevos valores, América. (continúa ...)

Y ese horizonte vital o sistema de valores, esa “prosa del mundo”, esa interdependencia de egoísmos, determina tanto el comportamiento de un comerciante como el del campesino que huye del campo en busca de “mejor suerte”, de ascenso social, de enriquecimiento en la ciudad. Es el caso, por ejemplo, de los miles de millones de españoles e italianos, alemanes e irlandeses y judíos que, emigraron a Latinoamérica y Norteamérica a finales del siglo pasado: en la tierra de las posibilidades infinitas podían llegar a ser hasta condes locales, sin pergaminos y sin títulos. (Gutiérrez Girardot 2004: 48)

consolidados cambios sociales posibilitados por una economía eminentemente capitalista y la modernidad como estética” (Calinescu 2003: 54).

En esa lucha en la que una sensación pretende dominar a la otra se establece un comensalismo, un juego de favores donde las relaciones se han tornado complicadas y adversas, pero profundamente fecundas. Por una parte la idea pastoral de modernidad se minimiza a una dinámica en la que el progreso se condiciona a la producción y el consumo. La fe puesta en las posibilidades transformadoras que la industria, la ciencia y la tecnología prometen, la idea de un tiempo convertido en mercancía, un culto a la razón y a la secularización son la base de un progreso creado y ganado a pulso por una civilización que llevó al hombre a una posición transformadora como ningún otro período histórico.

Por otra parte, la modernidad contrapastoral es resguardada por una modernidad reaccionaria, cubierta por un nido estético y caracterizado por oposición a esa idea mediocre de modernidad burguesa a la que hará frente con las más soberbias estrategias y en manos de poetas y artistas.

En contraste con la modernidad burguesa, la otra modernidad, la que habrá de originar las vanguardias, se inclinó desde sus comienzos románticos hacia radicales actitudes antiburguesas. Sentía náuseas por la escala de valores de la clase media y expresó su repugnancia por medio de los más diversos medios que iban desde la rebelión, anarquía y apocalipsis hasta el autoexilio Aristocrático. Así que, más que sus aspiraciones positivas (que a menudo tienen muy poco en común), lo que define a la modernidad cultural es un rotundo rechazo de la modernidad burguesa, su negativa pasión consumista. (Calinescu 2003: 54)

2.2 El Baudelaire de Walter Benjamin: De Flâneur a Espía

Esta dualidad en la que Baudelaire se encontraría como actuante y participe convergerá en su ser poético y en el visionario metamorfoseo que dirige sus obras. Según Benjamin en Poesía y Capitalismo, “la asimilación del literato a la sociedad en la que vivía se realizó, en el Boulevard” (Benjamin 1980: 41) pero no sólo el literato, sino el hombre moderno, se reconoce sólo cuando se ve sumergido en un camino infinito donde los almacenes se curvan

para saciar sus sentidos, es allí, que comprende un nuevo orden, un espíritu de mundo que busca con ansía contar, entender y disfrutar.

El escritor saturado por la multiplicidad “una vez que ha puesto el pie en el mercado, mira el panorama en derredor [...] Surge en él, una literatura panorámica, produciendo así, un nuevo género literario [...] libros que imitan el primer término plástico de los panoramas, y no por azar de los favores de la capital” (Benjamin 1980: 49) Esta tendencia de describirlo todo, como si se tratase del estudio de las funciones de los seres orgánicos, pretende crear en el entorno naciente un atisbo de seguridad, una identificación adolescente que busca una comprensión del completo desarrollo del organismo moderno. Por esto para Benjamin “todo desfilaba como por encima [...] días, costumbres matrimoniales y usos propios de los célibes, familia, casa, hijos, escuela, sociedad, teatro, tipos profesionales” (Benjamin 1980: 50), una taxonomía que quería ser absorbida para no dejar de ser parte de ella. Pero sin duda alguna es el tiempo el padre de esta clasificación, un activo que se cotiza en el mercado como el máspreciado de los productos y que se exhibe como la mayor transformación.

Sin embargo, para Benjamin este hombre ingenuo atiborrado de Boulevard es el Flaneür, el primer hombre que sale por las calles de París a gozar por medio de sus sentidos de esa identificación con la vitrina, es “el hombre que vagabundea, que callejea, de este paseante en cortes, que diríamos en castellano, a la ciudad de París [...] es este Flaneür cronista y filósofo inmerso en un medio infalible de curar el aburrimiento que medraba fácilmente bajo la mirada de basilisco de una reacción saturada” (Benjamin 1980: nota 3 pág. 50), un hombre así sólo puede sentir por fin en la fisionomía del todo que lo rodea el misterio de las situaciones que generaba la gran ciudad.

Aún extasiado por los medios de transporte masivos y encandelillado por las luces del Boulevard, el hombre moderno baja la mirada para encontrarse con la mirada del otro, ese otro que es privado y misterioso, entonces por primera vez empiezan a surgir una conversación secreta propia ya no del hombre individual, sino de aquel que en unión con el otro vive en la gran ciudad. La sociología de la ciudad:

Quien ve sin oír, está más inquieto que el que oye sin ver [...] Las relaciones alternantes de los hombres en las grandes ciudades se distinguen por una preponderancia expresa de la actitud de los ojos sobre los oídos. Antes del desarrollo de los medios de transporte masivo en el siglo XIX las gentes no se encontraron en la circunstancia de tener que mirarse mutuamente largos minutos, horas incluso, sin dirigirse la palabra unos a otros. (Benjamin 1980: 52)

Es allí, en ese misterio que esconde la privacidad, en esa función biunívoca de las miradas silenciosas donde el sujeto se ve desafiado, invadido por el misterio del otro, y viceversa, hasta que asustado se percibe parte de un carácter superior, la multitud. Aún sin reconocerla se identifica como parte de ella. En esta medida, el Flaneür concibe su progreso en la multiplicidad, en la riqueza que el bulevar, como una fuente infinita, le brinda. Existe una nueva identificación, una habilidad que le permite “coge[r] las cosas al vuelo; y se sueña cercano al artista” (Benjamin 1980: 56), un registro de fisionomías lo consolida nuevo. Baudelaire se pone en el papel del flaneür porque ve por encima de esta desabrida somnolencia, según Benjamin, una ventaja en el sujeto “la actitud detectivesca del Flaneür conforma modos del comportamiento tal y como conviven al tempo de la gran ciudad [...] Baudelaire poco le importaba determinar los tipos: más bien perseguía las funciones propias de la masa en la gran ciudad” (Benjamin 1980: 55). Baudelaire vestido de Flaneür se eleva para concebir la masa como protagonista. Entrena, analiza y observa para personificar al individuo que se funde con la masa como único acto de verdadera comprensión.

El poeta francés, haciéndose pasar por Flaneür, logra disfrutar de la multitud, pero a la vez, la escudriña, la interroga, la reconoce ya como sujeto. Baudelaire encuentra en la multitud un placer detectivesco que le permite sumergirse en la masa, encontrar en ella su soledad y salir victorioso para definir la proyección de esa multitud, sus vicios, su potencialidad. Es, según Benjamin, como Edgar Allan Poe: un poeta que encuentra sus sensaciones cuando como Flaneür se hace partícipe de la experiencia de la multitud. Estas experiencias impresas, definidas, son casi como si Poe al otro lado del océano le leyera el pensamiento:

El flaneür es para Poe sobre todo ése que en su propia sociedad no se siente seguro. Por eso busca la multitud; y no habrá que ir muy lejos para encontrar la razón por la cual se esconde en ella. Es diferente el asocial y el Flaneür. Un hombre se hace tanto más sospechoso en la masa cuanto más difícil resulta encontrarlo. Una multitud inabarcable en la que nadie está del todo claro para el otro, nadie es para otro, enteramente impenetrable. (Benjamin 1980: 64)

Por tal razón, Baudelaire se zambulle en la multitud vistiendo de Flaneür, pero allí no puede habitar por mucho tiempo, la fuerza del mercado y el vigor de la masa lo captan, lo toma de improviso sumiendo su mirada en la vitrina, el maquillaje y el carruaje. El caminante se encuentra después de la estampida diaria desolado, antes de que esto ocurra, Baudelaire se ha mudado a Dandy para cómodamente vencer el velo que cubrirá al flaneür:

Ese velo es la masa que se agita en los rugosos meandros de las viejas metrópolis. La masa, que hace que lo atroz le encante. Cuando el velo se rasgue y deje libre a la vista del flaneür una de esas plazas populosas que la revuelta ha convertido en soledad, sólo entonces vera sin obstáculo la gran ciudad. (Benjamin 1980: 76)

El flaneür, inocente en su caminar por el mercado, cree que echa un vistazo, pero en realidad se vuelve un comprador y busca uno, convirtiéndose a sí mismo en mercancía, se reconoce enervado. Pero Baudelaire mudado Dandy, persiste en su pesquisa ahora anhelante “del último destello de heroísmo en las decadencias” (Baudelaire 1995: 87). El Dandy le representa correspondencia con ese flaneür que embotado en los ríos de la multitud no ha entregado su estandarte contra la trivialidad, es aún ese sujeto de la multitud que, en ella, no se deja impresionar. Baudelaire ve en este hombre refinado un atisbo del escritor moderno, como ese que ya no se aísla del mundo, que convive en él de manera artística.

La calle atronadora aullaba en torno mío.
Alta esbelta, enlutada, con un dolor de reina
Una dama pasó, que con gesto fastuoso
Recogía, oscilante, las vueltas de sus velos,

Agilísima y noble, con dos piernas marmóreas.
De súbito bebí, con crispación de loco.
Y en su mirada lívida, centro de mil tornados,
el placer que aniquila, la miel paralizante.

Un relámpago. Noche. Fugitiva belleza
cuya mirada me hizo, de un golpe, renacer.
¿Salvo en la eternidad, no he de verte jamás?

¿En todo caso lejos, ya tarde, tal vez nunca!
Que no sé a dónde huiste, ni sospechas mi ruta,
¡tú a quien hubiese amado!, oh tú, que lo supiste!
(Baudelaire 2003: 138)

“A una transeúnte” es un poema que contiene en cada verso y en cada palabra las características con las que Baudelaire (hecho espía y fundido a la multitud) conforma su poética. “la calle atronadora aullaba en torno mío” inicio apocalíptico en donde se visualiza un “yo” inmerso en una calle que podría describir de manera perfecta a la del Boulevard, donde los carruajes, la naciente publicidad, el ir y venir de las personas en aglomeración producen sobre el personaje un sonido insoportable. A continuación, con una lírica exquisita, el poeta describe una dama como “Alta esbelta, enlutada, con un dolor de reina [...] Agilísima y noble, con dos piernas marmóreas”, adjetivos por un lado condicionados por un entorno civilizado y general, producto de un encuentro fugaz propio de la callejuela, por otro lado una mirada detectivesca en la que si bien no hay un exhaustivo detalle si se percibe una acción indagadora que expone el misterio privativo y la taxonomía del Boulevard.

El poeta esgrime en los siguientes versos esa energía cautivadora que el perfume, el maquillaje y el progreso decoran a la dama que comparable al Dandy no deja de sorprender, es su belleza envidiada por el espía que empieza a sentirse hipnotizado por las mieles de la multitud, el producto y el mercado.

Durante el ritmo del poema el tiempo huye, agilísimo, “súbito” como una fugaz estrella que doblega a su paso inclusive a la sensación sublime de la conquista. Narrado como la poderosa y sugestiva experiencia de siempre, pero confinada a una temporalidad momentánea en la que en una sola mirada se vive toda una historia de amor. Para Baudelaire el Dandy reflejado ya en correspondencia con esa transeúnte fascinante de la multitud a la que le adjudica una nueva constitución de belleza es el último modelo inmerso

en la masa a envidiar. “La índole de la belleza del Dandy consiste, sobre todo, en la actitud fría que procede de la inquebrantable resolución de no dejarse impresionar; diríase un fuego latente que se deja adivinar y que podría irradiar, si quisiera”. (Baudelaire 1995: 89). Para Baudelaire, el Dandy es el último vínculo en el cual la modernidad pastoral y contrapastoral se pueden acoplar para constituir la bienaventuranza del progreso, para producir el nuevo hombre moderno que saque de la inercia desde el interior del sistema burgués a esos flaneür perdidos y embobados por la fuerza del Boulevard y la potencia de la masa.

Ya sea que estos hombres se hagan llamar refinados, increíbles, bellos, leones o dandis, todos tienen un mismo origen; todos participan del mismo carácter de oposición y rebeldía; todos son representantes de lo más apreciable que hay en el orgullo humano, de esa necesidad, demasiado rara entre la gente de hoy, de combatir y destruir la trivialidad. (Baudelaire 1995: 86)

Siendo Flaneür, siendo Dandy, Baudelaire defiende el umbral que no lo deja sucumbir ante las seductoras mieles de barro que los nuevos paradigmas burgueses constituyen. En esa carrera por no sucumbir, se da cuenta de que la única manera de realizar su última indagación es perdiendo su aureola, entregándola a ese mismo fango que antes osaba sobrepasar, porque sólo en esa pérdida, puede pasar desapercibido para después aislarse. Esta decisión es la única posibilidad que le permitirá, como poeta moderno, resguardar el fuego prometeico:

- “¡Pero cómo! ¿Voz aquí, querido? ¡Voz en un lugar de perdición!, ¡voz, el bebedor de quintaesencias, el comedor de ambrosia! Verdaderamente, hay de qué sorprenderse.
- Ya conocéis, querido, mi horror por los caballos y los coches. Hace unos instantes, conforme atravesaba la calle, a toda prisa, y brincaba entre el barro, a través de ese caos movedizo en el que la muerte llega al galope por todas partes a la vez, mi aureola en un movimiento brusco, ha resbalado de mi cabeza y caído al fango del macadán. No he tenido valor para recogerla. He considerado que es menos desagradable perder mis insignias que romperme los huesos. Y luego me he dicho que no hay mal que por bien no venga. Ahora puedo pasearme de incógnito, llevar a cabo bajas acciones y hacer el crápula, como los simples mortales. Heme, pues, aquí, tal como vez, enteramente igual a vos.
- Deberíais, al menos, dar aviso de esa aureola, o hacerla reclamar por el comisario.
- ¡No, a fe mía! Me encuentro bien aquí. Solo vos me habéis reconocido. Por otro parte, la dignidad me aburre. Y además pienso en gozo que algún poeta la recogerá y se la pondrá impudicamente en la cabeza. ¡Qué placer hacer feliz a alguien, y feliz,

sobre todo, a alguien que me hará reír! ¡Pensad en X o en Z! ¡Si que va a ser gracioso! (Baudelaire 2005: 129)

El poema “la pérdida de la aureola” nos permite observar cómo en una conciencia del engaño el poeta deja la aureola que, amenazada por la multitud, es preferible abandonar para que un poeta embebido en la masa la encuentre y produzca divertimento a la multitud. Nótese, cómo aquí ya aparece un desligamiento de dos experiencias creadoras; el poeta que impúdico encuentra la aureola en el callejón y la usa para divertimento de la masa y el poeta que constituyéndose héroe se desprende de cualquier insignia que lo haga predecible, aislándose, huyendo.

Es así como Benjamin hace una distinción entre dos experiencias creadoras, a saber: el poeta que “se pone en el lugar de la multitud” (Victor Hugo) y aquel que se aparta de ella “en tanto héroe” (Baudelaire). En ellos, el filósofo ve la ejemplificación de dos estéticas que irán tomando su posición para las justas por venir.

Laicismo, progreso, y democracia eran el estandarte que agitaba sobre sus cabezas. Tal estandarte transfiguraba la existencia de la masa. Ponía en sombra el umbral que separa a cada uno de la multitud. Baudelaire en cambio protegía ese umbral; esto le distinguía de Victor Hugo. Pero se asemejaba a él al no penetrar el aura social que se asienta en la multitud. Ponía enfrente de ella una imagen tan poco crítica como la concepción de Hugo. Esa imagen es el héroe. En el mismo momento en que Victor Hugo celebra la masa como héroe del epos moderno Baudelaire escruta para el héroe un lugar de huida en la masa de la gran ciudad. Hugo se pone en el lugar de la multitud; Baudelaire se separa de ella en cuanto héroe. (Benjamin 1980: 83)

Baudelaire como el conspirador profesional que era, asumía apariencias diferentes. Flâneur, Dandy, Bohemio, entre otros papeles “puesto que el “heros” moderno no es héroe sino que representa héroes. La heroicidad moderna se acredita como un drama en el que el papel del héroe está disponible” (Benjamin 1980: 116). Pero su verdadera cara es la de incógnito, esa que gana al abandonar la aureola, tras su metamorfosis de representación de héroes, Baudelaire construye al poeta moderno como un espía. El poeta se convierte así en un detective encubierto que se pasea por la multitud, hecha sujeto, para estudiarla, para escrutar en los más profundos intersticios de su composición la visión de un nuevo mundo, para ver al hombre que pierde su posibilidad de porvenir entre los caballos, los carruajes y

los bulevares. Baudelaire, partiendo de unas condiciones políticas, sociales y económicas que dieron como resultado el surgimiento de la modernidad, construye su imagen de espía en correspondencia con la de multitud.

Esta paradójica unión de expectativas produjo un nuevo mundo, en donde, por un lado, se sentía una agradable sensación de entusiasmo por el progreso que la tecnología y la economía posibilitaban, pero, por el otro, se experimentaba una prematura conciencia de los alcances de esa novedad. Benjamin estudia a Baudelaire con el objeto de comprender no solo esas paradójicas fuerzas que posibilitan y constituyen la modernidad sino que también, en su camino, se encuentra con dos figuras: La multitud y el espía. Estas figuras son reconocidas por el filósofo, como sujetos determinantes para la comprensión de la poesía moderna y la posición de los poeta en un nuevo mundo regido por el mercado y la producción.

2.3 Multitud y “El hombre de la multitud”

De todos los temas que Benjamin explora en la obra de Baudelaire es quizás la multitud, como el mismo lo asegura, la que “ha alcanzado más atribuciones cara a la literatura del siglo XIX” (Benjamin 1980: 135). En esa masa civilizada, producto de las grandes ciudades, se encierra un misterio que seduce por llevar consigo los más sugestivos humores modernos. Esa volátil masa que empieza apoderarse de las calles del siglo XIX debió de ser intimidante, miedosa, repugnante (*cf.* Benjamin 1980:146). Pero, ¿Qué tiene ese flujo de personas que amedrentó a los primeros hombres modernos y que, al mismo, tiempo ha cautivado a literatos y filósofos desde esta época hasta nuestros días?

“Para Engels la multitud tienen algo que consterna. Provoca en él una reacción moral. Junto a la cual desempeña su papel otra que es estética” (Benjamin 1980: 137). Es justamente ese paralelismo entre moral y estética que percibe Engels el que Poe superpone en un desenfreno visceral. Poe como lo definirá su gran amigo Baudelaire “es el escritor de los nervios [...] Ningún hombre lo repito, ha contado con mayor magia las excepciones de la vida humana y de la naturaleza” (Baudelaire. Tomado de Poe prólogo: 39). Ese nervioso

talento es justamente el que lo dota de sensibilidad para percibir como ningún otro las rarezas que la multitud evoca. En su cuento “el hombre de la multitud” Poe nos presenta tres sujetos definidos, quienes inmersos en las calles londinenses interactúan. Estos sujetos son: la multitud, el hombre de la multitud y el Yo, que desde ahora nombraré como espía.

Para Poe es atrayente ese hombre de la multitud como aquel “que no se deja leer”, ese paseante (Flaneür para Benjamin) que se constituye indescifrable en la medida en que aún sin perder su condición de unidad, sacrifica su protagonismo para constituir una entidad más compleja, la multitud. Pensemos, por ejemplo, cómo la definición intrínseca de un engranaje (dispositivo circular cuyos pequeños dientes permite el acoplamiento y la propagación de energía a través del movimiento) se inmola, para conformar una máquina cuya aplicación diversa lo reduce a una simple pieza de enlace. Es claro que la suntuosa máquina depende de la pieza quien, al constituir el organismo superior, pierde identificación. Al asumirse como gen de una estructura más compleja, el engranaje hereda a un dispositivo superior, lo que lo constituye como unidad funcional, confinándose a una relación de dependencia.

Analógicamente, el hombre entrega parte de su unidad, de su identificación, para constituirse en multitud. Generando así una dependencia que condiciona al humano a convertirse, como Poe lo bautizará, en “el hombre de la multitud”. Este “viejo es el tipo y el genio del crimen profundo. Se niega a estar solo. Es el hombre de la multitud. Sería inútil seguirle, pues no lograría saber más de él ni de sus actos” (Poe 1970: 897). Este embotado caminante es ilegible justamente porque se establece como segmento de una nueva sintaxis que lo hace valioso e indispensable sólo en la medida en que establece relaciones biyectivas. “[...] tomaron mis observaciones un giro abstracto y general. Miraba a los transeúntes por masas, y mi pensamiento no los consideraba más que en sus relaciones conjuntas” (Poe 1970: 886).

Pero ese “hombre de la multitud” no es completamente inocente ya que es consciente de que, si bien un engranaje es acumulación de energía, el acoplamiento de muchos permite una amplificación sobrenatural de la fuerza de acción. El hombre moderno encuentra en la

multitud esa extensión de su fuerza, ve en ella la consolidación de un progreso que lo potencia y eleva a un ser más allá de sus propias definiciones porque siente que sólo es posible la conformación de ese hombre por venir a partir de la permisividad del todo. Así, se construye el hombre moderno y con él, la sociedad que crea a partir de una expansión amplificadora del progreso humano que sólo se hace perceptiblemente bello y verdadero en la multitud.

Toda colectividad implica sacrificios individuales. El hombre entra a la multitud porque ve en ella un generador que impulsa su humanidad a un proceso que lo llevará a convertirse en ese hombre moderno, pero tal transformación tiene un costo y es justamente la humanidad misma la que se sacrifica:

Esa centralización colosal, ese amotinamiento de tres millones y medio de hombres en un solo punto, han centuplicado su fuerza [...] Pero sólo después se descubre las víctimas que ha costado. Cuando se ha vagabundado durante un par de días por las calles principales adoquinadas es cuando se advierte que se han tenido que sacrificar la mejor parte de su humanidad para consumir todas las maravillas de la civilización de las que su ciudad rebosa. (Benjamin 1980: 73)

Al entregar su humanidad a la multitud, el hombre va perdiendo conciencia de la función que esa máquina debería cumplir, el engranaje olvida la función del dispositivo en su monótono girar. Perdida la noción de resultado, el tiempo hace lo suyo y el hombre se adormece en los movimientos circulares de su mecánica tarea, percibiendo una sensación paradójica que le revela que su trabajo ha constituido algo nuevo que es perceptible en ese espíritu colectivo, pero que nunca lo toca individualmente. Esa sensación lo devuelve a su automática tarea con la anhelante esperanza de que ya pronto lo transforme.

Ya el hormigueo de las calles tiene algo de repugnante, algo en contra de lo cual se indigna la naturaleza humana. Esos cientos, miles que se apretujan unos a otros ¿no son todos ellos hombres con las mismas propiedades y capacidades y con el mismo interés por ser felices? [...] Y sin embargo corren dándose de lado, como si nada tuviesen en común, nada que hacer los unos con los otros, con un único convenio tácito entre ellos, el de que cada uno se mantenga en el lado de la acera que está a su derecha para que las dos corrientes de la aglomeración, que se disparan en uno y otro sentido, no se detengan la una a la otra; a ninguno se le ocurre desde luego dignarse echar una sola mirada al otro. La indiferencia brutal, el aislamiento insensible de cada uno en sus

intereses privados, resaltan aún más repelente, hirientemente, cuanto que todos se aprietan en un pequeño espacio. (Benjamin 1980: 74)

En ese asilamiento de los hombres en su interés privado, dedicados a la tediosa tarea que no los lleva a su sueño de progreso más que como pieza de la multitud, se automatizan, sus sentidos adiestrados en una especialidad particular pierden sensibilidad y esa es la paradoja. La sensibilidad del hombre en multitud a partir de su trabajo especializado se engrandece, se expande, se desarrolla como un catador de vinos que con juicioso esmero educa su sinestesia, pero tal placer sólo es gozado en multitud, la masa ya constituida como sujeto, ¡disfruta locamente!, se embriaga de lujuria con el manjar del progreso. El hombre de la multitud ve engrandecida su sensibilidad no en su trabajo especializado, labor que muchas veces es solo un acto repetitivo, sino en la función que cumple su trabajo en relación con el trabajo de los otros hombres de la multitud quienes en equipo componen un mecanismo que desempeña una función determinada. La ejecución de esa función es lo que el hombre de la multitud asimila como su energía centuplicada, su sensibilidad aumentada. Pero cuando el mecanismo se ve amenazado porque alguna de las partículas que lo componen y lo llevaron a la realización de su función deja de ejecutar su tarea especializada para tratar de alcanzar individualmente el ideal que en la multitud ayudado a construir, entonces la masa se altera, se descontrola. Activando sus mejores atributos (espectáculo, diversión, productos, tiempo libre) busca ofrecerle a su pieza trabajadora una pizca de ideal, para llevar al hombre, de nuevo por un camino que no implique transformación, revelación, imaginación o anhelo de progreso más allá de las fronteras de un ideal determinado por el capital. De esta manera, la multitud agota la provisión sensible del hombre, constituyéndolo, como aseguraba Baudelaire, en el “hombre de la multitud como en una reserva de energía eléctrica” (Benjamin 1980: 147), que espera que un flujo de electrones le encienda.

Según Valery:

El habitante de los grandes centros urbanos cae de nuevo en el estado salvaje, quiero decir en el aislamiento. El sentimiento de estar referido a los demás, antaño siempre alerta a causa de las necesidades, se vuelve hoy paulatinamente como en el curso sin roces del mecanismo social. Todo perfeccionamiento de dicho mecanismo pone fuera de juego ciertos modos de comportamiento, ciertos sentimientos y emociones. El confort aísla. Acerca a su beneficiario a lo mecánico. (Valery. Tomado de Benjamin 1980: 146)

2.4 *El espía*

La multitud potencia la energía del hombre de la multitud solo cuando su uso está en relación con el trabajo de producción de la masa. La animosa energía que el hombre de la multitud ve multiplicada en la multitud, es el producto de la porción que cada individuo (hombre de la multitud) entrega al progreso de la civilización y pierde como ser particular. En oposición a esta entrega desigual se puede identificar la figura del espía, ese narrador consciente que Poe edifica en la primera persona del singular. El espía, aquel hombre que disfruta del espectáculo que la multitud le ofrece porque es consciente de su rareza creadora, aquel que logra sumergirse en la masa, gozar de su galvánica fuerza, camuflarse como cualquier otro hombre de la multitud para adquirir experiencia⁶ sin perder su energía vital.

[...] y cuando encendieron los faroles, dos densas y continuas oleadas de gente pasaban frente a la puerta. No me había yo encontrado nunca antes en una situación semejante a la de aquel momento especial del anochecer, y el tumultuoso océano de cabezas humanas me llenaba, por eso, de una emoción deliciosa y nueva. (Poe 1970: 886)

El espía, se unta las manos del impulso del progreso humano para luego salir, alejarse, huir en el justo momento en el que ve afectada su sensibilidad. El espía juega con fuego, acerca su humanidad hasta la frontera en la que puede robar energía sensible de la vibración que la multitud engendra, sólo que antes de electrocutarse, se separa del circuito –masa- con el objetivo de no perder la recarga sensible que le permitirá desde su lontananza crear. El espía está en la multitud con el único objetivo de robarle su potencia sensible y restituírsela al individuo enajenado, al autómatas amaestrado.

⁶ De las múltiples cargas teóricas que puede encerrar el concepto de “experiencia” en Benjamin y otros autores, en este trabajo se hace uso de la acepción en su significado más general, es decir, según la Real académica de la lengua española: “Hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien algo. Práctica prolongada que proporciona conocimiento o habilidad para hacer algo”.

Ahora bien, ¿Quién es ese hombre que, igualmente moderno, está en un rincón alejado, inyectándole a su soledad multitud, para ser a su voluntad “hombre de la multitud” y espía? Es el poeta. El “albatros” que en giros concéntricos sobrevuela a la multitud, ave visionaria que detecta las pulsaciones más fundamentales del progreso humano. Ave nueva que habrá de diferenciarse de sus antecesoras antiguas. El poeta sólo puede referirse en correspondencia (entendida desde Baudelaire) con el espía en la gran ciudad, en la constante inmersión a la multitud. El poeta del que aquí se habla es un espía que no alimenta su ascetismo al estilo del monje, sino del romántico en proyección. Por esta razón, el espía no es cualquier poeta, es el poeta moderno.

No todos pueden darse un baño de multitudes: gozar de la muchedumbre es un arte; y sólo puede darse un festín de vitalidad, a expensas del género humano, aquel a quien un hada insufló en su cuna el gusto por el disfraz y la máscara, el odio al domicilio, y la pasión del viaje.

Multitud y soledad, términos iguales y convertibles para el poeta activo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad, tampoco sabe estar solo en medio de una atareada muchedumbre.

El poeta goza del incomparable privilegio de poder ser, a su guisa, él mismo y el otro. Como las almas que vagan buscando un cuerpo, entra, cuando quiere, en el personaje de cada uno.

Sólo para él, todo está vacío; y si determinados lugares parecen estarle vedados, ello se debe a que, a sus ojos, no merece la pena visitarlos.

El pensativo y solitario paseante obtiene una singular embriaguez de esta comunión universal. Quien se desposa fácilmente con la multitud, conoce gozos febriles, de los que quedarán eternamente privados, el egoísta, cerrado como un cofre, y el perezoso, metido en su interior como un molusco. Abraza como suyas todas las profesiones, todas las alegrías y todas las miserias que la circunstancia le presenta. (Baudelaire 2005: 66)

Ya Benjamin vería en este y otros poemas de Baudelaire la función detectivesca del poeta. La toma de posición de un hombre que en las mismas condiciones que los demás, genera una forma diferente de afrontar al embotamiento:

El poeta no participa en el juego. Está de pie en un rincón; no es más feliz que los jugadores: También él es un hombre defraudado en su experiencia; es un moderno. Sólo que desdeña el estupefaciente con que los jugadores procuran acallar la conciencia que les ha abandonado al paso del segundo [...] el hombre al que se le

escapa la experiencia se siente arrojado del calendario. El habitante de la gran ciudad traba en domingo trato con ese sentimiento. (Benjamin 1980: 153)

Benjamin hace referencia a que el poeta no participa en el juego del progreso de la misma manera que lo hace la multitud. Mientras la masa ve su desarrollo humano consolidado en un ideal determinado por la oferta y la demanda, el espía lo ve realizado en contradicción. Baudelaire nos muestra cómo el poeta moderno logra disfrutar fácilmente con la multitud, lo que desde luego no implica que la conexión sea inocente o hipnótica. El poeta moderno por antonomasia rebela en esta prosa poética una sentencia. El “hombre de la multitud” (“cerrado como un cofre”), la multitud como sujeto y el espía (poeta moderno) asumen el anhelo moderno, el desarrollo humano de manera diferente, ya que cada uno de estos sujetos, se ve enfrentado a la consecuencia de ese “ideal” desde un punto de experiencia disímil.

Cuando el “ideal” cubre con su espermatozoos desde las células más básicas hasta las galaxias más imponentes del entorno moderno, surge el “spleen”. Ese “tedio moderno” que llevará a la civilización, “al hombre de la multitud” y al poeta, a un nuevo “ideal”, a una nueva idea de progreso, de hombre por venir, perpetuando la modernidad.

2.5 El asidero del tedio moderno: El trabajo enajenado denunciado por Marx

El tedio moderno sólo es posible en la civilización que engendró la revolución industrial. Las características que lo constituyen dependen de la organización económica, política y social establecida por un nuevo orden: la oferta y la demanda. La especialización de las tareas le quito al trabajo su carácter vital. El desarrollo humano al que se entrega el “hombre de la multitud” en ella es viable en un capitalismo que permite crear una sensación de mejoramiento continuo no sólo de la masa sino del individuo. Este capitalismo estimula a la estructura colectiva, a su trabajador enajenado y a cada una de las piezas del engranaje que conforman la sociedad a un ascenso de ese hombre en desarrollo que sólo se hace fugazmente apreciable en la multitud.

Es justamente en el concepto de “trabajo enajenado” que define Marx, donde se hace entendible el hombre alienado, entre más desarrollo industrial produce el hombre moderno más miserable se erige. Los aportes económicos, sociopolíticos y filosóficos de Marx en la definición y entendimiento del capitalismo, la burguesía y las paradójicas tensiones de la vida moderna son bien reconocidos. Pero es en su escritura donde se hace evidente una fuerza estilística, síntoma de una preocupación que subyace al discurso económico, la estética. La potencia estética que cubre cada partícula conceptual en Marx y su relación con el ser humano son el punto de estudio desde el cual se quiere entender el trabajo y al hombre enajenado, para delimitar así, el terreno desde donde el tedio moderno crece para volverse un factor determinante en la vida del hombre y de la estética moderna.

Para Marx, la especialización del trabajo y la naciente hija de la industria, la máquina, son el hoy del proletario, entendido este último según Marx y Engels como “la clase de los trabajadores asalariados modernos, que ya que no poseen medios de producción propios, dependen de la venta de su fuerza de trabajo para poder vivir” (Marx y Engels 2005: nota 19 pág. 8). Esta definición de proletario que se da en el *Manifiesto Comunista* es comparable con el “hombre de la multitud”. Este proletario al entregar su fuerza de trabajo y su anhelo de desarrollo se convierte en lo que Marx llama “un simple resorte de máquina”, ese engranaje que perdido en su periódica labor monótona se ha olvidado de su propio ser. Cabe aclarar que el concepto de proletario en Marx no es estrictamente igual al hombre de la multitud, su similitud radica en que ambos entregan su praxis vital a una función superior que los convierte en engranajes, sus diferencias se basan en que el concepto de proletario puede ser desligado de su carácter económico para ser aplicado en el hombre de la multitud como cualquier hombre de la sociedad actual: el jefe de empresa, el dueño de compañía, el alto burgués entrega desde otra perspectiva su praxis vital a un trabajo que le implica desligarse de su praxis vital, sustento de lo anterior es que tanto para el asalariado como para el jefe de compañía aparece el tiempo libre como consecuencia de la enajenación labora, inclusive en el segundo individuo con más complejidad porque dadas sus condiciones, su tiempo de esparcimiento es mayor y así mismo su necesidad de identificación.

Marx en el apartado del “Primer Manuscrito” (cf. Marx 1970: 108) construye una relación entre el trabajador y el objeto que ayuda a producir. Sin embargo, la labor del filósofo no se detiene allí, el autor se pregunta por las características que definen al trabajador enajenado, basándose en primera instancia en la idea de que el trabajador al convertirse en una pieza de la máquina, un engranaje de la multitud, repulsa el trabajo de su ser, haciéndolo un ente externo de su ontología:

[...] el trabajador no se afirma, sino que se niega; no se siente feliz, sino desgraciado; no desarrolla una libre energía física y espiritual, sino que mortifica su cuerpo y arruina su espíritu. Por eso el trabajador sólo se siente en sí fuera del trabajo, y en el trabajo fuera de sí. Esta en lo suyo cuando no trabaja y cuando trabaja no está en lo suyo. Su trabajo no es, así, voluntario, sino forzado, trabajo forzado. Por eso no es la satisfacción de una necesidad, sino solamente un medio para satisfacer las necesidades fuera del trabajo. (Marx 1970: 109)

Recordemos aquí por oposición, la idea medieval en donde el monje asumía el trabajo como forma de combatir la asedia de la misma manera que aparece en el renacimiento, el supuesto de que los trabajos periódicos y de fácil aprendizaje eran un buen tratamiento para la cura de la melancolía. En la modernidad, al contrario, con el surgimiento de la burguesía y la acelerada expansión industrial, el trabajo se desliga del hombre en tanto que se vuelve contra su cuerpo y espíritu.

Ese “hombre de la multitud” busca en otro lugar la anhelante felicidad con la que ingresó a la multitud, ve en la masa homogénea, en el indeterminado otro, su proyecto de desarrollo, su ambición de hombre por venir pertenece a un sujeto que no puede contener. Su entrega a la fuerza moderna lo impermeabiliza de su propio ser convirtiéndolo en un hombre inconforme de su quehacer, profundamente angustiado de la ambivalente sensación que vive cuando estando en el trabajo quiere estar en otro lugar, sólo con en el objetivo de encontrarse en sí.

Esa ambigüedad de acción lleva al hombre en busca de quehaceres que le pertenezcan, que le permitan volver a sentir esa propiedad creadora, engendradora. “De esto resulta que el hombre (el trabajador) sólo se siente libre en sus funciones animales, en el comer, beber,

engendrar, y todo lo más en aquello que toca a la habitación a al atavío, y en cambio en sus funciones humanas se siente como animal. Lo animal se convierte en lo humano y lo humano en lo animal” (Marx 1970: 109). El trabajo, como actividad vital del hombre, como carácter de su humanidad se convierte ya no en ser sino en medio para otra vida, en la que lo humano ha desaparecido en una regresión a lo animal, en una evolución al autómatas.

El empeño por experimentar aires nuevos llevó al hombre a entregar su casta individualidad a una orgía en la multitud, cuya fuerza lujuriosa alzó una civilización increíble, a un costo en que la experiencia personal de vitalidad consciente, el trabajo, pasará su dominio a la multitud, su libertad. Recordando a los esclavos de antaño, el trabajo enajenado produjo consecuencias irreversibles en el hombre moderno. Para Marx:

[...] una consecuencia inmediata del hecho de estar enajenado el hombre del producto de su trabajo, de su actividad vital, de su ser genérico, es la enajenación del hombre con respecto al hombre. Si el hombre se enfrenta consigo mismo, se enfrenta también al otro. Lo que es válido respecto de la relación del hombre con su trabajo, con el producto de su trabajo y consigo mismo, vale también para la relación del hombre con el otro y con el trabajo y el producto del trabajo del otro. (Marx 1970: 113)

El hombre, enajenado en el trabajo y alienado de su objeto de producción, de la naturaleza, de su ser vital y del otro, se instaura frente al espejo personal irreconocible de su esencia humana, pero tan pronto se refleja en el espejo de la multitud “encuentra realización y expresión verdadera en relación al otro [...] según la medida y la relación en la que él se encuentra consigo mismo en cuanto a trabajador” (Marx 1970: 113). El sujeto moderno está ahora conformado por una época industrializada en la que se ha redefinido en busca de un ideal, donde la modernización transforma la técnica en tecnología y la laboriosidad en barbarie, donde la gran ciudad configura al hombre en el “hombre de la multitud” y donde la masa baila al vals de los acordes capitalistas. Allí, se gesta, en esa reverberante agitación, un ansia de equilibrio que pretende estandarizar la creatividad y generalizar la búsqueda de algo más allá de aquello a lo que hemos llegado. ¿Huir de ese estado de conciencia en el que la diversión se constituye como experiencia vital, o donde la reproducción se instaura como anhelo progresista? El hombre, primogénito orgulloso del trabajo enajenado, ha caído en un fango oscuro y profundo, en una aletargada sensación que sólo en ese estado de

descomposición humana puede invocar a sus antecesores pre-modernos (asedia, humores negros, angustia y melancolía) para conformarse en el tedio moderno.

2.6 Al lector, prólogo a las Flores del Mal: La definición del Tedio moderno por Baudelaire

Aunque podamos remontarnos históricamente a los antecesores que permitieron la conformación del tedio moderno, este último no puede concebirse con un pasado real. El tedio, o por lo menos la idea de tedio que pretende delimitar este trabajo está definida desde una época específica a la que se le ha denominado modernidad. A pesar de las múltiples interpretaciones que puedan sugerirse a partir de diferentes autores que han, no sólo hecho del tedio su estudio, sino también su obra y su vida, aquí se destacará la posición de Baudelaire, ya que todos los estudios hechos al respecto pueden ser remitidos con toda tranquilidad al prólogo que este poeta maldito, en forma de advertencia, osa empalar al lector de *las flores del mal*.

Inicialmente, Baudelaire indaga por una sensación de angustia, una inconformidad que a medida que el verso avanza cualquier lector identifica como propia. De esta manera se genera una afección totalitaria. El poema no hace referencia a un hombre en particular, sino a la humanidad entera.

Afanan nuestras almas, nuestros cuerpos socavan
la mezquindad, la culpa, la estulticia, el error,
y, como los mendigos alimentan sus piojos,
nuestros remordimientos, complacientes nutrimos.
(Baudelaire 2003: 13)

Al explorar las deprimentes afecciones que afanan al lector, Baudelaire está buscando una primera identificación con ese “hombre de la multitud” que, indudablemente inmerso en su trabajo enajenado, sufre sintiendo culpa, error, remordimiento de su propia humanidad. Ese lector es “el hombre de la multitud” y con él la multitud misma. Baudelaire continúa en el siguiente verso ya no sólo con su proyecto de identificación, sino además con una

descripción de ese discurrir entre la monótona experiencia (el trabajo enajenado) y ese otro espacio el cual creemos nuestro, del cual creemos salir perdonados por nuestro doble juego.

Tercos en los pecados, laxos en los propósitos,
con creces nos hacemos pagar lo confesado
y tornamos alegres al lodoso camino
creyendo, en viles lágrimas, enjuagar nuestras faltas
(Baudelaire 2003: 13)

¿Qué otro lodoso camino que aquel que nos devuelve al mismo estado de embotamiento?
¿Qué engaño es el que logra dismantelar el poeta en este verso? La grandiosa farsa a la que “el hombre de la multitud” se enfrenta, en busca de aliviar el tedio que la acción monótona del trabajo enajenado le produce y que sólo se hace asumible en el divertimento. Ya el proletario visto desde Marx busca en la experiencia física (comer, dormir, procrear) la experiencia vital que el embotamiento laboral no satisface, encontrando un amplificador de esa naturaleza que lo lleva de manera rápida a una sensación de libertad. La diversión, el divertimento en cualquiera de sus caras satisface al proletario que no se siente satisfecho en su trabajo. Sin embargo, lo que Baudelaire intenta es que ese “hombre de la multitud” que lee sus *Flores del Mal* se reconozca incómodo porque alguien le recuerda su hipócrita contrición del ideal.

En la almohada del mal, es Satán Trimegistro
Quien con paciencia acuna nuestro arrobado espíritu
Y el precioso metal de nuestra voluntad,
Íntegro se evapora por obra de ese alquímico.

¡El diablo es quien maneja los hilos que nos mueven!
A los objetos sórdidos les hallamos encanto
E, impávidos, rodeados de tinieblas hediondas,
Bajamos hacia el Orco un diario escalón
(Baudelaire 2003: 14)

En el tercer y cuarto verso Baudelaire recrea la entrega del “precioso metal de nuestra voluntad” ¿a quién? A ese mismo diablo “que maneja los hilos que nos mueven”, que no es más que la multitud que amante inmortal de la producción se revuelca en las deformadas mieles del progreso, mientras sus hijos bastardos día tras día alimentan la máquina que les

distancia de su ideal. La situación a la que se enfrenta “el hombre de la multitud” es como la que se vive en el campo de concentración más terrible: sus reclusos se levantan al alba para alimentar de carbón la maquinaria que, al encenderse, producirá al anochecer su muerte. “Bajamos hacia el Orco un diario escalón” representa en este punto la antesala que llevará al abatido hombre moderno a señalar a su verdugo, de manera lenta, día a día, hora tras hora, su fétido aliento lo rodea y encanta.

Mas entre los chacales, las panteras, los linceas,
los simios, las serpientes, escorpiones y buitres,
los aulladores monstruos, silbantes y rampantes,
en la, de nuestros vicios, infernal mezcolanza

¡hay uno más malvado, más lóbrego e inmundo!
Sin que haga feaa mueca ni lance toscos gritos
Convertiría con gusto, a la tierra en escombros
Y, en miedo de un bostezo, devoraría al Orbe.
(Baudelaire 2003: 14 - 15)

¿Quién podría ser aquel endemoniado que no es capaz de igualarse a las víboras más atroces de la naturaleza y la fantasía? ¿En qué radica su malévolo estilo, su sutil proceder?

¡Es el Tedio! – Anegado de un llanto involuntario,
imagina cadalso, mientras fuma yerba.
Lector, tú conoces al delicado monstruo,
¡hipócrita lector – mi prójimo – mi hermano
(Baudelaire 2003: 15)

No podría ser otro que el Tedio moderno, aquel maestro de la aflicción que lleva al hombre a no querer buscar una nueva experiencia, justificado en que su última gesta de escalada no resultó como se esperaba. Rodeados de fármacos hasta la medula, atrincherados en el trabajo y la diversión (naturaleza animal) el “delicado monstruo” se acrecienta y difunde para embriagar al “hombre de la multitud” de un éxtasis mediocre en las postrimerías de la moda, el maquillaje y el esparcimiento. Pero al llegar la noche, cuando se quita el maquillaje y las vestiduras se guardan, un minuto antes de entregarse al sueño, el alma del moderno “¡Insensata, solloza sólo porque ha vivido! ¡Y porque vive! Pero lo que lamenta más, lo que hasta las rodillas la hace estremecer es que mañana, ¡ay!, continuará viviendo. ¡Mañana, al otro día, siempre! ¡Igual que nosotros!” (Baudelaire 2003: 38). Esa es la

trágica verdad de la que el hombre huye, no es capaz de enfrentarse ante tal establecimiento aún sabiendo que la muerte le llegará, porque al perder su poder de libertad transformadora, su virginidad creadora se ha convertido en materia inerte entre la masa viviente, “desde ahora ya no eres, ¡oh viviente materia!, más que una mole pétreo rodeada de espanto dormida en el confín de un Sahara brumoso; una ignorada esfinge del mundo indiferente, olvidada en el mapa, y cuyo arisco humor a los rayos del sol poniente sólo canta” (Baudelaire 2003: 105).

“El hombre de la multitud” no acepta las condiciones de la vida que concibió al tratar de transformarse en un hombre diferente y mejor. “[...] el hombre ha querido ser Dios y, en virtud de una ley mortal incontrolable, helo pronto caído por debajo de su naturaleza real. Es un alma que se vende al por menor” (Baudelaire 2005: 187). Consecuencia de ese intercambio surge el afán de huir, alejarse de la función materna que lo obliga a amamantar ese monstruo que ayudó a construir. Pero el “hombre de la multitud” no es capaz de mirar a ese monstruo del progreso condicionado al consumo que ha parido, no es capaz de consentirlo en su desnudez, porque apenas el engendro se da vuelta, su creador (el hombre de la multitud) se petrifica de culpa al entender que su utópica realización moderna es justamente una malformación que lo aburre, angustia y desalienta. El tedio, que a la vez lo despierta a la ración de la realidad que no quiere asumir y lo sujeta a ese proyecto de progreso referido al consumo.

En esta medida el tedio es desafiante e incitador. Puede sumirnos en la gran mentira, elevarnos a la cima más alta para luego dejarnos caer libremente, o retraernos en el yo más fundamental. El enfrentamiento que cada sujeto hace al tedio genera una toma de posición que, vista desde la clave estética, condicionará todas y cada una de las partículas que definen y definirán al hombre moderno y sus siguientes generaciones.

En el prólogo al lector, Baudelaire no solo define las condiciones y características del tedio moderno, sino que advierte a un tipo de sujeto su inevitable contagio. Al igual que Poe en el cuento “el hombre de la multitud”, Baudelaire estructura el prólogo a partir de tres sujetos actuantes. Por un lado, está el lector, ese “hombre de la multitud” que hipnotizado

por su condición huye, en la diversión y en la aprehensión de su trabajo, a la realidad del tedio; la multitud de la cual hace parte ese hombre, el proyecto de civilización que perfeccionado en la industria y el comercio nutre al monstruo, lo alimenta y al mismo tiempo lo disfraza. Por último, el narrador, el espía que sin reconocerse aislado de esa misma condición moderna, enfrenta al tedio desde otra postura, y se la ofrece al lector como un escandaloso abre bocas.

2.7 El hombre de la multitud, la multitud y el espía. Tres formas diferentes de enfrentar el tedio moderno

2.7.1 Multitud y “hombre de la multitud” vs el tedio moderno

La multitud no tiene espacio ni tiempo para el tedio, sus partículas constituyentes son hombres trabajadores para los cuales una hora son cierto número de productos vendibles, artículos que al ayudar a construir le proporcionaran el tiempo necesario para la diversión y el goce nuevas formas de ideal. El tiempo se cosifica, se vuelve un producto de alto valor, el tiempo se enajena, por tal motivo surge el tiempo libre como espacio aparentemente libre, pero rentable por la pauta que la industria y el mismo hombre de la multitud invierten. Los objetivos de producción, el perpetuo movimiento hacia un progreso deslumbrante no dan cabida a las condiciones que implican encontrarse de frente con este “delicado monstruo”, con ese tedio que implicaría el uso gratuito, desinteresado y verdaderamente libre del tiempo. Por esta razón, la multitud configura entre su maquinaria el dispositivo de la diversión.

¿Qué pasa cuando el inconformismo de una vida laboral enajenada lleva al “hombre de la multitud” a una búsqueda de identificación con lo natural y a su vez esta posición animal no logra la satisfacción moderna? Ésta es justamente la resaca que queda de apostar el ideal moderno a un sistema de reglas y valores regido por la oferta y la demanda. Cuando el progreso se condiciona al consumo, incluso el burgués, aquel sujeto que tiene los medios económicos para considerar su vida como una realización del ideal progresista, ve frustrada su hazaña en el momento en que su tiempo libre se amplía, necesitando de algo en que

ocupar sus horas libres. En esta medida, el burgués también es el “hombre de la multitud”, alienado por exceso, su trabajo se separa de la praxis vital agudizando la problemática que el proletario no tiene por la necesidad que lo lleva a cubrir sus afanes más naturales. Para este hombre burgués las necesidades naturales están más que cubiertas, lo que lo lleva a una encrucijada mayor que la del propio proletario. Sin tener en donde resguardarse en su tiempo libre, siente con mayor peso el “miedo del bostezo”.

La multitud en su vital energía transformadora no puede darse el lujo de perder a sus dos piezas engendradoras ahogadas en la reflexión y el miedo interior propios del tedio moderno. Experta en la creación de proyectos de proporciones inigualables, diseña un baluarte políticamente sutil, pero a su vez, ostentosamente burdo que permite a todos los individuos creer en las actividades asociadas al tiempo libre como la experiencia real de sus vidas. La diversión, máquina de máquinas, tecnología de punta cuya construcción se basa en las necesidades más naturales y animales, amplificándolas a una pomposa ebullición de sensaciones o, por el contrario, a un apaciguamiento tranquilizador.

Maquillada esa selva primitiva por un base humana que en su superficialidad exhibe sofisticación y elegancia propias de supuestas mentes libres y desarrolladas, el “hombre de la multitud”, ya sea en su ropaje proletario o burgués, instaura en las actividades que cubren su tiempo libre la idea errónea de la experiencia vital, sin darse cuenta que el problema continua en la medida en que existe un tiempo libre como espacio de huida de un trabajo enajenado. Este tiempo libre se vuelve a su vez en una extensión del trabajo enajenado. El espectáculo auspiciado por la industria que invierte parte de sus ganancias en parte producidas por el hombre enajenado, es el acto en el que el trabajador especializado viene a gastar lo que ha ganado con su trabajo, devolviéndole a la misma industria lo que ya le había ganado con el sudor de su frente. Al entregar su capital el hombre de la multitud necesita volver a su trabajo enajenado por adquirir más poder adquisitivo que le proporcione diversión, de esta manera el juego trabajo – diversión se vuelve un círculo vicioso donde tanto el uno como el otro tienen el objetivo de enviciar al hombre enajenado en un circuito donde lo importante es la fluidez del capital. De esta manera, cuando el “hombre de la multitud” percibe en milimétricas fracciones un tiempo más allá de su

trabajo y de sus actividades libres, vuelve a encontrarse desprovisto, frustrado. Ahora su inconformismo está potenciado por el desgaste doble de sus fuerzas. Ya alienado de su condición de hombre y de animal, la máquina de producción no se atreve a la soledad, a la inacción, al simple encuentro interior porque en ese reconocimiento sólo se avecina un vértigo infinito, un vacío en expansión que autentica la idea de que “el precioso metal de nuestra voluntad”, es un mal metal. El tiempo pierde su carácter sagrado, la libertad del tiempo se ve limitada por las necesidades de la industria de satisfacer los instantáneos anhelos del hombre de la multitud que debe volver con prontitud al trabajo. El tiempo de trabajo es cuantificado, el tiempo libre es cosificado al ser patrocinado por la industria que necesita que el hombre que le ayuda a crear los productos, sea el mismo que le ayude a consumirlos.

Así, el “hombre de la multitud” vuelve a entregar su ideal moderno a la diversión, sin la conciencia de que se encuentra en el mismo reduccionismo del progreso a un simple juego de valores comerciales; busca la libertad, la permanencia de su espíritu creador en lo que antes era una necesidad y ahora se instituye esparcimiento. La seguridad que permite la sensación del poder creador y transgresor en el acto de procrear se convierte ahora en un elogio al sexo. A la institución del acto animal naturalmente reproductivo le retocamos un matiz de ejercicio de contacto, donde el poder se acrecienta en un afán dilapidador, de la misma forma que consumimos uno y otro producto, consumimos una y otra persona en términos sexuales, la realización vital se identifica con la constante eyaculación no por un problema moral, religioso o ético, sino por el simple placer que produce en el hombre moderno cambiar de ropa, de zapatos o de vehículo.

En este orden de ideas, el desafío de supervivencia que consiste en aprovisionarse de alimento por medio de la caza y la recolección, se transfigura en la creación de rituales simulacros a los que llamamos deportes. Competencias que a diferencia de las justas griegas o romanas vienen estructuradas por el comercio. Los juegos modernos en su mayoría requieren de múltiples tiempos de corte importante espacio para que la multitud se deleite en el consumo de bebidas, comidas, accesorios de los equipos. De la misma manera los equipos y los deportistas se negocian de un equipo a otro como cualquier mercancía que

puede ser no solo usada, sino pautada y comercializada y que tiene como valor agregado cierta habilidad que lo hace valioso para el espectáculo (Un ejemplo contemporáneo es un equipo como el Real Madrid que invierte miles de millones de euros para tener en su formación los jugadores más costosos, hecho que le resulta beneficioso por que normalmente estos deportistas son los más publicitados). En el juego, las reglas se instauran para que siempre interactúen un perdedor y un ganador, el verdugo y la víctima que cambian de papel de cuando en cuando, para que la multitud tensionada en un punto, se asemeje, se identifique con el poder transformador que ha perdido en su vida enajenada. Pensemos en la sensación revitalizante que produce la aglomeración de gente. Un concierto al igual que un discurso político implica la relación de una alta población que va a ver un “artista” persona quien a su vez está condicionada por empresas que la patrocinan y le invierten esperando recuperar sus ganancias de las advertidas sensaciones que pueda impartir al conglomerado humano, una marcha revolucionaria busca pelear contra un sistema que usa a los hombres como engranajes de un mecanismo mayor en busca de una función determinada, cuando el revolucionario entra a la marcha se vuelve otro engranaje que le hace propaganda a la instancia que pretende criticar, todas aún creyéndose oponentes del sistema multitud-capitalismo al conglomerarse alimentan su poder de espectáculo. Nada puede pautar mejor que una marcha insurgente, nada es más llamativo para el mercado que vender botones, mochilas, camisetas y gorras con la imagen del “Che Guevara”. Cualquier espectáculo es una diversión pública y en esta medida hace parte del flujo sanguíneo de la multitud y de su vinculación esencial con el progreso como producción.

Incluso el amor, el sentimiento vital por antonomasia se convierte en reducto de un simulacro de diversión, en donde la multitud grita, alardea, vocifera de goce, para exhalar en adecuados y precisos instantes los aromas prohibidos al “hombre de la multitud”, “[...] aun cuando los amantes estén muy enamorados y muy colmados de recíprocos deseos, uno de ellos se hallará siempre más tranquilo o menos poseído que el otro. Éste, o ésta, es el operador o el verdugo; el otro es el sujeto, la víctima” (Baudelaire 1995b: 17).

Cada acción se convierte en entretenimiento y cada hombre limosnea para su experiencia individual una porción de sentimiento creador y desarrollista. El “hombre de la multitud”

va al espectáculo en busca de una gota de ideal, como el mendigo hambriento va a la basura por un residuo orgánico. Por eso, la multitud engalana todo lo natural, lo instintivo y animal en espectáculo. El sexo, la droga, la moda, el televisor, la farándula, el desfile, el museo, la pintura, cierto cine y algunos libros son rubores que la industria ha sabido estandarizar tras un maquillaje artificioso pero letal.⁷

[...] poco importa que el ardid y el artificio sean conocidos de todos, si el éxito es indudable y el efecto siempre irresistible [...] ¿Quién no repara que el uso del polvo de arroz, tan bobamente estigmatizado por los filósofos candorosos, tiene como finalidad y resultado hacer desaparecer del cutis las manchas que la naturaleza ha sembrado con ultraje en él; y crear una unidad abstracta en el grano y el color de la piel, unidad ésta que, al igual que la producción de la malla, aproxima inmediatamente el ser humano a la estatua, es decir, a un ser divino y superior? (Baudelaire 1995: 102)

De esta manera el “hombre de la multitud” envidia de la estatua su aire de grandeza, quiere ser el centro de la multitud, posarse como la piedra perfilada por encima de sus hombros para que la multitud eleve su mirada. Este acto se posibilita en la vida como espectáculo, por eso el “hombre de la multitud” converge allí, ambiciona el ideal inmortal de la estatua sin caer en cuenta que al irse, la multitud se aglutina alrededor de una soledad fría y vacía, interrumpida por una aire descendente que posa galantemente sobre su abandonada humanidad las heces de paloma.

[...] al no considerar sino el placer inmediato, el hombre, sin preocuparse por violar las leyes de su constitución, ha buscado en las ciencias físicas, en la farmacéutica, en los licores más groseros, en los más sutiles perfumes, bajo todos los climas y en todas las épocas, los medios para huir, aunque sólo fuese por algunas horas, de su habitación de fango y, como dice el autor de Lazaro: “para alcanzar el paraíso de un solo golpe”. ¡Ay!, los vicios del hombre tan llenos de horror como se les supone, contienen la prueba (¡aun cuando ello no fuese sino su infinita expansión!) de su gusto de lo infinito; sólo que es un gusto que a menudo se equivoca de camino. (Baudelaire 2005: 149)

⁷ Es importante aclarar que algunos de los elementos descritos no son absorbidos por la industria de forma radical. Matices, propuestas interesantes que buscan diferenciarse de un simple espectáculo son parte de la vida moderna y contemporánea. Este trabajo respeta y tienen en cuenta muchas de estas expresiones como artísticas.

Este gusto por el infinito es justamente el camino que llevó al equívoco al “hombre de la multitud” embelesado por el maquillaje que ella, constituida en civilización, ha ungido sobre el hombre moderno. Enviciado a su tiempo libre, el “hombre de la multitud” huye de su propio ser para no tener que vérselas de frente con el tedio moderno.

2.7.2 El espía vs el tedio moderno

Habita en ese derroche de coloretos y sombras, un alma azarosa. El espía, el profesional de la miseria humana, el poeta que en la hora exacta logra su interioridad en la multitud, abandonar el entretenimiento aún sobrio para comprender la multitud en la soledad. Este caballero, afila sus sentidos y eleva el estandarte para su batalla final. Cabalga hacia su interior, campo santo donde el tedio moderno lo espera.

El poeta entra en sí mismo no porque tenga un toque sobrenatural que lo enaltece y diferencia de sus contemporáneos modernos. Por el contrario, es en el revolcarse con su prójimo, con su hermano, es en el vivir y padecer de igual manera que el “hombre de la multitud” donde su labor se hace diferenciadora. Lo que distingue al poeta del hombre moderno común es que al anochecer, cuando sus hermanos de sangre huyen de su propio interior que les grita y confronta, el poeta se expresa, escribe, y al examinar esta actividad particular producto de ese afinamiento sensible que ha adiestrado no puede huir, no porque no quiera, sino porque visceralmente ya no puede, la carga de lo investigado en la multitud le pesa en sus entrañas y, de no comunicarlo, una ulcera inmunda lo podría. El poeta siente cómo la presión gástrica se propaga internamente (curiosa relación con los humores negros):

[...] mientras que los demás duermen, nuestro hombre se halla inclinado sobre la mesa, clavando sobre una hoja de papel la misma mirada que hace un momento les concedía a las cosas, esgrimiendo su lápiz, su pluma, su pincel, haciendo saltar el agua del vaso contra el techo, limpiando su pluma con la camisa, impaciente, violento, activo, como si temiera que las imágenes se le escaparan, riñendo aunque solo, atropellándose él mismo. Y las cosas renacen sobre el papel, naturales y más que naturales, bellas y más bellas, singulares, dotadas de una vida entusiasta como el alma del autor. La fantasmagoría ha sido extraída de la naturaleza. Todos los materiales acumulados en la memoria se clasifican, se ponen en orden, se armonizan y sufren esa idealización

forzada que es el producto de un percepción infantil, esto es, de una percepción aguda y mágica a fuerza de ingenuidad”. (Baudelaire 1995: 41)

Escribir es su experiencia vital, sólo que en correspondencia de las demás ésta se da fuera del espectáculo. Puede quizás su resultado tender, e incluso puede la multitud tratar de inducir en algunos casos esta experiencia, al mismo sistema de entretenimiento. Sin embargo, lo que diferencia al poeta moderno de estos maromeros productivos, es el descenso al hades del yo humano, el espía encara al tedio moderno, en lugar de usar su actividad como huida del mismo.

Cuando el espía se pregunta, como la haría Rilke en sus cartas a un joven poeta, “¿Debo escribir?, su respuesta es debo no por divertirme, no por vender, debo escribir por encarar al tedio moderno y de esta manera liberar el ideal moderno, gozar de sus características a costo, incluso, de no volver a escribir.

Pues el creador debe ser un mundo para sí mismo, y encontrarlo todo en sí y en la naturaleza a que se ha adherido. Pero quizá, después de ese descenso en sí y en su soledad, deba renunciar a llegar a ser poeta (basta, como he dicho, sentir que se podría vivir sin escribir para no deber hacerlo en absoluto). Sin embargo, tampoco entonces habrá sido en vano este viraje que le pido. En cualquier caso, a partir de ahí, su vida encontrará caminos propios”. (Rilke 1995: 27)

No será en vano porque este viaje que el poeta moderno inicia lo lleva a la soledad, ha enfrentarse a preguntas a las que sólo después o tal vez nunca encuentre respuesta. Ese estado de soledad habitada lo hace vulnerable por reconocer la pobreza de la vida cotidiana, sobre sus hombros carga el sufrimiento humano, pero lucha con la carga encima, para exorcizar su riqueza creadora y transformadora, de esta manera dota a su personalidad de carácter para convencerse de crear. Vuelve el poeta en su minuto fugaz a percibir el porvenir, en su individualidad percibe que aún es posible alcanzar el ideal que el “hombre de la multitud” en la multitud socaba. El poeta entra en la tristeza, en la angustia, el tedio moderno conjura toda su tradición para caerle en estampida. Pero el espía, maestro del misterio, sabe que mirar en la oscuridad hace que el contraste de la luz se acreciente, en el lúgubre aire del tedio moderno algo nuevo a entrado en lo humano, algo nuevo puro y libre del mercado. La experiencia que el poeta moderno hace del tedio no es vendible, ni siquiera

como bagazo. El espía está sólo con el monstruo que ha entrado a su interior, porque sólo el “interior es el refugio del arte. El interior no sólo es el universo del hombre privado, sino que también es su estuche. Habitar es dejar huellas y el interior las acentúa” (Benjamin 1980: 183). Las huellas de un gran monstruo son imborrables, el tedio marca la piel interior como la viruela. El espía, el poeta moderno enfrenta al tedio cara a cara, se embriaga con sus fluidos y se acuesta con sus más seductores poderes. De ese encuentro carnal, el poeta logra lo que el hombre moderno busca en la multitud, el ideal. El poeta progresa como humano, sin perder su humanidad, crea, transgrede, transforma.

Trabajar ahora, eso nunca jamás; estoy en huelga. Por el momento, lo que hago es encanallarme todo lo posible. ¿Por qué? Quiero ser poeta y me estoy esforzando en hacerme Vidente: ni va usted a comprender nada, ni apenas si yo sabré expresárselo. Ello consiste en alcanzar lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos. Los padecimientos son enormes, pero hay que ser fuerte, que haber nacido poeta, y yo me he dado cuenta de que soy poeta. No es en modo alguno culpa mía. Nos equivocamos al decir: yo pienso: deberíamos decir me piensan. — Perdón por el juego de palabras. YO es otro. Tanto peor para la madera que se descubre violín, ¡y mofa contra los inconscientes, que pontifican sobre lo que ignoran por completo! (Rimbaud 2009)

“Porque Yo es otro” frase compleja, ¿quién es Yo? y ¿quién es otro? En la carta al vidente de Rimbaud, el Yo se configura como ese creador, ese poeta (en términos artísticos y no solamente literarios) que está construido a partir de un lenguaje que lo configuró y determinó. El Yo es la imagen de ese hombre que todos vemos, y somos. Por otro lado, se encuentra el Otro, el pensamiento, esa voz que sale de nosotros y que en ocasiones parece tener una vida propia e independiente y que incluso puede confrontarse con el Yo en la lucha que el poeta hace al encarar el tedio moderno. Para Rimbaud el poeta debe realizar un viaje del Yo, hacia el otro y al hacerlo se convierte en una especie de Prometeo, que roba el fuego para dárselo al mundo, ese Prometeo no es otro que él espía.

Existe un desfase, entre el Otro y el Yo. ¿Y que lo produce? El lenguaje. El yo está mediado por el lenguaje, éste configura el Yo. Presenta una proyección de la experiencia real, lo que produce que el Yo no sea equivalente al Otro. En este desfase se produce la necesidad de satisfacción, la necesidad del hombre por volver al otro, por encontrar esos rastros, esas migajas que en el viaje del Otro al Yo por el lenguaje se perdieron. Esa es la

voz que nos altera, que nos interpreta que nos hace actuar, cuando se percibe la realidad no como una experiencia que se constituye de afuera hacia adentro, sino de adentro hacia afuera, el lenguaje toma un valor creador. Cuando el espía parte del exterior donde habita la multitud hacia su ser interior, se encuentra con el tedio y en su enfrentamiento el poeta se da cuenta que el mundo debe construirse desde el interior de sí, ese es el otro que por medio del lenguaje configura el “yo”, la realidad es cambiante, puede transformarse si se logra una praxis interior que se expanda al exterior por medio el lenguaje. La vía contraria es la más común y por tal razón el lenguaje se vuelve enigmático, una versión reducida que en lugar de crear solo comunica.

Sin embargo, esa acción varía, y aquí es importante hacer una diferenciación entre el espía, como poeta moderno y el “hombre de la multitud”. Para ambos la necesidad de satisfacción es igual, pero en el “hombre de la multitud” hay un afán por la inconsciencia de ese otro, albergándose en el mundo, huye del otro, lo cancela, lo reprime, en el espía el conocimiento de ese otro es claro, y la conciencia de ese abismo en el que algo de ese otro se pierde al llegar al Yo es total. Para el Poeta (espía) la necesidad de ir al otro es imperiosa, no es posible entregarse al mundo sin antes sumergirse hasta las profundidades más grandes de ese abismo en busca de una experiencia en el otro. En esta diferencia radica la postura del hombre de la multitud y del espía en el encaramiento con el tedio moderno.

[...] de lo que se trata es de hacer monstruosa el alma: ¡a la manera de los espantajos, vaya! Imagínese un hombre que implanta y cultiva verrugas en su rostro. Digo que hay que ser vidente, hacerse vidente. El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, agota en sí todos los venenos, para no quedarse sino con sus quintaesencias. Inefable tortura en la que necesita de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, por la que se convierte entre todos en el enfermo grave, el gran criminal, el gran maldito, — ¡y el supremo Sabio! — ¡Porque alcanza lo desconocido! ¡Porque se ha cultivado el alma, ya rica, más que ningún otro! Alcanza lo desconocido y, aunque, enloquecido, acabara perdiendo la inteligencia de sus visiones, ¡no dejaría de haberlas visto! Que reviente saltando hacia cosas inauditas o inenabables: ya vendrán otros horribles trabajadores; empezarán a partir de los horizontes en que el otro se haya desplomado. (Rimbaud 2004: 104)

3. LÍRICA MODERNA Y KITSCH: ESTÉTICAS CONTEMPORANEAS PRODUCTO DEL ENFRENTAMIENTO CON EL TEDIO MODERNO

Cuando se da el enfrentamiento del hombre de la multitud con el tedio, éste experimenta una experiencia de inmersión en el espectáculo, el cual acoge las necesidades de identificación, relajación, búsqueda de progreso y el anhelo de ideal del hombre enajenado. A diferencia de éste, el espía, en su experiencia de encaramiento con el mismo tedio, ejecuta una práctica que, inherente a sí e inseparable a su condición moderna, le permite moverse hasta la multitud para indagarla y asumirla. Tanto en la experiencia del hombre de la multitud como en la del espía, el lenguaje se constituye en un campo de fuerzas donde se perciben repulsiones y atracciones como resultado estético del encuentro inevitable con el tedio moderno. En este capítulo se pretenden analizar el encuentro entre el espía y el tedio moderno, sugiriendo que este choque revela unas condiciones estéticas que dan como resultado la creación de una poesía con características reconocidas bajo el nombre de lírica moderna. En un proceso similar, se pretende estudiar el encuentro entre la multitud (hombre de la multitud) y el tedio moderno, en donde el resultado sería una poesía identificada con numerosos rasgos característicos del movimiento kitsch.

Baudelaire extrae lo mejor del hombre de la multitud y del espía. En su estilo poético queda impregnado el sudor de lucha entre modernidad pastoral y contrapastoral; su ambigua visión le permite eruirse como fuente de interpretaciones en ambos sentidos, por lo que el poeta y su obra no pueden ser aprehendidos sino en correspondencia con las tensiones que florecen de unir opuestos. El poeta francés insta una lírica moderna transgresora de un sistema basado en el consumo como única posibilidad de progreso y del enajenado confort del hombre de la multitud, al tiempo que advierte el surgimiento del kitsch, tipo de estética determinada por las leyes de la oferta, la demanda, el espectáculo y la diversión. Ambas estéticas son igualmente válidas y, en combinación, estructuran la sintaxis de dos experiencias nacidas del mismo enfrentamiento con el tedio pero con un significado

opuesto (el que le da por un lado el hombre de la multitud y por el otro el espía), originando un nuevo sentido a lo que llamaremos “estética moderna”.

Baudelaire redacta de manera contundente su testamento. A la multitud (hombre de la multitud) dejará su crítica a la estética condicionada por las leyes del comercio y a la producción referida al consumo, la diversión y el espectáculo. Al espía le dejará el mapa que lo conducirá al enfrentamiento con el tedio moderno, de esa lucha se bifurcarán caminos inagotables, surgirán nuevos trabajadores, nuevos espías que cocinaran deliciosas atrocidades, verrugas exquisitas que en algunos casos seguirán alimentando la estructura original de la lírica moderna o, en armónica oposición, engordarán los anaqueles del espectáculo y la diversión.

3.1 Lírica moderna: La estética del espía producto de su enfrentamiento con el tedio moderno

Más allá del simple registro donde el lenguaje es entendido como el conjunto de palabras articuladas con que el hombre de la multitud expresa lo que piensa y siente, el espía entrega a la poesía lírica su intimidad transgresora, en la cual el lenguaje no comunica sino que crea. Ya las palabras se combinan no sólo para decir sino para engendrar, para producir desde una línea en donde dicha producción está asilada de cualquier producto como mero reducto del consumo.

Usando como barrera un estilo incomprensible para el hombre de la multitud que no encuentra serenidad en el paradójico movimiento de figuras literarias que oscilan entre la vida y la masa y viceversa, el individuo se justifica con un lenguaje poético en contradicción a un lenguaje comunicativo que, atado al mundo ordinario, está fuera de sí, convertido en simple medio de transmisión. De esta forma, la lírica moderna en su lengua impermeable restituye al lenguaje su función creadora y al individuo su anhelo de hombre por venir, su poder de creación, su condición transformadora.

Yo, hacia el éter sin aves por el viento lanzado,
Barco perdido bajo greñas de las bahías,
Cuyo casco ebrio de agua nunca habrían pescado
Monitores, veleros de Hansas ni saeías;

Libre, humeante, cargado de neblinas violetas,
Yo que horadaba el cielo rojizo como un muro
En que exquisito almíbar para buenos poetas
Dejan el sol sus líquenes, su costra el azul puro;

Yo que manchado de astros eléctricos huía,
Planchón loco, escoltado de hipocampos marinos,
Cuando julio con tórridos estacazos hundía
Entre ardientes embudos cielos ultramarinos;

Yo que temblaba oyendo gemir a treinta leguas
El celo de Behemothes y Maeltromes secretos,
Hilando las quietudes azulosas, sin treguas,
¡añora a Europa y todos sus viejos parapetos!

Vi islotes, archipiélagos siderales y tierras
Cuyos cielos dementes se abren a la aventura.
¿En esas noches vacuas, duermes y te destierras,
Oh pájaro de oro, Vitalidad futura?
(Rimbaud. Tomado de Holguín 1954: 335)

En el anterior fragmento del “Barco Ebrio” de Rimbaud, el hombre de la multitud verá un juego rimbombante de referencias marinas, de fantásticas ilusiones viajeras que describen un “yo” aventurero. Ese trotamundos que luce ilusorio ante el hombre de la multitud, vuelve a encarnar al espía. En paralelismo con el albatros de Baudelaire, Rimbaud describe en su embriagado navío la experiencia poética como una lucha interior. En su hora más complicada el poeta “¡añora a Europa y todos sus viejos parapetos!” que lo mantienen resguardado en la segura enajenación. Rimbaud ve la aventura del progreso en la lucha del espía con el tedio, su propia disputa queda registrada en un poema como el “Barco ebrio”, ejemplo digno de una lírica moderna cuyo juego de metáfora y semejanza se diferencia de las connotaciones naturales del mar y la travesía, devolviéndole al lenguaje en el barnizado estilo del joven poeta la quintaesencia. En el último verso de este fragmento el “yo” atestigua un mundo vasto, vivido a partir de la propulsión de un futuro que lo alberga como vidente. El punto de observación del poeta (expresado en el penúltimo verso) se ubica a una distancia en la que puede sentir lo venidero, “Yo que temblaba oyendo gemir a treinta

leguas. El celo de Behemothes y Maeltromes secretos, Hilando las quietudes azulosas, sin treguas”. El poeta es el explorador innato, es el navío que se echa a la mar en busca de un porvenir incierto, su actitud desenfrenada zigzaguea entre la euforia, la razón y el azar, su embarcación sale del puerto sin una brújula a la aventura humana del progreso “Yo, hacia el éter sin aves por el viento lanzado, Barco perdido bajo greñas de las bahías, Cuyo casco ebrio de agua nunca habrían pescado Monitores, veleros de Hansas ni saeías” este barco ebrio es el espía, a su vez, experiencia moderna y “vitalidad futura” codificadas en un lenguaje aparentemente fantástico e inocente como sería el entorno marino, lo que conforma el poema de Rimbaud en un muestra de la lírica moderna en el cual las imágenes tradicionales se transfiguran y problematizan ya desde el título del poema. “El barco ebrio” hacer referencia no a cualquier barco, impermeabilizando una intención ya desde el principio en el lenguaje.

Al hablar de una lírica moderna impermeable no nos referimos a un alejamiento ascético del lenguaje, sino a uno donde el receptor se siente inquieto, sobresaltado, angustiado por no comprender: ¿cómo el mismo sistema lingüístico al que está habituado se le hace insondable e inasumible? El hombre de la multitud se identifica con el lenguaje de la misma manera que lo hace con el espectáculo, con la diversión. Sin embargo, al enfrentarse a la lírica moderna este hombre enajenado se sobresalta, se inquieta y se espanta con un terror dorsal. El lenguaje, tal como lo percibe el hombre de la multitud, es un mecanismo que lo conforma en la multitud, es el medio de propagación por el cual su energía se vierte en la masa civilizada, pero al enfrentarse a la lírica moderna el hombre de la multitud siente la energía de toda la masa vertida sobre él y, carente de entrenamiento, huye. De esta manera, la lírica moderna se fija como antónimo de un lenguaje que, al igual que el hombre, se ha enajenado y, por derecha, se instaure como un producto que tiende a ser invendible.

Para la multitud (hombre de la multitud) la lírica moderna parece un juego estrambótico y complicado. Entra a ella inocente en busca de diversión, anhelante de una experiencia identitaria comparable al sentimiento que le produce el boulevard, la iglesia o el museo. En el caso de la literatura el hombre de la multitud desea encontrar sentimentalismos comunes

a la multitud, empiezan a crearse obras donde el autor puede diluirse mientras se conserven los requerimientos básicos para que una novela sea agradable, autores como Dumas hijo engalanaban las páginas de lugares comunes, de ideas y expresiones formularias alcanzando así el éxito entre las masas. El hombre de la multitud al igual que con este tipo de literatura recetaría⁸ entra a la lírica moderna en busca de una oración y encuentra un grito de blasfemia, en busca de una filosofía que explique de manera racional la realidad del conocimiento y del hombre, encuentra una permutación de semas y fonemas que crean a partir de la irrealidad la realidad misma, en busca de comodidad, encuentra complejidad, en busca de comunicación, encuentra creación, en busca de lenguaje, el hombre de la multitud encuentra lo innombrable.

¡Cómo goza con sus repúblicas
Y puebla su nido doméstico
La sogá al cuello el hombre libre!
Yo soy un cuchillo esquelético.

[...] No conozco a mis semejantes.
Soy el que, sin cesar, me hago.
El yo humano es aborrecible.
Yo no me odio ni me amo.

¡Ah! La vida es una muchacha
Que me esclaviza a voluntad.
Mi sino es volverla andrajosa,
Prostituir la sin desear.
(Corbière. Tomado de Holguín 1954: 319)

En el ensayo escrito por Verlaine sobre los poetas malditos es Tristan Corbière el que inaugura la lista. Verlaine reconoce en su caótica y desigual poesía el rastro del simbolismo y el acecho de la lírica moderna, dispendio de una vida enferma y una obra olvidada por un público demasiado alienado como para percibir sus distintivas deformaciones y exotismos. Corbière es un espía, un vidente áspero y severo cuya poesía es testimonio naciente de unas

⁸ El hecho de que este tipo de literatura tenga un esquema determinado (recetario) no le quita ninguna calidad. Por el contrario su poder de atracción y el refinamiento de los presupuestos de la poética Aristotélica la hacen una literatura eficiente.

particularidades sacrílegas, complejas, llena de bofetadas contra la vida en general, la lírica de Corbière es ya un ejemplo de pura lírica moderna.

Hemos visto el lenguaje en su función creadora y la blasfemia como elementos diferenciadores de la lírica moderna. Pero, ¿bajo qué reglas se articula este alfabeto en el que el espía revitaliza el lenguaje y al que a su vez recubre como un código? ¿Cuál es la clave que conforma este criptex de la lírica moderna? Muchas de las respuestas a estas preguntas las podemos encontrar en el estudio realizado por Hugo Friedrich (*La estructura de la lírica moderna*), en donde el autor define, partiendo de la poesía de Baudelaire como fuente primera, las características y propiedades que determinan la lírica moderna. Sobre estas definiciones basaremos la justificación de dicha poesía como un producto estético que, gestado de manera prematura en el poeta francés, madurará en autores posteriores dinamizando un camino estético, logro del enfrentamiento del espía con el tedio moderno.

Cuando Baudelaire asegura querer “poner en contra a toda la raza humana” (Baudelaire. Tomado de Benjamin 1980: 278) está identificando su proyecto estético como algo incomprensible para la multitud. Para el poeta, el poder de su lírica se encuentra en que al ser incomprensida ésta logra cierta gloria. El espía, estudiando la multitud, reconoce al hombre como comprador de sí mismo. En ese mismo juego se hace mercancía, se da cuenta del temperamento, de los rasgos que configuran el carácter del lenguaje de la multitud y en antítesis crea el alma de la lírica moderna, dialéctica en la que radica la incomprensión como gloria.

La idiosincrasia del espíritu lírico contra la preponderancia de las cosas en una forma de reacción a la cosificación del mundo, al dominio de las mercancías sobre los hombres, dominio que se extiende desde la edad moderna, y que se desarrolla hasta ser poder dominante de la vida desde el comienzo de la revolución industrial. (Adorno 1962: 56)

El poeta al enfrentarse al tedio moderno configura un lenguaje que enuncia una voz opuesta a los rasgos fundamentales de la multitud, a una cualidad perteneciente a la producción como fin único. En esta medida, la lírica moderna adquiere los mismos axiomas que

distinguen al detective, al hombre espía. Disimulado y secreto el lenguaje del espía observa y escucha lo que pasa en la efervescente multitud para comunicarlo a quien tienen interés en saberlo.

La lírica moderna sirve a dos potencias: crea a partir de la experiencia del hombre de la multitud en relación con esa sociedad moderna a la que entregó su anhelo de progreso y a partir de su encuentro con el tedio moderno en la soledad poblada de su inherente espíritu. Así, la lírica moderna se establece como el lenguaje del espía.

En todo poema lírico la relación histórica del sujeto a la objetividad, del individuo a la sociedad, tiene que haber hallado su sedimento en el medio del espíritu subjetivo, vuelto a sí mismo. Y este sedimento será tanto más perfecto cuanto menos temática haga el poema la relación entre yo y sociedad, cuanto más involuntariamente cristalice por sí misma esta relación en la formación lírica [...] No se trata de deducir la lírica de la sociedad; su contenido social es precisamente lo espontáneo, lo que no se sigue de relaciones ya existentes en cada caso. Lo individual está mediado por lo general y a la inversa. (Adorno 1962: 59)

Ese reducto temático, al que le apuesta la lírica moderna entre el “yo y la sociedad”, debe ser entendido en la pureza del lenguaje como actuante intrínseco, desde luego, sin llevar la comprensión a un estado estructuralista. La poesía lírica no necesita de ayuda exterior, dota a la forma por referencia al contenido, de vigor. La lírica moderna le devuelve a la poesía, a la literatura y a la lengua su personalidad de génesis, es decir, esa cosmovisión que las primeras culturas humanas veían en el lenguaje y la literatura hasta el punto de ser parte de sus ritos y religiones. Su poder fundacional perdido en el juego interpretativo del interactuar disciplinar se restituye a partir de los instrumentos propios del lenguaje. Lejos de cualquier influencia, la poesía por sí misma deja de ser explicación para volver a ser soplo de vida.

A la ventana que oculta
El sándalo viejo que se
Desdora
De su viola, en otro tiempo
Brillante con flauta o mandora,

Está la Santa pálida, mostrando
El libro viejo que se abre
Del magníficat, en otro tiempo
Rebosante según vísperas y completas:
A este cristal de ostensorio
Que roza un arpa por el Ángel

Formada con su vuelo del atardecer
Para la delicada falange

Del dedo que, sin el viejo sándalo
Ni el viejo libro, la Santa balancea
Sobre el plumaje instrumental,
Tañedora del silencio.
(Mallarmé, Tomado de Friedrich 1959:152)

El poema “Sainte” de Mallarmé es un bello ejemplo de cómo el lenguaje tiende a esa realización de pureza a partir de la desarticulación de su estructura sintáctica. En el primer verso tal como lo evidencia Friderich se observan objetos como la viola, la flauta o la madra que a pesar de guardar una relación aparecen desligados de cualquier definición determinada por una frase concatenada en la que se conserve el esquema tradicional de la comunicación, inclusive con las posibles alteraciones que permite el poema como género mismo. Estas imprecisiones de los objetos independientes dotan al lenguaje de un realce creador en la medida en que al destruir la convención sintáctica en términos comunicativos, alinea en una triple conformación: al sonido, la palabra y el concepto en un lenguaje renovador.

Este poema de Mallarmé, uno de los más bellos y puros que escribió, llena sin duda nuestra percepción visual y quizás también nuestra percepción acústica. Pero con lo perceptible realiza una transformación hacia lo insólito y probablemente también hacia lo inquietante. En la inocencia de su soñador murmullo, lleva a cabo actos anormales, como el de anular los objetos para elevarlos a esencias absolutas que, por lo mismo que ya nada tienen que ver con el mundo empírico, están mucho más definitivamente presentes en el lenguaje. Gracias a éste, se establece entre ellos una relación alejada de todo orden real.
(Friedrich 1959:156)

Esa restitución de la pureza fundadora no la hace el poeta accediendo a un oasis divino, por el contrario, es el trabajo del espía que en su experiencia personal se funde en la multitud. Un “yo” es el sujeto predilecto de la lírica moderna en la misma vía en la que Mallarmé

aísla a los objetos de un empirismo práctico. La primera persona que expresa su condición en contra vía del ególatra. El “yo” es una referencia plural contenida en la unidad, es el espía con la multitud sobre sus hombros narrando la condición moderna, prestando su voz para que el espectro de sonidos que la componen, conforme el sentir colectivo de un sufrimiento que se debate entre el ideal y el tedio.

Casi todos los poemas de las *Flores del Mal* hablan partiendo del yo. Baudelaire es un hombre completamente replegado sobre sí mismo, pero, cuando escribe, apenas si mira a su yo empírico. El poeta escribe de sí mismo en tanto que se sabe víctima de la modernidad, que pesa sobre él como una excomunión. (Friedrich 1959: 51)

La importancia de narrar en primera persona es para la poesía lírica una estrategia estilística fundamental. El sujeto singular viene acompañado de verbo, que dota al individuo de una experiencia que no importa que tan extravagante, transgresora o novedosa parezca, se hace realidad en tanto es vivida y atestiguada por ese “yo” moderno. Creación ficcional que a pesar de estar siempre en la visión que el poeta tiene de los objetos no es una perspectiva personal privativa, por el contrario, es una despersonalización que se autentica en el hombre moderno en general. “Con Baudelaire empieza la despersonalización de la lírica moderna, por lo menos en el sentido de que la poesía lírica ya no surge de la unidad de poesía y persona empírica, como lo habían pretendido los románticos, en contraste con la lírica de muchos siglos anteriores” (Friedrich 1959: 49)

Yo sé que reserváis un sitio a los poetas [...] ¿Cuándo sabré hacer yo del vidente espectáculo de mi triste miseria, la labor de mis manos y el amor de mis ojos? [...] Yo viví largo tiempo bajo vastos dinteles, [...] Como un sueño de piedra yo soy bella. ¡oh mortales!, [...] yo amo con frenesí las cosas en que se une el sonido a la luz, [...] yo sé cómo avocar los minutos dichosos [...] que, como yo, muere en la soledad [...] yo mismo quiero una fosa profunda. (Baudelaire 2003: 21, 30, 32, 36, 41, 57, 60, 101)

El espía en su “yo” ficcional de vuelta de la multitud a su poblada soledad, plantea una estrategia para concebir esa realidad que fuera de la descripción del entorno consumista y burgués le permita plasmar en el poema la moderna realidad inalienable a la que él y sus contemporáneos pertenecen. El poeta explota su ambivalente experiencia en la deformación de las formas poéticas tradicionales, “la comparación y la metáfora, son tratadas en una

forma nueva que evita el natural término de comparación para unir, a trueque del sacrificio de lo real, cosas que objetivamente y lógicamente no pueden unirse” (Friedrich 1959: 18). La comparación y la metáfora son tratadas de manera transformadora en la lírica moderna. En lugar de evocar imágenes comunes, el poeta en su suspicacia, advierte, en las nuevas formas surgidas de la industria, el boulevard y los vapores humanos que germinan de la modernidad, relaciones que han de parecer sugestivas, soeces y burdas para el hombre enajenado quien, extasiado, concibe la naturaleza como fuente hermosa y transparente de donde extrae la materia prima que le asegura la luminosa y vigorosa vida en la multitud de la gran ciudad.

Definitivamente estas cansado de este mundo antiguo
Pastora oh torre Eiffel El rebaño de los puentes bala esta mañana [...]

[...] Aquí hasta los automóviles parecen antiguos
Sólo la religión sigue siendo completamente actual sólo la religión
Sigue siendo sencilla como los hangares de Port – Aviation.

[...] Pro fin el avión aterriza sin cerrar las alas
El cielo se llena entonces de millones de golondrinas
A todo vuelo vienen los cuervos los búhos los halcones
De África llegan los ibis los flamencos los marabúes
El pájaro Roch celebrado por los cuentistas y los poetas
Planea llevando en sus garras la primera cabeza el cráneo de Adán
El águila se cierne desde el horizonte lanzando un gran grito
Y de América viene el pequeño colibrí
De china han llegado los pihis largos ágiles dóciles
Que sólo tienen un ala y por eso vuelan en pareja
Luego aparece la paloma espíritu inmaculado
Escortada por el ave lira y el pavón ocelado
Y el fénix esa hoguera que se engendra a sí misma
Por un instante vela todo con su ardiente ceniza
Las sirenas que han abandonado los peligros estrechos
Llegan cantando las tres con voz hermosa
Y todo águila fénix y phis de la china
Fraternizan con la máquina voladora. (Apolinaire 1995: 13)

En el poema Zona de Apollinaire el avión es una nueva ave que comparte la tradición simbólica del mundo. Para el hombre de la multitud, la naturaleza es ahora un insumo de ese ideal de progreso, sólo que en su enajenado acontecer él ve esa transformación natural en la vía de las condiciones científicas que sugieren que todo se conserva y nada se pierde

en el proceso, él no quiere ser consciente de lo que el espía le muestra. No quiere ser consciente de una ley de la miseria que radica en considerar al mismo nivel la belleza que tras cada horror se engendra, tras el halito de la “máquina voladora” reposa la imagen de un Ícaro humano que a medida que progresa quema sus alas.

La combinación de tradiciones opuestas confluyendo sobre un mismo escenario versadas por Apollinaire son la conservación del oxímoron, figura principal de la lírica moderna y cuya base impuesta por Baudelaire es característica indudable de la transformación del lenguaje poético como técnica estética.

“Una carroña”, poema ejemplificante en el que Baudelaire realiza en la voz de un yo enamorado, la comparación entre una carroña y la mujer amada. Haciendo uso de connotaciones como “hembra lúbrica” juega con las relaciones asociadas a un estado de erotismo femenino en comparación escueta con el vientre de la putrefacta ave.

Recuerda aquel objeto que vimos, alma mía,
En la templada mañana estival:
Al doblar el sendero, una carroña infame
Sobre un lecho sembrado de piedras.

Las patas en alto, como una hembra lúbrica
Destilando un ardiente veneno,
Se abría de forma indolente y cínica
Su vientre repleto de miasmas.

Abrasaba el sol sobre aquella podre
Como para acabar de cocerla,
Y devolver ciento a Naturaleza
De aquello que uniera una vez;

Y miraba el cielo al regio esqueleto,
expandirse como una flor.
Hedía tan fuerte, que sobre la hierba
creíste, caer desmayada.

Danzaban las moscas sobre el vientre pútrido,
De donde a millares surgían
Larvas que avanzaban, cual líquido espeso,
Por esos vivientes despojos.

Todo aquello bajaba, subía como una ola
O se desgajaba crujiendo,
Diríase que el cuerpo, de un soplo animado,
Se multiplicase y estuviera vivo.

Producía este mundo una extraña música,
Como el viento y el agua al pasar,
O el grano que rítmicamente se agita
Y gira encerrado en la criba

Se esfumaba todo y sólo era un sueño,
un esbozo renuente a surgir,
sobre el lienzo olvidado, que acaba el artista
por fin a través del recuerdo.

Detrás de las rocas, una perra inquieta nos miraba con ojos airados,
Espiendo el instante de ir al esqueleto
Y hozar en su carne.

Y sin embargo igual serás que esta basura,
Que esta infección horrible,
Estrella de mis ojos, claro sol de mi vida,
Tú, mi pasión, ¡mi ángel!

Sí, tú serás así, oh reina de las gracias,
Tras el último viático,
Cuando bajo la hierba y la vegetación
Enraícen tus huesos.

Entonces ¡oh mi bella!, diles a los gusanos
que a besos te devorarán,
que yo guarde la forma y la divina esencia
de mis descompuestos amores. (Baudelaire 2003: 49-50)

En este poema se desdibuja línea a línea el paradigma institucionalizado por el maquillaje, el pudor y el traje, instaurando una innovadora conceptualización de la relación entre verdad y belleza que saca de los mundos más sutiles y por ende no menos sombríos, una impresión que radica en la efervescencia de juntar los contrarios. El símbolo se constituye en correspondencia polivalente, desarticulando el sujeto significativo con el sujeto significado, la pérdida de la aureola no sólo se da en las insignias del poeta sino también en sus supuestos más elementales. La múltiple validez del signo abre el horizonte poético al juego de las relaciones, pero deja expuesta una brecha para que algunas entidades venideras pretendan justificar conexiones libres donde sólo hay correspondencias premeditadas.

En el octavo verso, el poeta le atribuye al recuerdo que el espía adquiere al sumergirse en la multitud, el logro de la efímera existencia plasmada en un lienzo a sangre y dolor como último atisbo de una atracción a la que el hombre de la multitud no habituado entra desorientado. En los últimos versos se percibe una alteración del orden donde el sacrilegio a la visión inmortal del amor se eleva mientras “los gusanos que a besos te devoran” representan la disolución de lo común, en contravía de los parámetros eternos, la experiencia amorosa adquiere poder en la descomposición del amado, en semejanza con lo putrefacto. En contraste con la modernidad del sentimiento expresado en “una carroña” por Baudelaire se puede comparar la acentuada diferencia del amor cortes o de la connotación de la sensación amorosa en autores como Garcilaso o Bécquer.

Yo nací para quererlos;
Mi alma os ha cortado a su medida;
Por hábito del alma misma os quiero.

Cuanto tengo confieso yo deberos;
Por vos nací, por vos tengo la vida,
Por vos he de morir y por vos muero.
(De la Vega 2006:182)

En el anterior fragmento del “soneto V” de Garcilaso se percibe un amor perfecto, idealizado en todas sus aristas, la expresión de dar la vida misma por el otro es una muestra de que el sentimiento traspasa más allá de la materia. Para Baudelaire es justamente esa imposibilidad de trascendencia donde radica la importancia del sentimiento, en la imperfección de la materia, en la descomposición animal como única certeza humana, el amor adquiere en la repugnancia de lo descompuesto y en lo desperfecto su mayor valor. De la misma manera encontramos en el siguiente poema de Bécquer no solo una idealización del amor sino a su vez de la poesía.

¿Qué es poesía? – dices mientras clavas
En mi pupila tu pupila azul-
¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía... Eres tú.
(Bécquer 1970: 31)

El pequeño verso encierra la poética de Bécquer en oposición a la de Baudelaire. Bécquer equipara el sentimiento amoroso a su praxis poética, de la misma manera que adjudica al amor un sentimiento privativo propio de su experiencia personal, a diferencia de Baudelaire que expresa la sensación en una pareja paseante que representa cualquier dúo sentimental. En esta pequeña comparación son claros los bífidos saltos a los que la lírica moderna se verá enfrentada, características de las cuales se nutren los diferentes caminos de esta lírica que ya son perceptibles e impuestos por Baudelaire. El poema carroña es un ejemplo en donde encontramos la desarticulación tradicional del símbolo a partir de una polivalencia conceptual basada en una modificación entre el significante y el significado, punto de partida para que el juego de opuestos en la figura literaria conocida como oxímoron permita el surgimiento de las correspondencias como cauces subyacentes de una variación en el concepto de belleza. Lo anterior conoció por la crítica moderna como las correspondencias Baudelerianas son como lo asegura Friedrich la justificación de describir a la lírica moderna en función de connotaciones negativas.

El éxito de las correspondencias (la modificación adecuada de la metáfora y la comparación), la voz en primera persona del singular y el asertivo uso del oxímoron en busca de un fin desarticulante en el hombre de la multitud sólo puede darse a partir de un exigente trabajo de creación. La disciplina es el alimento de la inspiración y obedece, como cualquier otra función humana a la constancia y la práctica. El trabajo enajenado vuelve a retornar en la tarea del escritor a su praxis vital. La laboriosidad del poeta lo lleva a un proceso poético que se vincula con la potencia creadora de la matemática, no en su contenido, sino en su método. Ya en Poe, Baudelaire percibe la importancia del efecto, cada palabra, cada fonema, cada analogía debe tener una correspondencia matemática que en el cuerpo del poema permitan un shock en el lector.

La creación como trabajo disciplinado es otra de las características fundamentales de la lírica moderna. La inspiración, la creación y el efecto del poema en la multitud no se beben de una fuente mágica sino se trazan a pulso de disciplina y dedicación.

Una comida muy sustancial, pero regular es lo único que necesitan los escritores fecundos. La inspiración es, desde luego, la hermana del trabajo cotidiano. Los dos contrarios no se excluyen, como no se excluyen entre sí los contrarios de la naturaleza. La inspiración es obediente, como el hambre, como la digestión como el sueño. Hay sin duda en el espíritu una especie de mecánica celeste de la que no hay que avergonzarse sino sacar el mayor partido. Si queréis vivir tenazmente al acecho de la obra futura, de acuerdo, pero poniendo el trabajo cotidiano al servicio de la inspiración, como una escritura legible sirve para aclarar el pensamiento, y como el pensamiento tranquilo y poderoso sirve para escribir legiblemente; porque el tiempo de los escritores mediocres ha pasado. (Baudelaire 1999: 78)

En la poesía lírica un plan estratégico se orquesta antes que la pluma despliegue su tinta en el papel y Baudelaire lo hacía visible. Para los poetas anteriores e incluso contemporáneos a él, el telón que los presenta está resguardado bajo un misterio religioso. Baudelaire hecha a bajo el telón y expone al poeta a la par de cualquier trabajador de la multitud, tan solo que su experiencia se traza en antagonismo con la mediocridad. La aureola del poeta antiguo cae en el fango porque con ella no es posible expresar las alteraciones modernas, la ruptura que en contraste con la antigüedad parecía huérfana, empieza a conformarse como una nueva tradición. La ciudad es para Benjamin en esta mediad el primer poema de lírica moderna y por tanto la expresión de creación como trabajo, en ella, todo se gesta a partir de un plan, de una intención y sobre todo de un esfuerzo que emana poco a poco, hasta que el hombre de la multitud se ve inmerso en un universo extraño, un hábitat en el que los lugares comunes se han engalanado, donde las verdes praderas se han pavimentado y donde sus semejantes se han multiplicado.

A la montaña he subido, dichoso el corazón.
Desde allí, enteramente, puede verse la ciudad;
Purgatorio, lupanares, infierno, hospitales, prisión.

Toda desmesura florece allí como una flor.
Y tú ya sabes, ¡oh Satán!, dueño de mi aflicción,
Que no subí a derramar lágrimas vacías,

Sino que, como viejo lascivo con su vieja amante,
Así quería embriagarme de la enorme ramera
Cuyo encanto infernal rejuvenece mi vida.

Ya sigas dormida entre las sábanas del amanecer,
Pesada, oscura, resfriada; o ya te engalanes
Con los velos de la noche recamados de oro fino,

Te quiero, ¡oh infame capital! Vosotras, cortesanas,
Y vosotros, bandidos, a menudo brindáis placeres
Que el vulgo profano no sabe comprender.
(Baudelaire 2005: prólogo 49)

La gran ciudad habla de las muchas civilizaciones que queriendo ser, ya no fueron. La experiencia del espía reafirma la importancia del fracaso, no existe una obra espontánea, sino mediada por el flujo de sus antecesores perdidos, de la misma manera que no existe el espía sin los afanes alterados del hombre de la multitud. La ciudad es para el “vulgo profano” lo que la poesía lírica es para el hombre de la multitud, un lugar que ya no parece tan común, un hábitat engañoso y pendenciero.

En la lucha entre el tedio moderno y el espía, Baudelaire sale empoderado de una resolución macabra y oscura, su coraza se funde para hacer del metal un buen metal. El espía entra a la batalla con el arma doble de su experiencia en la multitud y sale de ella diferente. Sin embargo, toda transformación exige una pérdida, el espía va perdiendo su poder para ser dos hombres, a medida que el poeta enfrenta al tedio moderno su armadura contra la vida cotidiana se hace más gruesa, alejándolo de un mundo que ha ayudado a despertar pero del cual se aísla por ser vidente. El don que el poeta gana al enfrentar al tedio moderno, trae consigo el sufrimiento de una miserable disyunción. “La lírica es [refiriéndose a una cita de Novalis] ‘un arma de defensa contra la vida cotidiana’ [...] la lírica es una oposición que canta frente a un mundo de hábitos, en el que los hombres poéticos no pueden vivir, porque son ‘hombres adivinos y magos’” (Friedrich 1959: 35)

Baudelaire, según Friedrich, es el primer gran lírico moderno. En él, la despersonalización de la poesía adquiere su punto más alto. La sensación que expresa el poema ya no es propia de un sujeto particular sino, por el contrario, hace referencia a la humanidad entera. Baudelaire es el punto de inflexión en el que desembocó toda la tradición y a partir de su obra poética se instauró una lírica diferencial, una nueva tradición a la que los hombres por venir acudirán como una fuente en la que encontrarán argumentos a favor y en contra de sus deseos y necesidades. En las luchas por venir con el tedio moderno, el espía robustece

la lírica moderna en busca de separe del hombre de la multitud para retorcerlo de su inercia. En otros casos, se une a él, deleitándose de su compañía en la emocionante eficiencia y genialidad que los lleva a la diversión que en huida del tedio moderno se conforma en el goce deliciosos de la multitud enardecida.

3.2 La bifurcación de la lírica moderna

Al tratar de rastrear los influjos que esbozó Baudelaire en la neonata lírica moderna puede, según lo plantea Friedrich, acotarse una “unidad de estilo” (Friedrich 1959: 221) sin caer en el error de suponer por sentado una repetición de las formas y uniformidad en la genialidad de los espíritus. Partiendo de una lírica cuyas características, condicionadas en Baudelaire ya por la influencia de poetas como Poe y Novalis, son llevadas a anómalos refinamientos por Rimbaud, Mallarmé y afiladas por las primeras vanguardias en una poesía que a pesar de exponer una metástasis de belleza, visión y novedad no deja de hacer culto a una modernidad persistente.

Las tensiones entre las sensaciones pastorales y contrapastorales, la presencia del espía, la multitud y el hombre de la multitud, en lugar de disminuir, se acrecientan, adobando las presiones estéticas que se posibilitan en un tedio más abarcador, galante y letal. En su forma, la lírica moderna despliega las contradicciones de una lucha que remite a lo más interno de nuestra naturaleza. El ideal y el tedio que antes parecían colisionar en los sujetos (espía y multitud), que luego contagian la experiencia creadora, ahora se dinamitan a su vez en dos tendencias. Baudelaire pone en movimiento un dipolo estético, es decir, unas experiencias poéticas de polos contrarios que al intentar separarse se descubren siameses.

Es importante diferenciar cómo en la lírica moderna cohabitan de manera atómica dos partículas disimiles. El espía, al luchar con el tedio moderno encuentra dos estilos vencedores: en una línea, descubre una técnica libre, irracional, fuera de toda lógica; en la otra línea, una técnica calculada y profundamente rigurosa. Sin embargo, no se deben confundir estos dos extremos por fuera de la lírica moderna, ninguno de ellos se acerca a las funciones del kitsch, por el contrario a pesar de ser estilos diferentes la poesía rigurosa y

la poesía libre nacen, crecen y se reproducen bajo un mismo objetivo, la desarticulación del hombre alienado. Son ambas, el cerebro y corazón del espía.

La poesía intelectual coincide con la alógica en cuanto huye, como ella, de la actitud del hombre medio, rechaza la objetividad normal y los sentimientos corrientes, renuncia a la inteligibilidad limitada, substituyéndola por una sugestión plurivalente, y afirma su voluntad de convertir el poema en algo independiente y autónomo, cuyos contenidos se mantienen sólo gracias a su lenguaje, a lo ilimitado de su fantasía o a un irreal juego de ensueños y no porque reproduzcan el mundo o expresen unos sentimientos. (Friedrich 1959: 226)

Una, como la otra, apoya desde su visión la vehemencia de la técnica por encima del contenido. Concentrándose en la técnica conservan el poder hacedor del lenguaje. La desarticulación que Baudelaire inicia con la metáfora y la comparación se verá acrecentada por sus sucesores en la disociación de signo y cosa, de significado y significante. El poema moderno es analogía de sí mismo, es correspondencia interna del lenguaje, el objeto del poema es el poema. La “Ursonata” de Schwitters es un ejemplo claro de la vuelta del poema en sí mismo. Considerado como poema sonoro el siguiente fragmento representa un sinfónico juego de partículas más elementales que el fonema, articuladas en periódicas repeticiones y con acentuadas modulaciones vocales que le dan a la jerigonza un poder iniciático, completamente novedoso e imposible de referir a un contenido. “Ursonate” es la renuncia a un lenguaje periodístico, agotado y estéril, al mejor estilo de las narraciones orales de las culturas ancestrales donde el chaman invoca el universo, el mundo, al hombre y a la sociedad en un grito original.

URSONATE de Kurt Schwitters	
Introducción:	
Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee.	1
Oooooooooooooooooooooo,	
dll rrrr beeee bö dll rrrr beeee bö fümms bö, (A) rrrr beeee bö fümms bö wö, beeee bö fümms bö wö tää, bö fümms bö wö tää zää, fümms bö wö tää zää Uu:	5
primera parte:	
tema 1:	
Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, Kwii Ee.	1
tema 2:	
Dedesnn nn rrrr, li Ee, mpiff tillff too, tillll, Jüü Kaa?	2

(Tomado de <http://www.merzmail.net/ursonatepdf.pdf>)

Grito chamánico el que Schwitters compone, al igual que, *Las flores del mal* se constituye como pieza matemática de un proceso de creación que además de buscar una personalidad inigualable, se convierten en obras referentes para los poetas posteriores. Según Marcel Raymond en *De Baudelaire al surrealismo*, la bifurcación de la estética planteada por Baudelaire se da en un tipo de poeta al que reconoce como artista y a otro como vidente. El primero de ellos más cerca de un misticismo exacerbado, el segundo próximo a la profecía. En este último se enfila Schwitters.

La situación se torna más compleja al considerar el reflujo natural que produce una poesía que no se decide a tomar partido de los influjos heredados de estas líneas poéticas. De alguna manera, ciertos poetas buscarán invocar un estilo anterior a Baudelaire que les permita una cómoda escritura basada en una expresión que no requiera gran originalidad pero si un juicioso tratamiento de la lengua. “Para la mayoría de los nuevos poetas (1885 -

1895) lo importante no era tanto imponerse por medio de alguna originalidad sorprendente, como cultivar en sí una conciencia lingüística escrupulosa” (Raymond 2002: 64).

La lucha de la lírica moderna por restituirle al hombre y al mundo su resistencia transformadora, ya sea en la ramificación pastoral o contra pastoral, sólo puede darse, en su grado más sublime, en las condiciones sociales que llevaron a la multitud al derroche desenfrenado de su potencia desarrollista: la guerra. Ésta, como evento inseparable de la masa, permite el diseño y ejecución de una combinación enaltecida de los niveles progresistas que la multitud ha conseguido.

La guerra es bella, porque, gracias a las máscaras de gas, al terrorífico megáfono, a los lanzallamas y a las tanquetas, funda la soberanía del hombre sobre la máquina subyugada. La guerra es bella, porque inaugura el sueño de la metalización del cuerpo humano. La guerra es bella, ya que enriquece las praderas florecidas con las orquídeas de fuego de las ametralladoras. La guerra es bella, ya que reúne en una sinfonía los tiroteos los cañonazos, los altos el fuego, los perfumes y olores de la descomposición. La guerra es bella ya que crea arquitecturas nuevas como la de los tanques, la de las escuadrillas formadas geométricamente, la de las espirales de humo en las aldeas incendiadas y muchas otras... (Turin. Tomado de Benjamin 1982: 56)

La guerra se muestra sugerente al hombre de la multitud en tanto que sus venas exhiben los procesos del mercado, la energía del engranaje y la potencia del anhelo consumista. Sin embargo, ella misma amenaza con eliminarlo todo, sensación inmundada para un sujeto que lo ha entregado todo a un proyecto de civilización cuyo fin parece ser la autodestrucción. El horizonte discursivo de la guerra permite el surgimiento de las primeras Vanguardias. Peter Bürger en su libro *Teoría de la Vanguardia* explica este surgimiento a partir de un concepto (basado en una noción previa de Marx) al que ha denominado historicidad de las categorías estéticas. Dicha idea propone una abstracción que apresa por medio de un lenguaje la historicidad de su propio lenguaje, base metodológica que usará Bürger para definir las escurridizas características que definen la teoría de la vanguardia y punto base para comprender quizás el momento más álgido del enfrentamiento entre una estética adecuada a las leyes del mercado y la diversión, y otra que no soporta la enajenación y lleva su furia a una revolución sin precedentes donde el mismo arte como institución claudica. La

vanguardia aparece como un momento en el que el hombre de la multitud y el espía defienden su encaramiento con el tedio.

La Vanguardia es la insurgencia más elevada de la sensación contrapastoral planteada por Baudelaire. El desagrado del espía por el enajenado mundo del hombre de la multitud lo atrinchera en un grupo sublevado que evidencia cómo la multitud ha dirigido su energía amplificadora contra el hombre mismo, afligido. El espía ve como la máquina de vapor transmuta en pistola de fuego, amenazado por la estrategia de la oferta y la demanda que contagia la estructura del arte en general y lo reconoce espía en tierra prohibida. Huyendo para no morir prisionero de los fusiles de la eficiencia y la diversión, el espía no se limita a rechazar según Bürger uno que otro procedimiento artístico sino que bombardea el arte de toda su época, ya convertida en institución.

A pesar de que las categorías de la vanguardia pueden ser aplicadas y observables en posteriores condiciones artísticas, son para Bürger categorías fijas de un periodo determinado, entendidas desde el concepto de historicidad de las categorías estéticas ejemplificado por Marx:

Que las propias categorías abstraídas, a pesar de su validez que deriva precisamente de su abstracción para cualquier época, son, sin embargo, en la determinación de esa misma abstracción, el producto de relaciones históricas y poseen su plena validez solo para esas relaciones y dentro de ellas. (Marx. Tomado de Bürger 1987: 53)

A partir de esta base teórica, Bürger define la vanguardia como movimiento artístico a partir de “la plena diferenciación de los fenómenos artísticos alcanzados en una sociedad burguesa” (Bürger 1987: 54) para el autor la Vanguardia se establece a partir del dadaísmo y el primer surrealismo como una ruptura con la tradición. Esta tradición es contra la que el espía atenta, la prefijada institución formada por los cimientos de la sociedad burguesa es el objetivo terrorista del espía vanguardista. Cuando el espía configura su mayor golpe contra la institución arte, debe quebrar la dificultad enajenada del lenguaje, para lo cual el poeta crea sin un estilo que lo pueda catalogar como producto propio de una sección del boulevard artístico. La no conformación de un estilo es el resultado precoz del poema

vuelto sobre sí, ya entrevisto por Baudelaire, una de las características con las que el espía vanguardista desajusta a la multitud. El poeta, pintor, músico es categoría de venta, su slogan es inventariado por la industria, de tal manera que cuando el espía renuncia a un estilo diferenciador, extingue de su realidad la aureola previamente desterrada. En estas condiciones el artista es uno y todos a la vez.

La vanguardia y movimientos como el dadaísta ven en el azar la libertad de la mente, autónoma de las preocupaciones de la racionalidad y de las cargas oportunistas del conocimiento permite afectar a la multitud acostumbrada a una praxis donde no hay cabida para la probabilidad, donde lo eventual se vuelve pérdida de capital. El espía vanguardista considerar el azar como estimulante en la creación artística y como arma incisiva en busca de generarle un shock al hombre de la multitud.

Esa libertad de no tener que preocuparse por nada, la ausencia total de cualquier forma de oportunismo que de todas maneras no podía habernos sido de ninguna utilidad nos aproximaba a las fuentes del arte y a nuestras voces interiores. La ausencia de toda finalidad preconcebida nos permitía estar atentos a “lo desconocido” y extraer sus enseñanzas. De este modo llegamos a la verdadera experiencia de Dadá. (Richter 1973: 56)

Tzara, Arp, Huelsenbeck son representantes de este legado de la vanguardia, el poema sonoro e incluso posteriormente el *ready made* son expresiones que impregnan a la lírica moderna de novedad, azar, alegoría y montaje. A continuación, un poema de Tristan Tzara citado por Richter en *La historia del dadaísmo*, este poema será un modelo, según el autor, de la experiencia azarosa llevada al extremo.

Cinco negras en un auto
Han explotado siguiendo la dirección de mis 5 dedos.
Cuando poso la mano sobre el pecho para rogar a Dios (a veces)
Alrededor de mi cabeza está la luz húmeda de viejos pájaros lunares
La aureola verde de los santos alrededor de las evasiones cerebrales
Tralalalalalalalalalala
Que ahora se ve reventar en lo obuses. (Tzara. Tomado de Richter 1973: 58)

El nuevo espía siente, con más arrebatos que el propio Baudelaire, la corriente que lo congela en el frío invierno de su lucha interior. Ésta, determinada por el tedio moderno, embosca al poeta lejos de la casa del lenguaje cotidiano, lo embarca a un viaje odiseico donde los dioses, las sirenas y los ciclopes son seres de un lenguaje todavía no andado. Por tal motivo, debe ser cuidadoso en el efecto desarticulador que su poesía debe causar. Si algo recuerda el espía de la multitud es la precisión de la máquina y su producción poética debe urdir igual que ella; es decir, la lírica debe tener, al igual que la máquina, una función clara: la de desagradar. El espía no olvida lo aprendido de su mirada al progreso industrial, no puede evitar sentir el estímulo muscular que le produce la energía vital de la multitud. No obstante, sus ojos no pueden dejar de humedecerse con la imagen contradictoria de los logros que la masa exhibe en la vitrina. El enfrentamiento con el tedio moderno, que desemboca en la experiencia antes descrita, provoca un profundo vacío humano que antaño habitaba tras el traje y el maquillaje y en la modernidad tardía se sepulta tras la lata del avión y el tanque.

El movimiento vanguardista catapultó la misión crítica del espía, su aporte a la lírica moderna es una ley azarosa, una capacidad autocrítica y supraracional, cascada tumultuosa de donde se posibilita una vida aún diferente por venir. Este camino probabilístico desembocará en una entrega al subconsciente como función reaccionaria, producto de una vislumbrante experiencia en el devenir, poesía abstracta que permite un vasto conocimiento del anhelo progresista de la multitud. La vanguardia, al protestar contra toda la institución arte, alcanza un nivel de autocrítica, de esta manera el espía pone su ojo sobre sí. “Los movimientos de vanguardia el subsistema artístico alcanza el estadio de la autocrítica. El dadaísmo, ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la institución del arte tal y como se ha formado en la sociedad burguesa” (Bürger 1987: 62).

Al observarse, el espía se ve repetido, vendido, asumido e interpretado. Tal como lo explicase Benjamín en su ensayo sobre “la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” las relaciones de producción acogen al arte.

Una tesis acerca de las tendencias evolutivas del arte bajo las actuales condiciones de la producción. Su dialéctica no es menos perceptible en la superestructura que en la economía. Por eso sería un error menospreciar su valor combativo. Dicha tesis deja de lado una serie de conceptos heredados (como creación y genialidad, perennidad y misterio), cuya aplicación incontrolada, y por el momento difícilmente controlable, lleva a la elaboración del material fáctico en el sentido fascista. (Benjamin 1982: 17)

Cuando el mercado se da cuenta del peligro que representa el espía en la sociedad de consumo, también se da cuenta que su proceso creador puede ser simplificado, publicitado y comercializado con gran éxito quitándole la carga ritual y renegada que lo hace peligroso. El espía del encuentro con el tedio legitima en su experiencia creadora una tradición. Cuando el poeta ensambla su obra esta adquiere una carga, un campo de acción que la circunda. Alimentada por la práctica del espía en la multitud y en su interior, la obra del espía es fundida en la lucha con el tedio y solo como evidencia de ese momento adquiere la definición de obra aurática como “manifestación irrepitable de un lejania. [...] Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras palabras: el valor único de la autentica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil” (Benjamin 1982: 26).

Cuando el espía entra en la multitud ésta lo lleva para que su producción artística sea una producción de mercancías, luciendo al espía como el resultado satisfactorio de una tarde de caza. El espía nunca se ha desligado de la multitud, la parte encubierta que lo caracteriza lo hace pertenecer a ella, lo hace ser hombre moderno como cualquier hombre de la multitud y por tanto su obra, su creación, no puede escapar de las leyes que rigen esa masa por más que intente separarse. Aunque el espía lucha con el tedio en un acto privativo y busca definir su praxis vital en función de un progreso fuera del enajenado sistema determinado por el consumo, su sigilosa inmersión en la multitud lo atrapa, sujetándolo a las condiciones históricas de su época, en la modernidad ya constituida estas condiciones están determinadas por las leyes del mercado. De esta manera el espía pierde algo de esa “manifestación irrepitable” que le da el enfrentamiento con el tedio. Al no poder vivir aislado para siempre del mundo, él y su obra se ven influenciados por un arte regido por las

leyes de la producción, distribución y rentabilidad. Así, en el juego ambicioso de la multitud el arte también se ha enajenado.

La reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. De retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo cara a un Chaplin. Este comportamiento progresivo se caracteriza porque el gusto por mirar y por vivir se vincula en él íntima e inmediatamente con la actitud del que opina como perito. Esta vinculación es un indicio social importante. A saber, cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la frutiva. De lo convencional se disfruta sin criticarlo, y se critica con aversión lo verdaderamente nuevo. (Benjamin 1982: 44)

Las sensaciones pastorales y contrapastorales que Baudelaire arrullaba bajo unos mismos brazos visibles en su obra poética y crítica, toman en este periodo su mayor distanciamiento. La institución arte alimenta una estética regida por la compra y venta y la vanguardia madura una estética completamente desvinculada de los fines inmediatos del progreso reducido al consumo. Irónico resulta el camino que el hombre recorre para buscar la novedad. El anhelo de progreso sea cual fuese su dispositivo de acción siempre llevará a quien lo anhela a una redefinición. El hombre de la multitud apuesta su poder evolutivo a la realización en la masa; a partir de allí la multitud atesora y centuplica su ingreso a una cima inalcanzable, recibiendo como contraprestación su conversión. El hombre de la multitud se deshumaniza, se redefine en la máquina, su enajenación lo convierte en autómatas especializado. En contra posición, el espía se alerta del estado enajenado y confronta al tedio, se resguarda en las huestes del estilo, en la deformación de la realidad, perdiendo así su cara de hombre de la multitud. En esta medida, su incursión en el lenguaje como estrategia transformadora lo redefine, lo deshumaniza en el sentido en el que una buena parte de su humanidad se pierde al repeler a ese enajenado.

En las sendas pensamos cosas puras,
Uno al lado del otro, fugitivos,
Cogidos de la mano, y pensativos
En medio de las flores más oscuras.

Íbamos solos, como enamorados,
Entre la verde noche del sendero,
Compartiendo el fugaz fruto hechicero

Del astro que aman los enajenados.

Después, muy lejos, en la sobra densa
De aquel íntimo bosque rumoroso,
Morimos ¡solos! Sobre el césped blando.

Y arriba, en medio de la luz inmensa,
¡oh, amigo del silencio más hermoso,
nos encontramos otra vez, llorando!
(Valery. Tomado de Holguín 1954: 409)

Como lo muestra Valery, “al pensar cosas puras” el espía deja en el “césped blando” una porción de identidad humana, viene escupiendo al hombre de la multitud a razón de una poesía que sólo puede darse fuera del mundo. Su carácter de vidente se diluye con el llanto del reencuentro. Al volver, el espía empieza a aborrecer su parte en multitud porque teme convertirse en otro producto más del espectáculo. De esta manera, el espía se especializa en la pureza del lenguaje y de igual manera se deshumaniza.

El espía y el hombre de la multitud siguen en tensión. La lírica moderna destinada a avivar sus transformaciones se incomoda, mimetiza sus tentáculos con lingüísticos cosméticos experimentales, “cambio de funciones de las preposiciones, adjetivos y adverbios, tendencia a frases abiertas, sujetos sin verbo” (Friedrich 1959: 271), poemas sonoros, azarosos procedimientos instantáneos, entre otras aberraciones, para no morir. Intriga a un lado, envenena en el otro y el hombre y el mundo se quiebran sin romperse, el hombre de la multitud se recubre las yagas con la piel que rasga del espía y viceversa, vinculados, transformándose, perpetúan una antropofagia de lejanías.

Entre oleadas que envían la barca estética a un positivismo minado por el progreso como función de la realidad industrializada y la devuelven a una tormenta que la desbarata para reconstruirla, oscila la lírica de nuestro tiempo. No sólo dividida en una frontera delimitada por el progreso como consumo y el progreso como algo diferente a lo que nos ofrece el mercado, sino también fragmentada en una lírica moderna que libre o rigurosa, vidente o mística se acerca por un lado a la racionalidad más científica y por el otro a una irracionalidad fantástica y soñadora.

He aquí, al parecer, dos corrientes en sentido opuesto: por una parte, una tentativa de adaptación a lo real positivo, al universo “mecánico” de nuestro tiempo; por otra, un deseo de encerrarse en el recinto del yo, en el universo del sueño. Pero puede señalarse a primera vista que es posible “evadirse” o “refugiarse” tanto fuera como dentro de sí; ambos movimientos pueden ser, según el caso, itinerarios de conquista o de huida. Por lo demás, y esto es lo más importante, todo un orden de hechos contemporáneos justifican ampliamente la reconciliación de lo real y lo imaginario, de lo positivo y de lo irracional, de la vida y del sueño, y apenas permiten oponer de otro modo en lo abstracto las dos actitudes que hemos definido. (Raymond 2002: 189)

La lírica moderna, en tributo a su multiplicidad, es una crisis inmortal. Su auto terrorismo es la consecuencia de un mismo proceso de oposición, desarticulación, transformación del mundo y del hombre tal como se han constituido en el horizonte progresista, a saber, como un sujeto a la oferta y la demanda. Las cifras significativas de la lírica moderna son la constitución de un lenguaje original, del uso de un “yo” impersonal, del culto al oxímoron, de la deformación de la metáfora y de la comparación, el azar, la autocrítica, las connotaciones negativas y el desequilibrio llevado al desquicio. La sentencia en la cual Baudelaire quería poner a toda la raza humana en su contra se cumplió a cabalidad en la medida en que su “yo” espía es la humanidad misma.

Definir cuál es el devenir de la lírica moderna es imposible ya que éste es incierto. Sin embargo, se puede decir que todavía existe una relación tirante entre el hombre de la multitud y el espía, tensión que permanecerá robusteciéndose como el más abnegado virus contingente, lo que justifica que ese devenir no ha muerto y seguirá viviendo hasta el fin de la modernidad. Ese fin parece no haber llegado a término ya que todavía se pueden percibir algunos visos de una aparente modernidad vigente. Estos visos son: la conservación de una compleja dicotomía moderna entre la sensación pastoral y contrapastoral; el globalizado emblema del progreso que probablemente seguirá anclado a la producción; las ansias ninfómanas de la multitud por el desarrollo; y el concepto de multitud que tiende a amplificarse por medio de las nuevas herramientas de comunicación y difusión, extrapolándose a conceptos como el de “información” y “diversión”. La modernidad y la lírica moderna no parecen haber muerto aún, parecen haberse conservado y revitalizado.

Mientras crece un capitalismo cuya maquinaria se ha tornado inteligentemente especialista, el dispositivo de la multitud restringido a una producción cada vez más globalizada ha logrado en su proceso mercantil un carácter político. Amaestradas las funciones de producción y distribución, la sociedad moderna, con una precisión industrial, ha subyugado las esferas humanas más indóciles. Cualquier conformación humana en multitud (política, religiosa, artística, social, cultural, guerrillera, estatal) se ve contagiada por el deseo de una sociedad de consumo. Muchos intentos ingenuos de implosión parten de la tesis de usar el sistema a favor de su destrucción; así, las neo vanguardias pretenden la desarticulación y el extrañamiento por medio de procedimientos más tenues e igualmente incisivos. No obstante, la maquinaria establecida por la multitud, basada en la producción y el consumo, no se deja usar, por el contrario se revierte sobre todo sujeto que la toca convirtiéndolo en sensación, en novedad (ente favorito de la publicidad). Lo extraño controlado, lo subversivo convertido en mercancía vende. De esta manera “la pretensión del reingreso del arte en la praxis vital bajo los mismos objetivos que proclaman los movimientos históricos de vanguardia” (Burgüer 1987:55) tal como lo propone Bürger no pueden plantearse seriamente en la sociedad existente.

Cuando un artista de nuestros días envía un tubo de estufa a una exposición, ya no está a su alcance la intensidad de la *protesta* que ejercieron los ready mades de Duchamp. Al contrario: mientras Duchamp pretendía hacer volar la institución arte, el artista (neo) anhela que su “obra” acceda a los museos. (Burgüer 1987: 55)

Problemática que no deja en pie al hombre como individuo. El espía cada vez más acorralado, ve como sus cualidades más visibles son cosificadas, catalogadas y expuestas como el producto más taquillero. La multitud es inescrupulosa, le roba al espía su carácter diferenciador, para vendérselo por raciones y así convertirlo en otro hombre de la multitud. Se ejemplifica en cada partícula de nuestra existencia contemporánea la justificación de una época que no ha dejado nunca de ser moderna. Lo que queda por preguntarse es: ¿Qué condiciones y cualidades debe cumplir el espía de nuestra y de las futuras épocas?

3.3 El kitsch: La estética del hombre de la multitud producto de su enfrentamiento con el tedio moderno

Si la vanguardia es la insurgencia más elevada de la sensación contrapastoral, el kitsch es el residuo de la idea pastoral de progreso subordinada a la cosificación. Cuando el hombre de la multitud, ávido de espectáculo y diversión, se encuentra con la lírica moderna, la juzga y maldice, la aborrece por su complicada función. En rivalidad y apoyado por los valores del mercado construye una noción diferente de arte y belleza.

Tanto el sistema como el hombre de la multitud necesitan una literatura (un arte) que los describa, un simulacro de sensaciones que no quite mucho tiempo y pueda ser comprado y vendido como uno más de los artículos del estante del entretenimiento por las sencilla razón de diversión y, a su vez, por la fuerza de apariencia que el arte le brinda. Una poesía amigable y trivial⁹, donde el contenido prime sobre la forma, donde la sonoridad se logre por repetición y la apariencia de cultura se convierta en una divisa de prestigio económico. Ya ha quedado claro que independiente de su conformación la poesía es un bastión privilegiado. En una sociedad de consumo esta cualidad se distingue como referente de prosperidad. Cuando la sobrevivencia es una carrera por suplir las necesidades más fundamentales (como la comida, el resguardo y la ropa), la educación, el arte y la cultura resultan valores agregados para el hombre de la multitud. Ya expatriados de la praxis vital, son accesorios glotones del progreso de la multitud.

El kitsch puede definirse convenientemente como una forma específicamente estética del mentir. Como tal, tiene específicamente mucho que ver con la ilusión moderna de que la belleza puede comprarse y venderse. El kitsch es, entonces, un fenómeno reciente. Aparece en un momento de la historia en el que la belleza en sus variadas formas es socialmente distribuida como cualquier otra mercancía sujeta a la ley esencial del mercado de la oferta y la demanda. (Calinescu 2003: 227)

⁹ Cuando se hace referencia al Kitsch como trivial no se pretende decir que esta estética carece de importancia sino que es común y estandarizada a la masa.

Desviada la idea de belleza que alienta la lírica moderna y el espía, el hombre de la multitud encuentra en su propia idea estética una salida de la enajenación. Esta salida se da por medio de una obra que responde a los paradigmas de la estética planteada por Baudelaire, una obra que el espía considera artísticamente correcta (metáforas, analogías, rimas, comparaciones, contenidos y formas que cumplen las condiciones más generales de belleza) que produce una catarsis rápida y un fantaseo controlado. Se crean obras que contienen una aplicación juiciosa de la construcción narrativa aristotélica, muy adecuada para expresiones artísticas que requieren una introducción, un clímax y desenlace, fases que posibilitan la interpretación, crítica y asimilación en todas sus combinaciones y que dotan a esta perspectiva estética de seguridad y una eficiencia llamativa.

El shock (función de desarticular, extrañar, incomodar) que para la lírica moderna es una cualidad se convierte para el kitsch en una debilidad vista desde las necesidades de un entorno comercial. El oficio de desagradar de la lírica moderna (según el kitsch) la relega en el mercado. La idea estética del hombre de la multitud tiene que cumplir con la condición más importante de las ventas, el poder de agradar, ya Baudelaire veía en los superficiales ademanes del Dandy esa gracia. De la misma forma, el kitsch es un caballero encantador, su simpatía conquista las masas, como un Don Juan, es el amante perfecto del hombre de la multitud quien anhelante de apariencia lo consume a favor de un supuesto de belleza simple y es inclusive para el mismo espía profundamente cautivador. El concepto de belleza del kitsch tiene como necesidad cubrir el mayor número de expectativas, por tal motivo se forma de generalidades: el amor, el odio, la desilusión, la comedia, la tragedia, los personajes y las historias son en sus multiplicidades simples y estándares de un gusto adiestrado en la colectividad.

Además del arte de agradar, el kitsch cuenta con toda la maquinaria de producción, distribución y venta, por tal motivo el producto kitsch no puede generar pérdidas, argumento por el cual su creatividad se ve limitada al mercado. Toda moda es pasajera y por tanto una fácil estrategia de vender caro y rápido. En este orden de ideas, el kitsch es el precursor de la moda, toda insurgencia proveniente del espía, el kitsch la desviste de revolución y la imita adaptándola, mecanismo soberbio de una estética extremadamente inteligente. Un

ejemplo claro es el uso de las herramientas que la vanguardia produjo en pro del éxito que tienen cuando son aplicadas.

El artista kitsch imita la vanguardia sólo hasta el punto en el que las originalidades de esta última han demostrado tener éxito y han sido aceptadas ampliamente o incluso convertidas en estereotipos. Porque el kitsch, por su misma naturaleza, es incapaz de correr el riesgo implicado en cualquier verdadero vanguardismo. El kitsch utiliza los procedimientos de la vanguardia para propósitos de lo que podemos llamar publicidad estética. (Calinescu 2003: 229)

Al desarmar a la lírica moderna de su beligerante indumentaria, el kitsch, en términos de un lenguaje original, puro y cercano a la creación, es, por el contrario, el rey de la comunicación. Aunque normalmente éste es considerado como una nominación peyorativa de un intento artístico de calidad, es para este estudio de vital importancia destacar cómo el kitsch, al igual que la lírica moderna, es una estética válida y participe del arte de nuestro tiempo. Una posible justificación al señalamiento peyorativo de la estética kitsch es que existe una negativa conciencia de la institución arte que se debate en un juego de doble moral: entre aceptar la tendencia cada vez más fuerte y abarcante del arte en general (que tanto en su composición, como en sus estudios está completamente definida por el kitsch) y la función de vincularlas bajo el estandarte de las características que conforman la lírica moderna.

Conformado a partir de un lenguaje eminentemente comunicativo, el kitsch cumple dos funciones: busca ser publicitario y atrayente por medio de la captación de adeptos y desea entretener. Así, logra crearle al autor, al lector y a todos los hombres de la multitud una “parodia catártica” (Adorno. Tomado de Calinescu 2003: 237) en el que dramatizan y representan al espía. Porque en este nuevo orden social es más gratificante parecer que ser¹⁰.

¹⁰ Esta “parodia catártica” de la que habla Adorno puede ser cuestionada basándose en que la lírica moderna y el kitsch se nutren como perspectivas estéticas una de la otra.

Limitándonos, por el momento, a la literatura, podemos distinguir dos categorías muy comprensivas, comprendiendo cada una a su vez un número indefinido de especies y subespecies: 1) el kitsch producido para la propaganda (incluyendo el kitsch político, el kitsch religioso, etc.) y 2) el kitsch producido principalmente para el entretenimiento (historias de amor, la poesía, baratijas literarias, melosidades, etc.). (Calinescu 2003: 233)

Retomando la idea del trabajo enajenado propuesta por Marx, el trabajo especializado implica un manejo del tiempo como materia prima del producto. A medida que los minutos se gastan en la diversión, el dinero se pierde, por tal motivo la literatura puede convertirse en una comida rápida. La lírica moderna es un banquete demasiado pesado y cargado para un hombre que necesita lecturas vertiginosas que no requieran prolongadas exposiciones ni complicación al entendimiento. Habitados al flujo acelerado de la multitud, la literatura debe ser fugazmente emocionante y deslumbrante, producto que para el autor se traduce en simplicidad¹¹ a cambio de perfección técnica. En contradicción absoluta con la lírica moderna el objetivo de la literatura kitsch será conmover y agradar al gusto masificado, será darle de que hablar al hombre de la multitud en su infinitesimal receso laboral.

[...] el arte como recreo y entretenimiento, facilidad de acceso, efectos rápidos y predecibles, espíritu comerciante por parte de los escritores (que están más interesados en la recompensas financieras inmediatas que en hacerse famosos), la necesidad psicológica del público lector de escapar de la monotonía de la vida cotidiana estos son algunos de los elementos recurrentes en la mayoría de las definiciones del kitsch sociológicamente orientadas. (Calinescu 2003: 235)

El kitsch es el resultado inevitable del enfrentamiento del hombre de la multitud con el tedio moderno. Enajenado en su trabajo, el hombre de la multitud anhela una experiencia relajante, que no implique un esfuerzo extra del que ya le ha consumido el quehacer cotidiano. Por eso, busca diversión sencilla y elemental, el hombre de la multitud desea que le den el alimento ya hecho bolo alimenticio¹². El kitsch es el refugio de una multitud

¹¹ La simplicidad no implica en esta interpretación menos esfuerzo.

¹² La aseveración “bolo alimenticio” no pretende denigrar esta estética kitsch a un acto miserable. Por el contrario la propiedad de simplificar una estética al punto de lograr que su receptor (una multitud) la perciba de forma rápida e instantánea implica un trabajo igual o más riguroso que el

prófuga de la realidad cotidiana, a su vez, es el resguardo momentáneo de la parte del “yo” del espía que comparte su experiencia en la masa, el kitsch es el *reallity* de la vida enajenada.

Si la lírica moderna es la praxis vital que contradice y niega la existencia como reducto del progreso hecho cosa, el kitsch es el estilo de vida de la burguesía que, pautado, se disemina en la multitud como el estilo adecuado de vida que define la sociedad actual. Hacia todas las direcciones sociales el kitsch se enaltece entre más especializado es el trabajo y más tiempo libre existe. El hombre ve su realización progresista, su hombre por venir, su redefinición, en el sujeto consumista, el comprador compulsivo es el héroe de nuestra era. En el homogéneo corte que la multitud decreta, consumir significa saber más, conocer más, vivir más. Por esto el consumo es la filosofía contemporánea, es “el modo de aprehender y entender el mundo” (Calinescu 2003: 242). El producto instantáneo, la literatura rápida es la base de esta estética del consumo, una obra que pueda leerse, disfrutarse y tirarse¹³, funda una nueva definición de belleza y, por tanto, unas nuevas características estéticas. “Para responder a las exigencias estéticas del consumidor compulsivo de hoy día, la industria de la cultura está ahí para imitar, duplicar, reproducir, y estandarizar cualquier cosa que pueda disfrutar. [...] El kitsch es, por lo tanto, arte eficiente” (Calinescu 2003: 243).

Al ser un arte eficiente es digna de estudio, cabe aclarar que esta investigación no busca ser un ataque a quienes se ocupan de dichos fenómenos ni mucho menos del kitsch como tendencia contemporánea. Por el contrario es vital para este trabajo exponer como tanto la lírica moderna como el kitsch se consolidan en dos líneas estéticas igualmente determinantes, valiosas y protagonistas para la comprensión del arte contemporáneo y de los nuevos estudios estéticos. En este orden de ideas las dos líneas conforman la estética

que puede costar realizar una obra reaccionaria y compleja. De nuevo esta descripción negativa de la estética kitsch facilita su interpretación al igual que sucede con la lírica moderna.

¹³ Desecharse en el sentido de consumir para acceder a otra.

contemporánea a partir del enfrentamiento que el hombre moderno realiza del tedio y de su ramificación, estudio y creación se derivaran nuevas teorías, nuevas formas, ampliando la maravillosa dialéctica literaria y artística.

En un paradójico burbujeo, la literatura (arte) kitsch cumple la función de aliviar el tedio moderno. El hombre enajenado debe matar su tiempo libre para no sentir el vértigo del vacío al que el espía se tira de manera irreversible. Ocupando su vitalidad natural en el trabajo especializado, el hombre de la multitud desea en su jornada laboral huir al entretenimiento; estando en las playas del kitsch anhela intensidad para restituirse a su turno de producción. En esa rayuela tediosa el hombre de la multitud se siente perdido, absolutamente aburrido, angustiado, espera el sueño con impaciencia para no enfrentarse al minuto en que el silencio y la oscuridad del universo invocan la imagen del tedio moderno en la retina enajenada, justo antes de que el parpado se cierre.

La función pedagógica del kitsch ha sido generalmente descuidada por las innumerables malas connotaciones del término y también por la instintiva tendencia de los escritores acerca de este tema de supervalorar su propio juicio estético. En una sociedad burguesa, y en una meritocracia, el paso por el kitsch es el paso normal para llegar a lo auténtico... El kitsch es placentero para los miembros de la sociedad de masas, y a través del placer, les permite alcanzar el nivel de experiencias más elevadas y pasar del sentimentalismo a la sensación. La relación entre arte y kitsch es por lo tanto particularmente ambigua... El kitsch es esencialmente un sistema estético de comunicación de masas. (Abraham Moles. Tomado de Calinescu 2003: 254)

Aunque la connotación negativa del kitsch aparezca, para algunos críticos, desligada del arte e incluso se crea un tránsito necesario el paso por el kitsch a lo “auténtico”, es el objetivo de este trabajo mostrar que ambas estéticas, tanto la “auténtica” que reconocemos como lírica moderna y el kitsch, son categorías respetables y determinantes para la comprensión del arte de hoy. La posible satanización lleva, como se nombró anteriormente, a un juego de doble moral en el que el teórico y el creador pretenden negar una realidad que cada vez los acerca más al kitsch. Por esta razón el objetivo de este trabajo es mostrar cómo tanto el kitsch como la lírica moderna son la respuesta estética del espía y el hombre de la multitud (en relación con las dinámicas sociales expuestas a lo largo de este estudio) a un

tedio que se conforma en la modernidad a partir de los conceptos históricamente anteriores y de la influencia del progreso determinado por la oferta y la demanda.

El respeto por abordar de manera paralela y al mejor estilo crítico de Baudelaire la lírica moderna y el kitsch, permite identificar una visión más profunda, abierta y visionaria de unas problemáticas estéticas que algunos pensadores contemporáneos tienden a reducir. Mientras la lírica moderna desea “poner en contra a toda la raza humana” el kitsch busca impresionar y agradar. Mientras el creador espía busca la perfección de las formas y la pureza del lenguaje, el creador kitsch aplica un toque de estandarización que le permite captar el gusto de la masa, por estar ésta en un estado perpetuo de enajenación, producto del embotamiento al que el producto kitsch sigue alimentando, pero al que, a su vez, tampoco puede escapar la lírica moderna. Mientras el hombre de la multitud se siente forastero en las tierras de la lírica moderna, en el kitsch se concibe como en casa, de manera extraña, el espía de igual forma, se siente cada vez más a gusto en el kitsch. Mientras la lírica moderna busca descomponer, el kitsch busca relajar y divertir. Cuando la lírica moderna es impredecible, el kitsch es obvio en sus reglas. Pero independientes de sus cualidades opuestas tanto el kitsch como la lírica moderna constituyen una estética contemporánea que por un lado, no puede negar su linaje con un acontecer histórico que las hace hermanas de un progreso mediado por el consumo y el capital y por el otro lado tampoco puede negarse los aportes estéticos que cada una a nutrido en su independencia y a su vez en su dialéctica.

La lírica moderna y el kitsch son la formalización estética de una reyerta antigua. Ambas son indiscutiblemente modernas en la medida en que sus progenitores contribuyen al surgimiento de una civilización ya descrita por Marx: determinada por un anhelo de progreso proyectado por la revolución industrial, la oferta, la demanda y la consolidación de una sociedad industrializada y consumista. Sus características son visiblemente opuestas al igual que sus intenciones. Hermanas de sangre, estas dos estéticas se comunican, se entienden en sus respectivas diferencias, se copian entre sí, se parodian y han recorrido así, un largo camino desde que habitaran ya en la experiencia del hombre que las bautizó. Baudelaire, con su idea pastoral y contrapastoral, con su contradictoria sensación de favorecer y rechazar las condiciones en las que maduraría la modernidad, intuyó y dejó

impresas en su obra poética como crítica las insinuaciones que desatarían esta gran lucha a manos del enfrentamiento del hombre moderno y el tedio.

Algunas veces juntas, otras desligadas y enfrentadas cara a cara, la lírica moderna y el kitsch sólo pueden considerarse categorías estéticas definidas como resultado del encaramiento que el hombre de la multitud y el espía hacen del tedio moderno. Son de esta manera imprescindible la una a la otra. Éste no es, como se hace visible a lo largo de este trabajo, un elemento meramente temático. En la mayoría de los teóricos de la literatura moderna, de los estudiosos de las consecuencias estéticas de este proceso moderno (algunos, base teórica de este trabajo), se le da al tedio moderno un lugar de consecuencia y se aborda como unidad temática. Es justamente el aporte de esta investigación realzar al tedio moderno como experiencia común de un proceso moderno que arroja como sujetos al hombre de la multitud y al espía, quienes, en el enfrentamiento inevitable con dicho tedio, dejan como resultado dos categorías estéticas constituyentes de la estética actual: la lírica moderna y el kitsch.

4. PERSPECTIVAS Y CONCLUSIONES

A lo largo de la historia, numerosas coincidencias revelan una destacada importancia del enfrentamiento con el tedio como sensibilidad propia de un tipo específico de hombres interesados por ideas, experiencias y proyecciones que los constituye como afligidos, pero que, a su vez, los dota de una extraordinaria visión, de una preocupación por el “progreso” humano. La búsqueda y reconocimiento de los ancestros del tedio a nivel histórico permitieron la comprensión del concepto como una distinción moderna que concentra toda su herencia, producto de transformaciones, interpretaciones y experiencias, en una idea determinante en la conformación del hombre moderno y de su praxis vital en una sociedad guiada por los estandartes del desarrollo. Se encontró una sólida convergencia histórica en la noción moderna del tedio de conceptos como: la bilis negra, la asedia, la melancolía y la angustia romántica, acepciones que de manera curiosa siempre se debatieron entre un horizonte biológico y uno espiritual. Dada esta convergencia, se buscó explorar la relación del tedio moderno con la praxis vital del hombre de esta época. Esta investigación se realizó con el objetivo de identificar el encaramiento del tedio, más allá de su simple valor temático, como el responsable, al menos en parte, de las principales características de la poesía moderna y como elemento primordial al momento de hablar de la configuración de una estética contemporánea.

Apoiados en la obra de Baudelaire, en su visión de la modernidad (desde referentes teóricos como Berman y Calinescu), se partió del concepto de “espía” y “hombre de la multitud” (entrevistos teóricamente por Walter Benjamin en la obra del poeta Francés) para investigar el enfrentamiento que estas dos entidades tienen con el tedio moderno. El aporte de este trabajo es mostrar cómo (a pesar de que la mayoría de teóricos hacen referencia al tedio como un tema relacionado con Baudelaire y con la modernidad desde una perspectiva completamente temática y anecdótica, desligada de conceptos muy estudiados como la multitud, la creación poética y la estética) el enfrentamiento que realiza el “espía” y “el hombre de la multitud” frente al tedio moderno es determinante (tanto histórica como procedimentalmente) para comprender la estética contemporánea. Como resultado del reconocimiento evolutivo del tedio se puede concluir que esta sensación adquiere una

dependencia con el concepto de progreso noción fuertemente definatoria de la modernidad. Dicha tensión entre progreso y tedio permitió que la afección se tornara más aguda en la medida en que entidades como la diversión, el espectáculo y el trabajo enajenado fueron creciendo. De tal manera que el tedio al igual que el progreso se constituyen como la praxis vital del hombre contemporáneo. Su intrínseca vigencia supone un aumento en proporción directa al concepto de masa. El consumo y la multitud parecen haberse acoplado en beneficio de la aglomeración. La reunión desahogada de hombres que constituyen el concepto de multitud parece haberse expandido a la información, al espectáculo, a la diversión y aparentemente seguirá contagiando cualquier cosa que satisfaga las necesidades del progreso y el tedio del hombre. De la misma forma la practicidad del tiempo se agudiza en el acontecer cotidiano que oscila entre el trabajo y el esparcimiento acelerando a la humanidad y generando una hiperventilación en el hombre, síntoma de un embotamiento, de una angustia que se acrecienta y disfraza para distraer a un tedio más patológico y al mismo tiempo más inmanente.

De la misma forma se puede deducir la “estética contemporánea” está influenciada, en principio, por dos tendencias: la lírica moderna (noción apoyada por los estudios de Hugo Friedrich y T. Adorno) y el Kitsch (concepto tomado desde la perspectiva de las investigaciones de Calinescu). El estudio del enfrentamiento que el “espía” y “el hombre de la multitud” hacen del tedio moderno permitió indagar la conformación de dichos caminos estéticos. Posibilitó hacer más claras estas dos vías que empiezan a visualizarse ya en la modernidad y que a medida que nos acercamos a nuestros días se vuelven más agudas, hasta configurarse como uno de los elementos más complejos de los estudios literarios y del arte actual. A través de esta investigación se muestra un arte que se incorpora a un sistema sociopolítico capitalista en contra posición a un arte que lucha por sobrevivir en términos estéticos a un consumo indiscutible. La enunciación de las características que definen estos dos tipos de estética partió del entendimiento de un constante cambio en las nociones de poesía, arte, creación poética y poeta, desde la antigüedad hasta la modernidad. En esta última, se dan transformaciones constantes que generan caminos estéticos que llevarán a una multiplicidad de creaciones y estudios, alimentando el campo de la estética contemporánea.

En síntesis, en el presente estudio de la modernidad se delimitan ciertas condiciones sociopolíticas, económicas e individuales asociadas a la industrialización que posibilitaron dos tipos de personajes (el “espía” y “el hombre de la multitud”) que enfrentados de maneras diferentes **al tedio** producen experiencias que constituyen **dos posibles condiciones estéticas (la lírica moderna y el kitsch)**. Cada una de estas condiciones han sido llevadas al extremo (es decir, a su definición más rigurosa¹⁴) con el objeto de realizar un análisis donde se enunciaran sus principales características y se mostrara que estas dos vías no sólo redefinieron la poesía, la creación poética y el arte, sino que plantearon un delicado conflicto de la función (no en términos utilitaristas) del poeta (artista) moderno.

Esta investigación desea, por último, plantear una perspectiva¹⁵, partiendo de un entorno contemporáneo en el que los procesos de producción, el tiempo eficiente y el trabajo se han certificado (maestría, postgrado, pos doctorado), expandiéndose hacia todas las direcciones del globo terráqueo. En donde el entretenimiento, desde sus magníficas creaciones cinematográficas, pasando por los colosales parques de diversiones, sus engalanadas pasarelas, hasta mimetizarse con los televisores (vuelto productos imprescindibles de la “canasta familiar”) y en las extendidas redes de comunicación (Internet, celulares), se convirtieron en el alimento diario de los hombres. Es desde esta perspectiva que se puede entrever cómo el enfrentamiento con el tedio del “espía” y el “hombre de la multitud” sigue siendo vigente. Desde luego, mucho más problemático en la medida en que el espectáculo

¹⁴ Se dice “rigurosa” porque en la práctica se encuentran muchos términos medios y matices donde estos dos tipos de estética se entrecruzan, conviven y se hacen válidas, y lo que se quiere destacar acá son sus diferencias más radicales, las cuales sólo se hacen visibles en un estudio detallado y diferenciado.

¹⁵ La siguiente perspectiva y sus ideas asociadas son una pequeña y pobre indagación sobre las posibles proyecciones que en respuesta a la pregunta investigativa surgen. Es importante tener en cuenta que a pesar de dilucidar algunas preguntas y problemáticas en las que aparecen conceptos como el de postmodernidad se sale por factores como el tiempo, la complejidad teórica y el desconocimiento de teorías y autores la profundización de dichas ideas. Por lo cual se dejan abiertas en forma de pregunta o intuiciones siendo conscientes de las limitantes que esta trabajo como investigación de pregrado implica.

se diversifica, produciendo una mayor enajenación, producto de unas condiciones (propias de la modernidad) que han aprendido a adaptarse para seguir creciendo en busca del progreso de la civilización.

De esta manera, no se puede hablar de una época postmoderna entendida sólo como una oposición a la mayoría de características heredadas de la modernidad. Esto implicaría tener en cuenta sólo una de las partes que componen a una modernidad que parece, para este enfoque teórico (postmoderno), haber terminado. Saliéndose de ese enfoque, la modernidad parece hoy más viva que nunca, al menos tal y como la percibiera Baudelaire en sus primeros albores. Las sensaciones pastoral y contrapastoral poseen, al menos, tensiones similares a las de antaño. Éstas están además amplificadas, se revitalizan en unas condiciones económicas, políticas y sociales altamente sistemáticas y precisas que convierten cualquier revolución ingenua en materia prima del progreso determinado por el consumo. Esto último parece responder a la relación que Marx juzgara inevitable: la idea de progreso está profundamente ligada con el capital.

La idea principal de la modernidad, es decir, ese anhelo de progreso, de convertirnos en hombres diferentes y mejores, ya no es una sensación que se quiera aprehender de la ciudad, o de las surgentes fisionomías de la civilización como sucedía a los primeros hombres modernos, sino que es algo que ahora constituye al hombre. Esa idea de porvenir es lo que nos define como contemporáneos. Es decir, en la modernidad empezó a aparecer una conciencia de los hombres por el anhelo de progreso, pero en la contemporaneidad ya no es un anhelo sino es algo que define al hombre; ya no se busca aprehender el progreso de las ciudades, el progreso es ahora algo aprehendido, interiorizado y que constituye y define al hombre contemporáneo. Tatuado en nuestros más profundos orígenes y alimentado por un mecanismo capitalista, que tiene en su ser y proceder la facilidad de compartir con el individuo en la multitud una metodología para lograr esa meta idealizada de progreso, la modernidad está hoy profundamente digerida. La asimilación vinculada a un sistema de la oferta y la demanda ha premiado el protagonismo de la visión pastoral, incrementándola a una “modernolatría” consumista. Sin embargo, el enfoque contrapastoral persiste en forma de energía almacenada (a veces confundido con extravagancia,

espectáculo y divertimento “que en forma de kitsch” tienen altos niveles de venta) en espera de un pulso firme y certero que la haga saltar en un arte transgresor, atrevido y altanero. No obstante, hay una persistencia de las propiedades más esenciales de la lírica moderna como línea estética. Por otra parte, alternativas como la antipoesía o cierta tenencia según lo expone el mismo Friedrich a una poesía contemporánea que tiende al divorcio con la modernidad en busca de cuestiones más simples es un ejemplo de ese horizonte en el que la estética asociada a la lírica moderna y al kitsch sigue entrecruzándose.

En este campo contemporáneo en el que las tensiones modernas han pasado a ser las características definitorias de la praxis vital del hombre actual (quien bajo esta tesis sigue siendo moderno en sus bases más fundamentales) y por tanto imperceptibles debido al protagonismo del progreso humano en función del producto y el mercado, se implanta el tedio como una masa corporal sobredimensionada. Si algo se ha potenciado y engrandecido es el poder despótico del tedio moderno. El progreso de la civilización ha sido altamente eficiente en el diseño, construcción e implementación de la industria del entretenimiento, que pone en práctica todos los recursos y conocimientos (publicidad, mercadeo, psicología, sociología, etc.) al servicio de una doble función: brindarle al “hombre de la multitud” una sensación de praxis vital y, a su vez, aprovechar su energía en forma de tiempo y dinero. Todo esto para obligarlo a volver a su trabajo especializado y así garantizar el desarrollo acelerado y constante de la multitud en el crecimiento de la raza humana constituida en sociedad.

Cuando ese “hombre de la multitud” en contra de la corriente logra abstenerse parcialmente del entretenimiento y el espectáculo, del trabajo enajenado y la lucha por el dinero, cuando logra encarar el tedio de frente, cuando los televisores, las personas, el mundo se ha callado y se está en soledad aún en medio de la multitud, surge el espía. Ese espía contemporáneo se ve frente a frente con un monstruo más dotado que sus predecesores históricos y, por tanto, el poeta contemporáneo a su vez debe ser más riguroso, más espía que nunca, su proceso de creación debe estar desligado de sus pretensiones económicas. Este nuevo poeta

no cae ante el aplauso del público y el galardón, el espía de hoy debe, como ningún otro, cultivar la sensibilidad, según Baudelaire de “poner en contra a toda la raza humana”. Debe cultivar esa cualidad que al mismo tiempo se le convierte en su maldición sin olvidarse de su imposibilidad de desligamiento de las leyes del capital. Sentir el pulso de todos los humanos en uno, sentir la fragilidad de la vida, la probabilidad conspirando con la causalidad, sentir que de los acontecimientos más elementales, más superfluos, una gran tragedia se puede desencadenar, sentir esa delicada línea que puede convertir todo en nada. Es este poeta contemporáneo el que entiende cómo la vida se puede estropear en la búsqueda de los sueños, quien ve en sí y en sus hermanos que no es la muerte la que lo asusta, sino el miedo al no progreso, el miedo a no cumplir los sueños, el miedo a que en una fracción de vida ella misma se estropee. En definitiva, este poeta no puede ser sino aquel que en la contemporaneidad persista en el enfrentamiento cara a cara con el tedio. Si para el espía moderno la lucha con el tedio era la única salida para no caer en la enajenación del trabajo y perder su praxis vital en la producción, el consumo y la trivialidad que lo afecta en su incursión en la civilización, el espía contemporáneo deberá enfrentar ese mismo tedio ya estando enajenado de pies a cabeza.

El trabajo industrializado en el que se requería la especialización técnica del cuerpo ha pasado a convertirse en una especialización aún más cotidiana, hasta el punto de no requerir del cuerpo entero para el buen desempeño del trabajo. Una fragmentación de las partes del cuerpo y de los sentidos¹⁶ genera la sensación de confort que, vinculada a un uso práctico de los procesos lógicos, matemáticos, computacionales y la adecuada manipulación de las comunicaciones y tecnologías de la información, dan la ilusión de una desenajenación del trabajo. Dicha impresión de realización vital, de la superación del trabajo enajenado sólo agudiza la lucha con el tedio, en la medida en que la conciencia del hombre por el ideal de progreso y transformación es la característica que, por un lado, lo diferencia de los antiguos y, por otro, mantiene a la modernidad. La humanidad siempre buscará mejorar, siempre

¹⁶ Cualquier trabajo que se pueda realizar a partir del uso de computador, controladores o tecnología que permite la manipulación a distancia, entre otros requiere de esa fragmentación.

anhelará un hombre por venir, un progreso que la lleve a ser diferente de lo que es, ya sea por los medios capitalistas o no, insatisfacción que albergará generación tras generación en un afán por lograr su redefinición. De ahí que su ideal siempre sea a su vez su "*spleen*", su esencia de progreso lo confina a un tedio igualmente progresista.

Nos encontramos en la **alta edad moderna** sin que se vislumbre su fin. Parece, más bien, que el progreso determinado por la oferta y la demanda destrona cualquier otra posibilidad transformadora, parece que el "espía" ha muerto en el destierro. ¿Sería pertinente preguntarse si el arte ha muerto, si lo bello y verdadero ya no le concierne a la mente y el corazón del poeta, si ya no existen los poetas?

Al hablar de un mundo, de un hombre y de una vida contemporánea absolutamente moderna no estamos suponiendo una inercia en las propiedades del "espía", "del hombre de la multitud" o de la "estética". Por el contrario, existe una conciencia de que las coyunturas modernas se han amplificado pero siguen conformadas por la visión pastoral y contrapastoral, de tal manera que estas entidades ("espía" y "hombre de la multitud") persisten, no con un mismo porcentaje de participación, sino con la misma probabilidad de existencia. Así, su disposición al tedio, por un lado como huida ("hombre de la multitud) y por el otro como encaramiento ("espía"), es creadora y receptora de dos orientaciones en las formas artísticas.

Si el Kitsch es la estética basada en que la belleza puede comercializarse, actividad imprescindible para el hombre de la multitud quien en huida del tedio moderno desea comprar y vender diversión, podríamos concluir de forma aproximada que gran parte de las producciones artísticas y teóricas contemporáneas son kitsch. Un amplio grupo de escritores contemporáneos tienen la intención de publicar para ganar dinero y prestigio a través de concursos auspiciados por editoriales, canales de televisión, empresarios del libro, comunicaciones, entre otros, porque ven en este acto el espectáculo más audaz. El concurso permite, en nombre de la promulgación de la cultura, de la escritura y la lectura, adquirir obras que, al pasar por un jurado medianamente especializado, quedan autenticadas con cierto valor académico. Este valor hace que, al tiempo que se le hace publicidad a la obra,

se le difunda y se la venda. El escritor ganador reconocido como un virtuoso para las letras (aunque así lo sea) queda además convertido en un virtuoso para las ventas.¹⁷ El escritor publica porque en el entorno especializado a esta práctica se le ha instaurado (como a muchas otras) una profesionalización que permite reconocerla y catalogarla como producto en sus diferentes presentaciones (carrera profesional, crítico, corrector, etc), lo que le implica una técnica que parece superficial para agrandar a la mayoría (masa) en vez de ponerla en shock, parece como si prolongara el tedio en sus formulas en vez de combatirlo. Es en todas sus formas un escritor inmerso en el mercado y, por tanto, su obra, desde una perspectiva radical, se puede entender como kitsch lo cual no implica que persista la lirica moderna en compensación.

De esta manera, es en la poesía (como género literario), en sus términos más estrictos, donde se puede encontrar rastros del enfrentamiento que el espía hace al tedio moderno. No significa que en ningún otro género se puedan encontrar características estéticas referidas a la lírica moderna o que toda la poesía contemporánea sea de este tipo y por tanto que todos los poetas contemporáneos sean espías. Lo que se pretende explicar es que es, por antonomasia, la poesía el género que puede abrigar al espía que busca huir del mercado y alejar su praxis vital del producto como capital, ya que su posición en el mercado está desprestigiada por su poca acción de venta. Desde luego que no toda la poesía es mala vendedora, existen tipos de poesía que son taquilleros. Tampoco se está tratando de decir que sólo la poesía que sigue los estandartes de la lírica moderna es mala vendedora, hoy en día existe poesía que no sigue esos estandartes y no obtiene mejores resultados en sus ventas.

Aquí es importante notar que ahora el escritor de poesía ya no sólo cumple ese rol, ahora su nombre puede conformar una marca. En esta situación ya no se está vendiendo sólo poesía sino que en su buen nombre comercial se puede vender lo que a bien se quiera, entre eso la

¹⁷ No quiere decir que todos los festivales y concursos busquen premiar el kitsch. De la misma forma existen opciones que buscan cultivar y apoyar una estética en la vía de la perspectiva de la lírica moderna, donde el juego de la oferta y la demanda pasa a un segundo plano.

poesía. Este tipo de poesía parece causar interés sólo a los estudiosos o a aquellos que, llevados por la fugaz información, perciben cierta relación de ella con el misterio. La oscuridad de su técnica, además de las interpretaciones rápidas y descuidadas (en las que pueden caer a causa de su poder diferenciador), busca mecanismos que tratan de apoderarse de los elementos de la lírica moderna para adaptarlos al kitsch.

Encontrar al espía contemporáneo es complicado. Entendemos que su proceder es fiel a los preceptos de la lírica moderna como línea estética, pero su forma aún no se hace clara. Algunos pueden confundirlo con un artista o poeta con gran éxito para el shock, novedoso e incluso desarticulador que en su audaz especialización logra expresar lo que sigue siendo una estética kitsch con rostro de lírica moderna. En la mayoría de críticas y estudios actuales es posible encontrar éste común denominador. La justificación de estas aseveraciones no es amañada, sencillamente es consecuencia natural de un período de transición. Algunas teorías de la postmodernidad han pretendido mostrarse como la reunión de factores (políticos, sociales, culturales, artísticos) de una época diferente, posterior y sucesora de la modernidad. Estos factores son puestos en duda a partir de mostrar cómo las características en cada uno de estos ambientes humanos siguen siendo profundamente modernas e, inclusive, están ampliadas. Este revelamiento posibilita la visualización de la lírica moderna y el kitsch como líneas progresivas de dos sanaciones modernas (pastoral y contrapastoral) que siguen en tensión. En consecuencia, surgen las preguntas: ¿Es la postmodernidad una cara del kitsch? ¿Esta época en que vivimos es tan solo una época transitoria que hemos querido disfrazar de novedosa en ese afán por el progreso? ¿El ideal de progreso toca a la misma estructura académica, siendo cierto tipo de postmodernismo la forma en que los teóricos quieren participar de esta energía progresista? ¿Esta época es tan solo una etapa más elevada de la modernidad ya sentida por Baudelaire?

El enfrentamiento que del tedio hace el “espía” y el “hombre de la multitud”, la conciencia de las características socio-económicas (industrialización, burguesía, consumo, capital, tecnología) que los constituyeron y los mantienen vivos, conforma dos líneas estéticas (lírica moderna y kitsch). Estas líneas son herederas de las tensiones pastorales y contra pastorales, al parecer, hoy vigentes y demuestran que las características de la modernidad

son los parámetros que, ya no pretendemos aprehender, sino que hemos captado hasta el punto de volverlos nuestra praxis vital. Lo anterior permite decir que posiblemente en lugar de vivir en una postmodernidad, vivimos en una **alta modernidad**.

Pero entonces, ¿es hoy posible una praxis vital basada en la estética de la lírica moderna a partir del enfrentamiento del espía y el tedio? ¿El espía moderno es posible en esta alta modernidad? ¿Qué condiciones y cualidades debe cumplir el espía de nuestra y de las futuras épocas? ¿Qué características tiene la poesía lírica contemporánea? ¿Es el postmodernismo una cara del kitsch? ¿A qué estado llegarán el espía y el hombre de la multitud?

Tratar de dar respuesta a estas preguntas de manera rigurosa implicaría una investigación que se sale de los objetivos y alcances de este trabajo. Sin embargo, es importante abordar someramente y de manera general dichas cuestiones en busca de preguntarse sobre las proyecciones estéticas del kitsch y la lírica moderna, así como del estado del tedio, el “espía” y el “hombre de la multitud”.

Lo que se puede decir al respecto de las preguntas planteadas es que, a pesar de que el progreso condicionado a la oferta y la demanda premian un tipo de estética caracterizada por las propiedades kitsch, la línea estética de la lírica moderna no ha muerto, el enfrentamiento del espía contemporáneo con el tedio siempre va a existir mientras el anhelo e ideal de progreso persistan en el hombre y por tanto su experiencia creadora será la evidencia de esa lucha. Suponer en la época contemporánea un escritor cuya praxis vital esté desligada de manera estricta al mercado suena imposible y ambicioso, a su vez, podría sonar ingenuo creer que el escritor usa los mismos medios de producción para afectar el sistema que lo constituye, tal como lo piensan algunas neo vanguardias. Lo anterior plantea una problemática que hace recordar a Baudelaire. Su ambivalente experiencia moderna (pastoral y contrapastoral) fue el resultado de una lucha interior entre su ansia de un progreso condicionado por el capital y un progreso reaccionario y diferenciado de la oferta y la demanda como única posibilidad de desarrollo. De la misma manera, la perspectiva de supervivencia y vigencia de la lírica moderna pretende ser optimista con respecto a una

praxis vital basada en la estética moderna. Una posible justificación se podría encontrar en la historia en general, particularmente en la de la literatura y el arte. La mayoría de transformaciones radicales y valiosas (romanticismo, vanguardias, cubismo, entre otros movimientos) han surgido de manera contingente, formando delgadas líneas insurgentes que se van engrosando por uno u otro factor para re definir, transfigurar y alterar una secuencia “políticamente correcta” y aparentemente evidente.

Entrever cómo o por dónde continuará el camino asociado a la línea estética de la lírica moderna y del kitsch es complicado. Es justamente esta visión y su consecuente materialización la que permitirá al espía contemporáneo surgir y conformarse a partir del enfrentamiento con un tedio mejor dotado y más añejo. No es muy claro qué camino, de las muchas bifurcaciones que componen a la lírica moderna, será más influyente para el espía contemporáneo y su creación. No obstante, lo más probable es que esté desligado de las consecuentes características que definen a un tipo de postmodernismo (entendido como una oposición a la mayoría de características heredadas de la modernidad) y a su vez se encuentre atado a una tendencia kitsch imposible de separar.

Si la lírica moderna es subversiva e intenta sobresaltar e inquietar por medio del lenguaje, el poeta contemporáneo deberá crear sin caer en los juegos del mercado que lo puedan convertir en un excéntrico vendible. El grado de incompreensión de su creación deberá ser el resultado de una búsqueda en lo más profundo de su viaje al “otro”. En su enfrentamiento con el tedio moderno, el “yo” advertirá un nuevo hombre, un nuevo ideal. La civilización y el espía siempre anhelan algo diferente y mejor. El progreso, propiedad fundamental de la humanidad, nos aventurará a rarezas inimaginables y el espía, conocedor del lenguaje, aprenderá a transgredirlo, a conjurarlo, a aprenderá de la huida que hace del mismo enfrentamiento con el tedio, el hombre de la multitud. Aprenderá a implantar con el lenguaje verrugas más infectas, quimeras más insolentes que se harán ocultas a la multitud como clara, amenazante y sugestiva para el vidente, para el espía contemporáneo. Mientras exista un ideal de progreso en el hombre, existirá el tedio, mientras exista una sensación de porvenir, existirá un “hombre de la multitud” y, por oxímoron perpetuo, un “espía” y

mientras exista la literatura y unas condiciones progresistas basadas en el capital, podrá hablarse de una estética kitsch y una estética de la lírica moderna.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor Wiesengrund. *Notas de Literatura*. Barcelona: Ariel. 1962.
- Apollinaire, Guillaume. *Alcoholes*. Traducción y notas de Juan Abeleira. Madrid: Hiperión. 1995.
- Baudelaire, Charles. *Crítica literaria*. Introducción, traducción y notas de Lydia Vázquez. Madrid: Visor. 1999.
- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Bogotá: Áncora Editores. 1995.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Traducción de Antonio Martínez Sarrión. Madrid: Alianza. 2003.
- Baudelaire, Charles. *Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos*. Madrid: Visor. 1995b.
- Baudelaire, Charles. *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*. Traducción de José Antonio Millán Alba. Madrid: Cátedra. 2005.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y Leyendas*. Madrid: Biblioteca EDAF. 1970.
- Benjamin, W. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus. 1982.
- Benjamin, W. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Traducción, prólogo y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus. 1980.
- Berman, M. *Todos los sólidos se desvanecen*. México D.F.: Siglo veintiuno editores. 2006.
- Berti, Eduardo. “Breve Historia del Spleen”. En: *El malpensante*. N° 85. Bogotá: Marzo – Abril de 2008.
- Burton, Robert. *Anatomía de la melancolía*. Traducción y prólogo Antonio Portnoy. Buenos Aires: Espasa-Calpe. 1947.

- Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Traducción de Jorge García. Prólogo de Helio Piñón. Barcelona: Ediciones península. 1987.
- Calinescu, Matei. *Las cinco caras de la modernidad*. Trad. Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tencos/Alianza. 2003
- Casiano, Juan. *Instituciones*. Madrid: Ediciones Rialp. 1957.
- De la Vega, Garcilaso. *Poesía castellana completa*. Madrid: Cátedra. 2006.
- Friedrich, Hugo. *La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días*. Traducción de Juan Petit. Barcelona: Seix barral. 1959.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica. 1983.
- Holguín, Andrés. *Poesía Francesa. Antología*. Madrid: Ediciones Guadarrama. 1954.
- Jackson, Stanley. *Historia de la melancolía y la depresión*. Madrid: Turner. 1989.
- Lucie-Smith, Edward. *El arte simbolista*. Barcelona: Destino. 1991.
- Marx, Carlos y Engels, Federico. *Manifiesto Comunista*. En: http://www.manifiestoprograma.es/media/0/marxengels_manifiestocomunista.pdf. Versión 29 de julio de 2005. Consultado el 20 de junio 2009.
- Marx, Karl. *Manuscritos: economía y filosofía*. Traducción, introducción y notas de Francisco Rubio Llorente. Madrid: Alianza. 1970.
- Poe, Edgar Allan. *Narraciones Completas*. Traducción y notas de Julio Gómez de la Serna. Prólogo Charles Baudelaire. Madrid: Aguilar. 1970.
- Pontico, Evagrio. *Tratado Práctico a los monjes exhortación a una virgen sobre la oración*. Trad. Juan Pablo Rubio Sadia, OSB. Introducción y notas de José González Villanueva. Madrid: Ciudad Nueva. 1995.
- Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. Traducción de Juan José Domenchina. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica. 2002.

Rilke, Reiner Maria. *Cartas a un joven poeta*. Madrid: Alianza. 1995.

Richter, Hans. *Historia del dadaísmo*. Traducción de Enrique Molina. Buenos Aires: Nueva visión. 1973.

Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno*. Traducción y prólogo de Nicolás Suescún. Bogotá: El Áncora Editores. 2000.

Rimbaud, Arhur. *Carta al vidente*. Traducción de Marco Antonio Campos. Prólogo de Alain Borrer. Bogotá: Común presencia. 2004.

Rimbaud, Arhur. *Carta al vidente*. En: *La máquina del tiempo. Una revista de literatura* (<http://www.lamaquinadeltiempo.com/Rimbaud/cartasvid.htm>). Versión de Ramón Buenaventura. Consultada el 10 de Julio de 2009.

Kurt Schwitters. *Ursonate*. En: <http://www.merzmail.net/ursonatepdf.pdf>. Consultado el 18 de julio de 2009.

Svendsen, Lars. *Filosofía del Tedio*. Trad. Carmen Montes Cano. Barcelona: Tusquets. 2006

Verlaine, Paul. *Obras completas en prosa y verso*. Compilación y prólogo de Armando Bazan. Buenos Aires: Claridad S.A. 1944.

Winzinger, Franz. *Durero*. Colección Biblioteca Salvat de grandes Biografías. Barcelona: Salvat. 1985.

