

ANALOGÍA E IRONÍA

El romanticismo fue un movimiento literario, pero asimismo fue una moral, una erótica y una política. Si no fue una religión fue algo más que una estética y una filosofía: una manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir, viajar. Una manera de vivir y una manera de morir. Friedrich von Schlegel afirmó en uno de sus escritos programáticos que el romanticismo no sólo se proponía la disolución y la mezcla de los géneros literarios y las ideas de belleza sino que, por la acción contradictoria pero convergente de la imaginación y de la ironía, buscaba la fusión entre vida y poesía. Y aún más: socializar la poesía. El pensamiento romántico se despliega en dos direcciones que acaban por fundirse: la búsqueda de ese principio anterior que hace de la poesía el fundamento del lenguaje y, por tanto, de la sociedad; y la unión de ese principio con la vida histórica. Si la poesía ha sido el primer lenguaje de los hombres —o si el lenguaje es en su esencia una operación poética que consiste en ver al mundo como un tejido de símbolos y de relaciones entre esos símbolos— cada sociedad está edificada sobre un poema; si la revolución de la edad moderna consiste en el movimiento de regreso de la sociedad a su origen, al pacto primordial de los iguales, esa revolución se confunde con la poesía. Blake dijo: "Todos los hombres son iguales en el genio poético". De ahí que la poesía romántica pretenda ser también acción: un poema no sólo es un objeto verbal sino que es una profesión de fe y un acto. Inclusive la doctrina del "arte por el arte", que parece negar esta actitud, la confirma y la prolonga: más que una estética fue una ética, y aun, muchas veces, una religión y una política. La poesía moderna oficia en el subsuelo de la sociedad y el pan que reparte a sus fieles es una hostia envenenada: la negación y la crítica. Pero esta ceremonia en las tinieblas también es una búsqueda del manantial perdido, el agua del origen.

El romanticismo nació casi al mismo tiempo en Inglaterra y Alemania. Desde allí se extendió a todo el continente europeo como si fuese una epidemia espiritual. La preeminencia del romanticismo alemán e inglés no proviene sólo de su anterioridad cronológica sino, tanto como de su gran originalidad poética, de su penetración crítica. En ambas lenguas la creación poética se alía a la reflexión sobre la poesía con una intensidad, profundidad y novedad que no tienen paralelo en las otras literaturas europeas. Los textos críticos de los románticos ingleses y alemanes fueron verdaderos manifiestos revolucionarios e inauguraron una tradición que se prolonga hasta nuestros días. La conjunción entre la teoría y la práctica, la poesía y la poética, fue una manifestación más de la aspiración romántica hacia la fusión de los extremos: el arte y la vida, la antigüedad sin fechas y la historia contemporánea, la imaginación y la ironía. Mediante el diálogo entre poesía y prosa se perseguía, por una parte, vitalizar a la primera por su inmersión en el lenguaje común y por otra idealizar la prosa, disolver la lógica del discurso en la lógica de la imagen. Consecuencia de esta interpenetración: el poema en prosa, y la periódica renovación del lenguaje poético, a lo largo de los siglos XIX y XX, por inyecciones cada vez más fuertes de habla popular. Pero en 1.800, como más tarde en 1.920, lo nuevo no

era tanto que los poetas especulasen en prosa sobre la poesía, sino que esa especulación desbordase los límites de la antigua poética y proclamase que la nueva poesía era también una nueva manera de sentir y de vivir.

La unión de poesía y prosa es constante en los románticos ingleses y alemanes aunque, como es natural, no en todos los poetas se manifiesta con la misma intensidad y de la misma manera. En algunos casos, como en Coleridge y Novalis, el verso y la prosa poseen, a pesar de la intercomunicación entre uno y otra, clara autonomía: *Kubla Khan* y *The Rime of the Ancient Mariner* frente a los textos críticos de *Biographia Literaria*, los *Hymnen an die Nacht* ante la prosa filosófica de *Blütenstaub*. En otros poetas, la inspiración y la reflexión se funden lo mismo en la prosa que en el verso: ni Hölderlin ni Wordsworth son poetas filosóficos, por fortuna para ellos, pero en ambos el pensamiento tiende a convertirse en imagen sensible. En fin, en un poeta como Blake la imagen poética es inseparable de la visión profética, de modo que es imposible trazar la frontera entre la prosa y la poesía.

Cualesquiera que sean las diferencias que separan a estos poetas —y apenas si necesito decir que son muy profundas—, todos ellos conciben la experiencia poética como una experiencia vital en la que participa la totalidad del hombre. El poema no sólo es una realidad verbal: también es un acto. El poeta dice, y al decir, hace. Este hacer es sobre todo un hacerse a sí mismo: la poesía no sólo es autoconocimiento sino autocreación. El lector, a su vez, repite la experiencia de autocreación del poeta y así la poesía encarna en la historia. En el fondo de esta idea vive todavía la antigua creencia en el poder de las palabras: la poesía pensada y vivida como una operación mágica destinada a transmutar la realidad. La analogía entre magia y poesía es un tema que reaparece a lo largo del siglo XIX y del XX, pero que nace con los románticos alemanes. La concepción de la poesía como magia implica una estética activa; quiero decir, el arte deja de ser exclusivamente representación y contemplación: también es intervención sobre la realidad. Si el arte es un espejo del mundo, ese espejo es mágico: lo cambia.

La estética barroca y la neoclásica habían trazado una división estricta entre el arte y la vida. Por más distintas que fuesen sus ideas de lo bello, ambas acentuaban el carácter ideal de la obra de arte. Al afirmar la primacía de la inspiración, la pasión y la sensibilidad, el romanticismo borró las fronteras entre el arte y la vida: el poema fue una experiencia vital y la vida adquirió la intensidad de la poesía. Para Calderón la vida es un bien ilusorio porque tiene la duración y la consistencia de los sueños; para los románticos lo que redime a la vida de su horror monótono es ser un sueño. Los románticos hacen del sueño "una segunda vida" y, aún más, un puente para llegar a la verdadera vida, la vida del tiempo del principio. La poesía es la reconquista de la inocencia. ¿Cómo no ver las raíces religiosas de esta actitud y su íntima relación con la tradición protestante? El romanticismo nació en Inglaterra y Alemania no sólo por haber sido una ruptura de la estética grecorromana sino por su dependencia espiritual del protestantismo.

El romanticismo continúa la ruptura protestante. Al interiorizar la experiencia religiosa, a expensas del ritualismo romano, el protestantismo preparó las condiciones psíquicas y morales del sacudimiento romántico. El romanticismo fue ante todo una interiorización de la visión poética. El protestantismo había convertido a la conciencia individual del creyente en el teatro del misterio religioso; el romanticismo fue la ruptura de la estética objetiva y más bien impersonal de la tradición latina y la aparición del yo del poeta como realidad primordial.

Decir que las raíces espirituales del romanticismo están en la tradición protestante puede parecer aventurado, especialmente si se piensa en las conversiones al catolicismo de varios románticos alemanes. Pero el verdadero sentido de esas conversiones se aclara apenas se recuerda que el romanticismo fue una reacción contra el racionalismo del siglo XVIII: el catolicismo de los románticos alemanes fue un antirracionalismo. Algo no menos equívoco que su admiración por Calderón. Su lectura del dramaturgo español fue más una profesión de fe que una verdadera lectura. Vieron en él a la negación de Racine, pero no vieron que en el teatro de Calderón se despliega una razón no menos, sino más rigurosa que en el del poeta francés. El teatro de Racine es estético y psicológico: las pasiones humanas; el de Calderón es teológico: el pecado original y la libertad humana. La lectura romántica de Calderón confundió poesía barroca y neoescolástica con anticlasicismo poético y antirracionalismo filosófico.

Las fronteras literarias del romanticismo coinciden con las fronteras religiosas del protestantismo. Esas fronteras fueron también y sobre todo lingüísticas: el romanticismo nació y alcanzó su plenitud en las naciones que no hablan las lenguas de Roma. Ruptura de la tradición que hasta entonces había sido central en Occidente y aparición de otras tradiciones: la poesía popular y tradicional de Alemania e Inglaterra, el arte gótico, las mitologías celtas y germánicas e incluso, frente a la imagen que la tradición latina nos había dado de Grecia, el descubrimiento (o la invención) de otra Grecia —la Grecia de Herder y de Hölderlin, que será más tarde la de Nietzsche y la nuestra. El guía de Dante en el infierno es Virgilio, el de Fausto es Mefistófeles. "¡Los clásicos! —dice Blake refiriéndose a Homero y Virgilio—, fueron los clásicos, no los godos o los monjes, los que asolaron a Europa con guerras." Y añade: "La griega es forma matemática, pero el gótico es forma viva". En cuanto a Roma: "Un Estado guerrero nunca produce arte". A partir de los románticos Occidente se reconoce en una tradición distinta a la de Roma, y esa tradición no es una, sino múltiple. Pero la influencia lingüística —lenguas germánicas y lenguas romances— se despliega en niveles aún más profundos. Según me propongo mostrar en lo que sigue, hay una íntima conexión entre el verso inglés y alemán —mejor dicho: entre los sistemas de versificación en ambas lenguas— y los cambios que introdujo el romanticismo en la sensibilidad y en la visión del mundo.

La poesía romántica no sólo fue un cambio de estilo y de lenguajes: fue un cambio de creencias, y esto es lo que la distingue radicalmente de los otros movimientos y estilos poéticos

del pasado. Ni el arte barroco ni el neoclásico fueron rupturas, del sistema de creencias de Occidente; para encontrar un paralelo de la revolución romántica hay que remontarse al Renacimiento y, sobre todo, a la poesía provenzal. La comparación con esta última es particularmente reveladora porque lo mismo en la poesía provenzal que en la romántica hay una indudable correspondencia, todavía no del todo desentrañada, entre la revolución métrica, la nueva sensibilidad y el lugar central que ocupa la mujer en ambos movimientos. En el caso del romanticismo la revolución métrica consistió en la resurrección de los ritmos poéticos tradicionales de Alemania e Inglaterra. La visión romántica del universo y del hombre: la analogía, se apoya en una prosodia. Fue una visión más sentida que pensada y más *oída* que sentida. La analogía concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo ritma y rima. La analogía no sólo es una sintaxis cósmica: también es una prosodia. Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal.

La visión analógica había inspirado lo mismo a Dante que a los neoplatónicos renacentistas. Su reaparición en la era romántica coincide con el rechazo de los arquetipos neoclásicos y el descubrimiento de la tradición poética nacional. Al desenterrar los ritmos poéticos tradicionales, los románticos ingleses y alemanes resucitaron la visión analógica del mundo y del hombre. Ciertamente, sería muy difícil probar que hay una relación necesaria de causa a efecto entre versificación acentual y visión analógica; no lo es sugerir que hay una relación histórica entre ellas y que la aparición de la primera, en el período romántico, es inseparable de la segunda. La visión analógica había sido preservada como una idea por las sectas ocultistas, herméticas y libertinas de los siglos XVII y XVIII; los poetas ingleses y alemanes traducen esta idea del "mundo-como-ritmo", y la traducen literalmente: la "convierten" en ritmo verbal, en poemas. Los filósofos habían pensado al mundo como ritmo; los poetas oyeron ese ritmo. No era el lenguaje de las esferas, aunque ellos lo creían así, sino el de los hombres.

La evolución del verso en las lenguas romances también es una prueba indirecta de la correspondencia entre versificación acentual y visión analógica. La relación entre el sistema de las lenguas romances y el de las germánicas es de simetría inversa: en el primero el golpe de los acentos es subsidiario del metro silábico mientras que en el segundo la medida silábica es subsidiaria de la distribución rítmica de los acentos. El golpe de los acentos está más cerca de la danza que del discurso y así los peligros del verso inglés y alemán no son los silogismos líricos sino la confusión entre palabra y sonido, la vaguedad y el mero ruido rítmico. Lo contrario de la prosodia romántica. En los países de lenguas romances había acabado por imperar casi enteramente la versificación regular y silábica, cuya expresión más estricta y perfecta es el verso francés. Es verdad que en las otras lenguas romances los acentos tónicos juegan un papel no menos importante que la regularidad silábica, de modo que un verso italiano, portugués o español, es una unidad compleja: la variedad de los acentos tónicos

dentro de cada verso contrarresta la uniformidad silábica de los metros. Pero la tendencia a la regularidad, dominante desde el Renacimiento y robustecida por la influencia del neoclasicismo francés, es un rasgo constante en los sistemas de versificación de las lenguas romances hasta el período romántico. La versificación silábica se convierte fácilmente en medida abstracta: la cuenta más que el canto y, como lo muestra la poesía del siglo XVIII, la elocuencia, el discurso y el razonamiento en verso. Prosa rimada y ritmada, no la prosa coloquial y viva, fuente de poesía, sino la de la oratoria y el discurso intelectual. Al iniciarse el siglo XIX las lenguas romances habían perdido sus poderes de encantamiento y no podían ser vehículos de un pensamiento antidiscursivo, lleno de resonancias mágicas y esencialmente rítmico como el pensamiento analógico.

Si la resurrección de la analogía coincide en Inglaterra y Alemania con el regreso a las formas poéticas tradicionales, en los países latinos coincide con la rebelión contra la versificación regular silábica. En lengua francesa esa rebelión fue más violenta y total que en italiano o en castellano porque allá el sistema de versificación silábica dominó más enteramente a la poesía que en otras lenguas romances. Es significativo que los dos grandes precursores del movimiento romántico en Francia hayan sido dos prosistas: Rousseau y Chateaubriand. La visión analógica se despliega mejor en la prosa francesa que en los metros abstractos de la poesía tradicional. No es menos significativo que entre las obras centrales del verdadero romanticismo francés se encuentre *Aurelia*, la novela de Nerval, y un puñado de narraciones fantásticas de Charles Nodier. Por último: entre las grandes creaciones de la poesía francesa del siglo pasado se encuentre el poema en prosa, una forma que realiza efectivamente la aspiración romántica de mezclar la prosa y la poesía. Es una forma que sólo pudo inventarse en una lengua en la que la pobreza de los acentos tónicos limita considerablemente los recursos rítmicos del verso libre. En cuanto al verso: Hugo deshace y rehace el alejandrino; Baudelaire introduce la reflexión, la duda, el prosaísmo, la ironía —la cesura mental tendiente, ya que no a romper el metro regular, a provocar la irregularidad, la excepción—; Rimbaud ensaya la poesía popular, la canción, el verso libre. La reforma de la prosodia culmina en dos extremos contradictorios: los ritmos rotos y vivaces de Laforgue y Corbière y la partitura-constelación de *Un Coup de dés*. Los primeros influyeron profundamente en los poetas de las dos Américas: Lugones, Pound, Eliot, López Velarde; con el segundo nace una forma que o pertenece ni al siglo XIX ni a la primera mitad del XX, sino a nuestro tiempo. Esta apresurada y dispersa enumeración sólo ha tenido un propósito: señalar que el movimiento general de la poesía francesa durante el siglo pasado puede verse como una rebelión contra la versificación tradicional silábica. Esa rebelión coincide con la búsqueda del principio dual que rige al universo y al poema: la analogía.

Escribí más arriba: el verdadero romanticismo francés. Hay dos: uno, el de los manuales e historias de la literatura, está compuesto por una serie de obras elocuentes, sentimentales y discursivas que ilustran los nombres de Musset y Lamartine; otro, que para mí es el verdadero,

está formado por un número muy reducido de obras y de autores: Nerval, Nodier, el Hugo del período final y los llamados "pequeños románticos". En realidad, los verdaderos herederos del romanticismo alemán e inglés son los poetas posteriores a los románticos oficiales, de Baudelaire a los simbolistas. Desde esta perspectiva, Nerval y Nodier hacen figura de precursores y Hugo aparece como un contemporáneo. Estos poetas nos dan otra versión del romanticismo. Otra y la misma porque la historia de la poesía moderna es una sorprendente confirmación del principio analógico: cada otra es la negación y la resurrección, la transfiguración de las otras. La poesía francesa de la segunda mitad del siglo pasado — llamarla simbolista sería mutilarla— es indisociable del romanticismo alemán e inglés: es su prolongación, pero también es su metáfora. Es una traducción en la que el romanticismo se vuelve sobre sí mismo, se contempla y se traspasa, se interroga y se trasciende. Es el *otro* romanticismo europeo.

En cada uno de los grandes poetas franceses de este período se abre y se cierra el abanico de correspondencias de la analogía. Asimismo, la historia de la poesía francesa, de las *Ciméres* a *Un Coup de dés*, puede verse como una vasta analogía: cada poeta es una estrofa de ese poema de poemas que es la poesía francesa y cada poema es una versión, una metáfora, de ese texto plural. Si un poema es un sistema de equivalencias, como ha dicho Roman Jakobson —rimas y aliteraciones que son ecos, ritmos que son juegos de reflejos, identidad de las metáforas y comparaciones—, la poesía francesa se resuelve también en un sistema de sistemas de equivalencias, una analogía de analogías. A su vez, ese sistema analógico es una analogía del romanticismo original de alemanes e ingleses. Si queremos comprender la unidad de la poesía europea sin atender contra su pluralidad, debemos concebirla como un sistema analógico: cada obra es una realidad única y, simultáneamente, es una traducción de las otras. Una traducción: una metáfora.

La idea de la correspondencia universal es probablemente tan antigua como la sociedad humana. Es explicable: la analogía vuelve habitable al mundo. A la contingencia natural y al accidente opone la regularidad; a la diferencia y la excepción, la semejanza. El mundo ya no es un teatro regido por el azar y el capricho, las fuerzas ciegas de lo imprevisible: lo gobiernan el ritmo y sus repeticiones y conjunciones. Es un teatro hecho de acordes y reuniones en el que todas las excepciones, inclusive la de ser hombre, encuentran su doble y su correspondencia. La analogía es el reino de la palabra *como*, ese puente verbal que, sin suprimirlas, reconcilia las diferencias y las oposiciones. La analogía aparece lo mismo entre los primitivos que en las grandes civilizaciones del comienzo de la historia, reaparece entre los platónicos y los estoicos de la Antigüedad, se despliega en el mundo medieval y, ramificada en muchas creencias y sectas subterráneas, se convierte desde el Renacimiento en la religión secreta, por decirlo así, de Occidente: cábala, gnosticismo, ocultismo, hermetismo. La historia de la poesía moderna,

desde el romanticismo hasta nuestros días, es inseparable de esa corriente de ideas y creencias inspiradas por la analogía.

La influencia de los gnósticos, los cabalistas, los alquimistas y otras tendencias marginales de los siglos XVII y XVIII fue muy profunda no sólo entre los románticos alemanes sino en Goethe mismo y su círculo. Lo mismo debe decirse de los románticos ingleses y, claro, de los franceses. A su vez, la tradición ocultista de los siglos XVII y XVIII se entronca con varios movimientos de crítica social y revolucionaria, simultáneamente libertaria y libertina. La creencia en la analogía universal está teñida de erotismo: los cuerpos y las almas se unen y separan regidos por las mismas leyes de atracción y repulsión que gobiernan las conjunciones y disyunciones de los astros y de las sustancias materiales. Un erotismo astrológico y un erotismo alquímico; asimismo, un erotismo subversivo: la atracción erótica rompe las leyes sociales y une a los cuerpos sin distinción de rangos y jerarquías. La astrología erótica ofrece un modelo de orden social fundado en la armonía cósmica y opuesto el orden de los privilegios de fuerza y autoridad; la alquimia erótica —unión de los principios contrarios, lo masculino y lo femenino, y su transformación en otro cuerpo— es una metáfora de los cambios, separaciones, uniones y conversiones de las sustancias sociales (las clases), durante una revolución. Correspondencias verbales: la revolución es el *crisol* en el que se produce la *amalgama* de los distintos miembros del cuerpo social y su transubstanciación en otro cuerpo. El erotismo del siglo XVIII fue un erotismo revolucionario de raíces ocultistas, tal como puede verse en las novelas libertinas de Restif de la Bretonne. Del misticismo erótico de un Restif de la Bretonne a la concepción de una sociedad movida por el sol de la atracción apasionada no había sino un paso. Ese paso se llama Charles Fourier.

La figura de Fourier es central lo mismo en la historia de la poesía francesa que en la del movimiento revolucionario. No es menos actual que Marx (y sospecho que empieza a serlo más). Fourier piensa, como Marx, que la sociedad está regida por la fuerza, la coerción y la mentira, pero, a diferencia de Marx, cree que lo que une a los hombres es la atracción apasionada, el deseo. La palabra *deseo* no figura en el vocabulario de Marx. Una omisión que equivale a una mutilación del hombre. Para Fourier, cambiar a la sociedad significa liberarla de los obstáculos que impiden la operación de las leyes de la atracción apasionada. Esas leyes son leyes astronómicas, psicológicas y matemáticas, pero también son leyes literarias, poéticas. En el "discurso preliminar" de la *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* (1818) hace un resumen de su concepción: "La primera ciencia que descubrí fue la teoría de la atracción apasionada [...]. Pronto me di cuenta de que las leyes de la atracción apasionada se conformaban en todos sus puntos a las leyes de la atracción material explicadas por Newton: el sistema de movimiento del mundo material era el del mundo espiritual. Sospeché que esta analogía podía extenderse de las leyes generales a las leyes particulares y que las atracciones y propiedades de los animales, los vegetales y los minerales quizá estaban coordinadas de la misma manera que las de los hombres y los astros [...]. Así fue descubierta

la analogía de los cuatro movimientos: material, orgánico, animal y social [...]. Apenas estuve en posesión de las dos teorías, la de la atracción y la de la unidad de los cuatro movimientos, comencé a leer en el libro mágico de la naturaleza". Es revelador que esta declaración termine por una metáfora a un tiempo literaria y ocultista: la naturaleza concebida como un libro, pero como un libro mágico, secreto. Rotación de la analogía: el principio que mueve al mundo y a los hombres es un principio matemático y musical que también se llama, en una de sus fases, justicia y, en otra, pasión y desea. Todos estos nombres son metáforas, figuras literarias: la analogía es un principio poético.

La crítica oficial había ignorado o minimizado la influencia de Fourier. Ahora, gracias sobre todo a las indicaciones de André Breton, que fue el primero en señalar al utopista francés como uno de los centros magnéticos de nuestro tiempo, sabemos que hay un punto en el que el pensamiento revolucionario y el pensamiento poético se cruzan: la idea de la atracción apasionada. Fourier: un autor secreto como Sade, aunque por razones distintas. Al hablar del Balzac visionario —el autor de *Louis Lambert*, *Séraphita*, *La Peau de chagrin*, *Melmoth reconcilié*— se piensa únicamente en Swedenborg, con olvido de Fourier. Hasta Flora Tristan, la gran precursora del socialismo y de la liberación de la mujer, incurre en la misma injusticia: "Fourier fue el seguidor de Swedenborg; por la revelación de las correspondencias, el místico sueco anunció la universalidad de la ciencia e indicó a Fourier su hermoso sistema de analogías. Swedenborg concibió al cielo y al infierno como sistemas movidos por la atracción y el antagonismo; Fourier quiso realizar en la tierra el sueño celeste de Swedenborg y convirtió las jerarquías angélicas en falansterios [...]". Stendhal dijo: "dentro de 20 años quizá se reconocerá el genio de Fourier". Estamos en 1972, el mes de abril se cumplió el segundo centenario de su nacimiento, y todavía no conocemos bien su obra. Hace poco Simone Debout rescató y publicó un manuscrito que había sido escamoteado por discípulos pudibundos, *Le Nouveau monde amoureux*, en el que Fourier se revela como una suerte de anti-Sade y anti-Freud, aunque su conocimiento de las pasiones humanas no haya sido menos profundo que el de ellos. Contra la corriente de su época y contra la de nuestro tiempo, contra una tradición de dos mil años, Fourier sostiene que el deseo no es por necesidad mortífero, como afirma Sade, ni que la sociedad es represiva por naturaleza, como piensa Freud. Afirmar la bondad del placer es escandaloso en Occidente, y Fourier es realmente un autor escandaloso: Sade y Freud confirman en cierto modo —el modo negativo— la visión pesimista del judeo-cristianismo.

Baudelaire hizo de la analogía el centro de su poética. Un centro en perpetua oscilación, sacudido siempre por la ironía, la conciencia de la muerte y la noción del pecado. Sacudido por el cristianismo. Tal vez esa ambivalencia (también su escepticismo político) lo llevó a escribir con dureza contra Fourier. Pero esa dureza es apasionada, una admiración al revés: "Un día llegó Fourier a revelarnos, un poco con demasiada solemnidad, los misterios de la analogía. No niego el valor de algunos de sus minuciosos descubrimientos, aunque creo que su mente estaba demasiado preocupada por llegar a una exactitud material como para comprender

realmente y en su totalidad el sistema que había esbozado [...]. Además, podía habernos dado una revelación igualmente preciosa si, en lugar de la contemplación de la naturaleza, nos hubiese ofrecido la lectura de muchos excelentes poetas [...]. En el fondo Baudelaire le reprocha a Fourier no haber escrito una poética, es decir, le reprocha no ser Baudelaire. Para Fourier, el sistema del universo es la llave del sistema social; para Baudelaire, el sistema del universo es el modelo de la creación poética. La mención de Swedenborg no podía faltar: "Swedenborg, que poseía un alma más grande, nos había enseñado que el cielo es un hombre inmenso y que todo —forma, color, movimiento, número, perfume—, en lo espiritual como en lo material, es significativo, recíproco y correspondiente". Admirable pasaje que revela el carácter creador de la verdadera crítica: comienza en una invectiva y termina en una visión de la analogía universal. Novalis había dicho: "tocar el cuerpo de una mujer es tocar cielo"; y Fourier: "las pasiones son matemáticas animadas".

En la concepción de Baudelaire aparecen dos ideas. La primera es muy antigua y consiste en ver al universo como un lenguaje. No un lenguaje quieto, sino en continuo movimiento: casa frase engendra otra frase; cada frase dice algo distinto y todas dicen lo mismo: En su ensayo sobre Wagner vuelve sobre esta idea: "no es sorprendente que la verdadera música sugiera ideas análogas en cerebros diferentes; lo sorprendente sería que el sonido no sugiriese el color, que los colores no pudiesen dar la idea de una melodía y que sonidos y colores no pudiesen traducir ideas; las cosas se han expresado siempre por una analogía recíproca, desde el día en que Dios profirió al mundo como una indivisible y compleja totalidad". Baudelaire no escribe: Dios creó al mundo sino que lo *profirió*, lo dijo. El mundo no es un conjunto de cosas sino de signos: lo que llamamos cosas son palabras. Una montaña es una palabra, un río es otra, un paisaje es una frase. Y todas esas frases están en continuo cambio: la correspondencia universal significa perpetua metamorfosis. El texto que es el mundo no es un texto único: cada página es la metamorfosis y la traducción de otra y así sucesivamente. El mundo es la metáfora de una metáfora. El mundo pierde su realidad y se convierte en una figura de lenguaje. En el centro de la analogía hay un hueco: la pluralidad de textos implica que no hay un texto original. Por ese hueco se precipitan y desaparecen, simultáneamente, la realidad del mundo y el sentido del lenguaje. Pero no es Baudelaire, sino Mallarmé, el que se atreverá a contemplar ese hueco y a convertir esa contemplación del vacío en la materia de su poesía.

No es menos vertiginosa la otra idea que obsesiona a Baudelaire: si el universo es una escritura cifrada, un idioma en clave, "¿qué es el poeta, en el sentido más amplio, sino un traductor, un descifrador?". Cada poema es una lectura de la realidad; esa lectura es una traducción; esa traducción es una escritura: un volver a cifrar la realidad que se descifra. El poema es el doble del universo: una escritura secreta, un espacio cubierto de jeroglíficos. Escribir un poema es descifrar al universo sólo para cifrarlo de nuevo. El juego de la analogía es infinito: el lector repite el gesto del poeta: la lectura es una traducción que convierte al

poema del poeta en el poema del lector. La poética de la analogía consiste en concebir la creación literaria como una traducción; esa traducción es múltiple y nos y nos enfrenta a esta paradoja: la pluralidad de autores. Una pluralidad que se resuelve en lo siguiente: el verdadero autor de un poema no es ni el poeta ni el lector, sino el lenguaje. No quiero decir que el lenguaje suprime la realidad del poeta y del lector, sino que las comprende, las engloba: el poeta y el lector no son sino dos momentos existenciales del lenguaje. Si es verdad que ellos se sirven del lenguaje para hablar, también lo es que el lenguaje habla a través de ellos. La idea del mundo como un texto en movimiento desemboca en la desaparición del texto único; la idea del poeta como un traductor o descifrador conduce a la desaparición del autor. Pero no fue Baudelaire, sino los poetas de la segunda mitad del siglo XX, los que harían de esta paradoja un método poético.

La analogía es la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: precisamente porque esto *no es* aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente es la palabra *como* o la palabra *es*: esto es *como* aquello, esto *es* aquello. El puente no suprime la distancia: es una mediación; tampoco anula las diferencias: establece una relación en términos distintos. La analogía es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad. Por la analogía el paisaje confuso de la pluralidad y la heterogeneidad se ordena y se vuelve inteligible; la analogía es la operación por medio de la que, gracias al juego de las semejanzas, aceptamos las diferencias. La analogía no suprime las diferencias: las redime, hace tolerable su existencia. Cada poeta y cada lector es una conciencia solitaria: la analogía es el espejo en que se reflejan. Así pues, la analogía implica, no la unidad del mundo, sino su pluralidad, no la identidad del hombre, sino su división, su perpetuo escindirse de sí mismo. La analogía dice que cada cosa es la metáfora de otra cosa, pero en la esfera de la identidad no hay metáforas: las diferencias se anulan en la unidad y la alteridad desaparece. La palabra *como* se evapora: el ser idéntico a sí mismo. La poética de la analogía sólo podía nacer en una sociedad fundada —y roída— por la crítica. Al mundo moderno del tiempo lineal y sus infinitas divisiones, al tiempo del cambio y de la historia, la analogía opone, no la imposible unidad, sino la mediación de una metáfora. La analogía es el recurso de la poesía para enfrentarse a la alteridad.

Los dos extremos que desgarran la conciencia del poeta moderno aparecen en Baudelaire con la misma lucidez —con la misma ferocidad. La poesía moderna, nos dice una y otra vez, es la belleza *bizarra*: única, singular, irregular, nueva. No es la regularidad clásica, sino la originalidad romántica: es irrepetible, no es eterna: es mortal. Pertenece al tiempo lineal: es la novedad de cada día. Su otro nombre es desdicha, conciencia de finitud. Lo grotesco, lo extraño, lo bizarro, lo original, lo singular, lo único, todos estos nombres de la estética romántica y simbolista, no son sino distintas maneras de decir la misma palabra: muerte. En un

mundo en que ha desaparecido la identidad —o sea: la eternidad cristiana—, la muerte se convierte en la gran excepción que absorbe a todas las otras y anula las reglas y las leyes. El recurso contra la excepción universal es doble: la ironía —la estética de lo grotesco, lo bizarro, lo único— y la analogía —la estética de las correspondencias.

Ironía y analogía son irreconciliables. La primera es la hija del tiempo lineal, sucesivo e irrepetible; la segunda es la manifestación del tiempo cíclico: el futuro está en el pasado y ambos en el presente. La analogía se inserta en el tiempo del mito, y más: es su fundamento; la ironía pertenece al tiempo histórico, es la consecuencia (y la conciencia) de la historia. La analogía convierte a la ironía en una variación más del abanico de las semejanzas, pero la ironía desgarrar el abanico. La ironía es la herida por la que se desangra la analogía; es la excepción, el accidente fatal, en el doble sentido del término: lo necesario y lo infausto. La ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico. La palabra poética termina en aullido o silencio: la ironía no es una palabra ni un discurso, sino el reverso de la palabra, la no-comunicación. El universo, dice la ironía, no es una escritura; si lo fuese, sus signos serían incomprensibles para el hombre porque en ella no figura la palabra *muerte*, y el hombre es mortal.

Baudelaire tenía conciencia de la ambigüedad de la analogía y en el famoso "soneto de las correspondencias" escribe:

La naturaleza es un templo de vivientes columnas
que profieren a veces palabras confusas.

El hombre atraviesa esos bosques verbales y semánticos sin entender cabalmente el lenguaje de las cosas: las palabras que emiten esas columnas-árboles son *confusas*. Hemos perdido el secreto del lenguaje cósmico, que es la llave de la analogía. Fourier dice con tranquila inocencia que él lee en el "libro mágico" de la naturaleza; Baudelaire confiesa que no comprende sino confusamente la escritura de ese libro. La metáfora que consiste en ver al universo como un libro es antiquísima y figura en el canto último del Paraíso. El poeta contempla el misterio de la Trinidad, la paradoja de la alteridad que es unidad:

[...] vi cómo se entrelazaban
por el amor unidas las hojas de ese libro
que de aquí para allá en el mundo vuelan:

sustancia y accidente al fin se juntan
de esta manera y así mis palabras
son sólo su reflejo...

La pluralidad del mundo —las hojas que vuelan de aquí para allá— reposan unidas en el libro sagrado: substancia y accidente al fin se juntan. Todo es un reflejo de esa unidad, sin excluir a las palabras del poeta que la nombran. Más adelante, Dante presenta a la unión de substancia y accidente como un *nudo* y ese nudo es la forma universal que encierra a todas las formas. El nudo es el jeroglífico del amor divino. Fourier diría que ese nudo de amor no es otro que la atracción apasionada. Pero Fourier, como todos nosotros, no sabe *qué es* ese nudo ni *de qué está hecho*. La analogía de Fourier, como la de Baudelaire y la de todos los modernos, es una operación, una combinatoria; la analogía de Dante reposa sobre una ontología. El centro de la analogía es un centro vacío para nosotros; ese centro es un nudo para Dante: la Trinidad que concilia lo uno y lo plural, la substancia y el accidente. Por eso sabe —o cree que sabe— el secreto de la analogía, la llave para leer el libro del universo; esa llave es otro libro: las Sagradas Escrituras. El poeta moderno sabe —o cree que sabe— precisamente lo contrario: el mundo es ilegible, no hay libro. La negación, la crítica, la ironía, son también un saber, aunque de signo opuesto el de Dante. Un saber que no consiste en la contemplación de la alteridad en el seno de la unidad, sino en la visión de la ruptura de la unidad. Un saber abismal, irónico.

Mallarmé cierra este período y el cerrarlo abre el nuestro. Lo cierra con la misma metáfora del libro. En su juventud, en los años del aislamiento provinciano, tiene la visión de la Obra, una obra que compara a la de los alquimistas, a los que llama "nuestros antepasados". En 1866 confía a su amigo Cazalis: "me he enfrentado a dos abismos: uno es la Nada, a la que he llegado sin conocer el budismo [...], la Obra es el otro". La obra: la poesía frente a la nada. Y agrega: "quizá el título de mi volumen lírico será *La gloria de la mentira* o *Mentira gloriosa*". Mallarmé quiere resolver la oposición entre analogía e ironía: acepta la realidad de la nada —el mundo de la alteridad y la ironía no es al fin y al cabo sino la manifestación de la nada—, pero acepta asimismo la realidad de la analogía, la realidad de la obra poética. La poesía como máscara de la nada. El universo se resuelve en un libro: un poema impersonal y que no es la obra del poeta Mallarmé, desaparecido en la crisis espiritual de 1866, ni de persona alguna: a través del poeta, que ya no es sino una transparencia, habla el lenguaje.

Cristalización del lenguaje en una obra impersonal y que no sólo es el doble del universo, como querían los románticos y los simbolistas, sino también su anulación. La nada que es el mundo se convierte en un libro, el Libro. Mallarmé nos ha dejado centenares de papelillos en que describe las características físicas de ese libro compuesto de hojas sueltas, la forma en que esas hojas serían distribuidas y combinadas en cada lectura de modo que cada combinación produjese una versión distinta del mismo texto, el ritual de cada lectura con el número de participantes y los precios de la entrada —misa y teatro—, la forma de la edición popular (hay curiosos cálculos sobre la venta del volumen que hacen pensar en Balzac y en sus especulaciones financieras), reflexiones, confidencias, dudas, fragmentos, pedazos de frases... El libro no existe. Nunca fue escrito. La analogía termina en silencio.

Del libro "El arco y la lira" de Octavio Paz en "Fondo de Cultura Económica" 2004