

SOBRE TEXTOS ORALES - COMPILACIÓN DE CHARLAS, CLASES Y CONFERENCIAS DE ALDO OLIVA

Desgrabación e Introducción: *Roberto García*

Transitando nuestros años de estudiantes en la carrera de letras algunos alumnos decidimos registrar, hoy con el paso del tiempo sabemos que no con la suficiente eficacia, muchas de las clases y charlas que el poeta Aldo Oliva ofrecía en la escuela de letras y en algunos bares aledaños a la Facultad de Humanidades y Artes durante la década del '90. No eran años objetivamente favorables al problema que la poesía le presenta a la nihilista comunicación humana. Posiblemente ninguna época haya sido del todo favorable a prestarle atención a ese problema. Aunque como dice la filosofía, mantenernos fieles al acontecimiento precario de la verdad es la única alternativa para que las relaciones objetivas no eternicen en su dureza implacable la imposibilidad del movimiento social. Y para algunos de nosotros estudiantes por aquellos años, Aldo Oliva fue el maestro que mejor nos arrastró por la contra-corriente de la poesía.

En 2015, publicaremos un libro con la compilación de aquellas clases y charlas grabadas, complementadas y aumentadas por un posterior trabajo de investigación que llevamos adelante con Ángel Oliva, Antonio Oliva y Florencia Rovetto. En esa segunda etapa, aquellas grabaciones se encontraron con papeles acumulados y camuflados entre los

libros de la biblioteca de Oliva, que empezamos a ordenar, clasificar y comparar luego de la muerte del poeta.

Recuperar aquella voz, paralela a su obra poética, es recuperar a un maestro no mensurable (meramente) en tanto poseedor de un saber dispuesto a ser transferido, sino por la posición de sujeto que imprime en una estructura (por ejemplo la académica). Digámoslo de otro modo: un verdadero maestro es un mediador oblicuo que nos propone transitar el camino que va de la estructura al deseo.

Fragmento de una lectura introductoria de los *Textos Orales* de Aldo Oliva

Adosada a su producción poética, Oliva trabajó una oralidad abierta a la política, la filosofía, la literatura, la poesía, los problemas de la traducción, etc. Leer en conjunto sus charlas y clases nos remite a la idea de un programa político en la media que aquellas palabras se proponían volver a repartir aquello que la poesía aventa contra el mundo. Apenas una parte de ese programa político de oralidad ha perdurado, como dijimos, en grabaciones que sus alumnos realizamos en bares y aulas, y también en papeles manuscritos encontrados en su biblioteca. Esta edición es un rescate emotivo de la oralidad de Oliva, de la intencionalidad política que se reafirmaba en la suscitación en el otro de un camino personal de producción intelectual, coherente con su postulado de que la poesía es un sistema de pensamiento. (...)

En una de las desgravaciones que se encuentran en el cuerpo de alocuciones de Oliva presentadas en esta edición, hay una referida a la *Política de la Poesía*. Se trató de una charla

compartida en una “mesa de debate” organizada por el *Diario de Poesía*, en la ciudad de Rosario, en la que participaron editores, poetas y críticos de Rosario y Buenos Aires. Oliva, desde un universo conceptual de basamento marxista fue el que, paradójicamente, mejor se pudo alejar de las referencias ejemplificantes y de los “emblemas” que normalmente se despliegan cuando se habla de política en el campo cultural. Esa lectura desviada del canon “político” intentó mostrar que la “política” del poema no está alojada ni en su conceptualización de referencialidades históricas (o de denuncia), ni en el grado de “compromiso” del escritor. Para mostrar esa distancia, tomó justamente un poema de Miguel Hernández, que ha sido ubicado por la historia literaria como un miembro destacado del paradigma de los poetas comprometidos políticamente. Primero leyó el poema (ver *Política de la Poesía*), aclaró que no diría quien era el autor para mantener el juego (podríamos decir la didáctica) del desplazamiento entre el texto poético y la tematización de lo “político”, para finalmente buscar el movimiento político en el interior de la construcción escrituraria.

El eje convocante de aquella mesa era “Poesía y Política”, en el que se puede reconocer la separación sintáctica entre ambos términos. Esa distancia fue observada por Oliva quien prefirió mover, curvar el eje original diciendo que él había entendido “política de la poesía”. Trataría de hablar del movimiento político interno de la poesía y no de sus relaciones exteriores. El andamiaje político de la poesía no hay que buscarlo ni en los significados, ni en los significantes, que refieren o representan lo institucional político mejor que los

mismos significados, sino en el acto de enunciación poética que se propone liberar lo innombrable dentro de la trama de lo ya nombrado, es decir, de lo conocido.

En el apartado anterior tratamos de seguir el movimiento que la poesía produce mientras es producida por ese movimiento; fenómeno que Oliva consideraba como fundante de la especificidad poética. Si la poesía es una enunciación permanente, siempre en un movimiento que no permite los enraizamientos del significado, ni las vacuas tomas de poder del significante, salvo cuando el significante enuncia lo imposible del sentido, haciendo que los textos que produce (poemas) rompan la inmovilidad de lo real. El peso de la caída de los enunciados ya escritos están bajo la amenaza perpetua de ser violentados por una fuerza de levedad ejercida por una nueva enunciación poética. Esa apetencia de movimiento siempre aleja el horizonte un poco más allá; como el viento que transforman las dunas en el desierto, la escritura poética dibuja un territorio móvil en la dureza inexpugnable de las relaciones objetivas. De ahí su carácter productor de imágenes para nombrar lo indiscernible.

Oliva dijo aquella noche que si buscáramos la “raigambre” de lo político, veríamos que tiene que ver con “raíz”, “enjambre”, “hambre”: el sentido aquí está emparentado con las relaciones objetivas. En la raíz de todo enjambre social, entonces, están las apetencias. O mejor dichos las apetencias negadas a las mayorías. La producción de todo aquello que calmara esas apetencias, antes de ser alienadas por la propiedad privada, ha sido el motor de la variación técnica, y su consecuencia humana: el despliegue tecnológico. Desde allí

alzó vuelo el pensamiento: de la piedra tallada al lenguaje es el arco donde se tensa la cultura. ¿Es por esto que Hölderling dijo que el lenguaje es el más peligroso de los bienes humanos? Contradiendo el sentido que Heidegger le da a esa pregunta, Oliva dice: “pero en la raíz de todo está el hambre“. Como fundamentó en otra charla, se puede reconocer una de las dos pulsiones de la construcción poética en la necesidad de saciar la hambruna, tal como escribió el jacobino Jean-Paul Marat: “*Les espoires lendemain, c`est sont des fêtes...*” (las esperanzas de mañana, esas son mis fiestas).

¿Cuál es según Oliva la conexión isotrópica entre la política, entendida como la insurgencia del reparto igualitario (el filósofo comunista Alain Badiou lo llama acontecimiento de lo genérico), y el poema? Tal vez “la estricta verdad de la plusvalía“. Incrementar el valor de los materiales ofrecidos por la naturaleza, transformarlos para cumplir con el objetivo antropológico de saciar apetencias primarias, es un proceso homologable a producir un valor simbólico (suplemento de las estructuras de pensamiento del orden social) al elevar cualquier objeto al rango de lo mítico religioso. Pero el poema irá más allá del material de la estructura de la lengua: transformará ese material, lo moverá dirigiéndolo hacia el espacio de lo incierto, lo indiscernible y lo aún no nombrado.

El problema que emerge en esa maya isotrópica radica en la reapropiación de la plusvalía: ¿quién se queda con el diferencial sustraído durante el proceso de producción?

En las alocuciones de Oliva aquí presentadas podrán leer como inciden en el pensamiento y la acción poética esta problemática de las apetencias. ¿Qué se apeticiona en la acción

poética? Por momentos parecerá que Oliva plantea en términos clásicos freudianos que se apeticiona (se desea) lo que falta. Y por otros que el deseo produce él mismo aquello que lo real elide, acercándose al *nomon* cultural planteado por Deleuze y Guattarí cuando dicen que las “máquinas deseantes no “representan” a las máquinas sociales o técnicas (no son fantasmáticas u oníricas)” ya que ellas mismas producen (otras) realidades. “Si el deseo es reprimido -escriben Deleuze y Guattarí- se debe a que toda posición de deseo, por pequeña que sea, tiene motivos para poner en cuestión el orden establecido de una sociedad”, en esa dirección agregan que “el deseo no desea la revolución, es revolucionario”.

Si bien es verdad que en las alocuciones de Oliva, aparece el movimiento del deseo buscando lo que no hay, la noción de “falta” se transforma en “indiscernible”. La poesía no busca lo que falta sin más, sino que persigue lo que falta discernir. Pero ese movimiento de búsqueda no hace más que regenerar lo incierto. Ese movimiento mantiene en vilo el acontecimiento de la producción poética. Oliva parece querer decir que la poesía en esa producción permanente de nuevos territorios que arrasan el *status quo* de cualquier normativa objetivante de los discursos proferidos por el orden de poder, nunca se deja cristalizar en un enunciado concluido.

Oliva quería mostrarnos lo que “pasa a través de la escritura”, lo que la atraviesa, su movimiento infinito siempre emergiendo en el instante. Su “programa” de oralidad política, contradiciendo el canon semántico de esa palabra, rompía el marco formal de lo dicho para ser repetido -en tanto esto ha sido una constante ilusoria de la Academia. Por el contrario



Aldo Oliva promovía el encuentro afectivo persona a persona (entendiendo esto como la afectación de los cuerpos), bajo el aura de la palabra poética abriendo espacios desconocidos dentro de la trama alienada de lo social. Entonces en la inmanencia de aquellas palabras, nosotros sus alumnos, sentíamos proliferar otra vida (...)



SOBRE LOS POEMAS *RECOGIMIENTO Y LA BELLEZA DE LAS FLORES DEL MAL* DE CHARLES BAUDELAIRE

Aldo Oliva

Clase abierta ofrecida en el bar “La puerta”, el sábado 16 de marzo de 1996.

El poema que elegí para este encuentro, es un poema que no corresponde a las primeras instancias de la constitución del corpus de “*Las flores del mal*”, sino que apareció en las “Nuevas Flores del mal”. Esto fue editado o conocido algunos años antes de la muerte de Baudelaire a los 46 años.

Quiero hacer primero una pequeña cronología: el primer núcleo del libro surgió entre 1840 y 1850, y el poema que está fechado y establecido en el tiempo es “A una dama criolla” (1841) (cuidado que no se trata de la mulata que tuvo una relación con él). Diez años después, estoy hablando de la aparición pública y no del momento de la producción que ya he fijado entre la década del ‘40 y el ‘50, en el ‘51 apareció “... y Lesbos”, 11 poesías que son el primer núcleo de “*Las flores del mal*”, luego en el ‘55, en una revista, la “*Revue des deux mondes*”, aparecen 18 poesías con el título “Las flores del mal”. En 1857 se produce la edición, por un editor arriesgado y equivocado. En el ‘61, aparece la segunda edición y en lugar de las poesías censuradas, Baudelaire incorpora 35 poemas más. Y armó otra arquitectura temática-poética y geográfica al mismo tiempo. Algunos piensan que esa edición, y no la de 1868, cuando ya había muerto, que tiene algunas poesías posteriores a la edición

del '61 no editadas todavía, que está organizado por el editor, corresponde al criterio de Baudelaire. No hay que perder de vista que *‘Las flores del mal’* tuvieron gran difusión pública recién en 1912 y después. Habría que decir que “Las ruinas” están agrupadas por Baudelaire aparte de *‘Las Flores del mal’* y después fueron incorporadas, en las distintas versiones, debido al grado de postumidad de su obra poética.

El poema que yo elegí pertenece a las “Nueva Flores del mal”, se llama “Recogimiento”. Primero lo voy a leer en francés:

Recueillement

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.
Tu réclamai le Soir; il descend; le voici:
Un atmosphère obscure enveloppe la ville,
Aux uns portant la paix, aux autres le soici.

Pendant que des mortels la multitud vile,
Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,
Va cueillir des remord dans la fête servile.
Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici.

Loiu d’eux. Vois se peucher les défunes Années
Sur les balcones du ciel, en robes surannées;
Surgir du fond desaux le Regret souriant;

Le Soleil moribond s’endormir sous une arche;
Et, comme un long linceul trainant à l’Orient,
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.

Ahora, voy a leer una versión que yo hice, plagiando a todos pero haciéndola por las mías:

Recogimiento

Sé cuerdo, oh mi dolor, y tente más tranquilo.
Pedías el Ocaso; él desciende, aquí está.
Una atmósfera oscura envuelve la ciudad
llevando para unos y a otros inquietud,

Mientras de los mortales la multitud vil,
bajo el látigo del Placer, verdugo sin merced,
va a asir remordimientos en la fiesta servil
Mi Dolor, dame la mano, ven por aquí.

Lejos de ellos. Ves plegarse Años muertos
en balcones del cielo, con caducos ropajes;
Surgir, de aguas profundas, sonriente, el arrepentimiento;

El moribundo Sol bajo un arco endormirse;
y, como un largo sudario arrastrado de Oriente,
Aprehende, mi querido, aprehende la dulce Noche que anda.

Evidentemente en este título: “Recogimiento”, tanto en francés como en español, existe una doble semanticidad, por lo menos doble, pero cuando hablo de semanticidad, hablo de los múltiples sentidos que pueden encontrarse en el diccionario, y también otros sentidos que no están en él, debido a su permanente retraso. Un primer sentido que voy a considerar implica un proceso de introspección intimista, tal vez en la

búsqueda de algún o algunos elementos centrales, que sean a su vez esenciales del sujeto a quien este proceso de recogimiento le sucede, o él hace suceder. Otro sentido de recogimiento está relacionado con la aprehensión, distanciándose de la colección de las imágenes sensorias, aquí hay otra cosa: uno implicaría la salida del mundo de lo sensorio-sensible y tal vez un tanto intelectual, a diferencia del primer sentido que implica un acto de total introspección, una búsqueda que tiene como supuesto una ilusoriedad: pensar que el sujeto está estructurado en sí mismo y no por la relación intercambiable con los otros. Son las dos acepciones que nos pueden importar aquí. Son las dos acepciones que están en el poema. Pienso que estos procedimientos parecen ser contradictorios, y creo que así lo sintió Baudelaire. Toda la producción en prosa, desde el hasta..., muchos textos que tienen que ver con los salones de arte, con su mirada de crítico de arte plástico y literario (el lo releva, por ejemplo, a Balsac y a Gauthier y a Flaubert). Su capacidad crítica era de mucha altura, lo digo de manera vulgar pero certera. Entonces creo que él mismo sintió estos elementos semánticos como contradictorios, de ahí que como operación para obtener la integración de una congruencia composicional de su poema, de allí creo que es posible que Baudelaire haya recurrido al desasimiento de sí, o mejor dicho de su dolor.

Es decir a esta suerte de desdoblamiento de eficacia operativa para su producción poética. Creo que este hecho, en gran medida determina provisoriamente lo que podríamos considerar como la instancia prosódica de este poema que tiene un andar, una marcha, una cadencia, y a eso le llamo

prosodia, representable fonéticamente aunque se lee en silencio, aunque se lea tácitamente. Todo esto comienza con una especie de sensata cautela, ante la posible efusión desbordada de su dolor, ahí quiere distanciarse de ciertas hipertrofias retórico-verbales de los románticos, que son prácticamente sus contemporáneos. Él le pide a su dolor, es decir lo instala en una instancia emotiva-afectiva real, o también está refiriéndose a la posibilidad de un nuevo orden retórico. Esta cautela, yo la llamo en mi versión cordura, “Sé cuerdo” traduje, podría haber dicho “sé sensato”, pero Sé sensato suena como un disparate tartamudo. Dejé de lado la cacofonía y entonces preferí cuerdo, podría haber puesto: “Sé cauto”, pero elegí “Sé cuerdo”, porque esa palabra tiene que ver con *cor-cordis*, corazón. Cuerdo es lo diferente a locura, pero el corazón es un loco también, salvo cuando él mismo se pone en cautela. Esta cautela, cordura, o sabiduría (él dice: *Sois sage*, que significa sé sabio), no tiene que ver con el conocimiento de la ciencia, sino que se quiere confundir con lo que se llamó filosofía de vida, armonía y ponderación del manejo del mundo. Esto determina un tempo, en el sentido musical, diría yo, un *tempo* de cadencia, incluso rítmica. Volvamos a leer en francés los primeros versos. Vemos entonces que es rítmica, pero cortada, segmentada, como sugiriendo una necesaria prescripción en el decurso de la marcha imaginante, todo esto en los dos primeros versos que acabamos de leer. En los dos versos siguientes, que él dice “La atmosphère obscure...”, atmósfera oscura que envuelve detrás, no es todavía decisivamente el perfilamiento de la imaginaria perceptiva que se expande en el primer terceto recién y en parte del segundo

también, cuando él dice “la atmosfère obscure”, se trata más bien del entorno de un aura, es como el útero que va a concebir la noche. Pero aún no es la noche, en tanto sea abolida su indeterminación de mero límite no perfilado. Eso, este momento, es como una sintomatología cargada de anuncios que van a ser polarizados más adelante. Insisto en esto, ahí no hay perfilamiento, yo traduje *Suar*, por “Ocaso”, no puse ni “tarde”, ni “noche” (porque la noche es nuit). Y lo que reclama el dolor es el avance sobre el límite. Yo podría haber puesto atardecer pero se me rompía la mínima cadencia del poema, (vean: “tu reclamabas el atardecer...”), pero atardecer es más largo en sílabas que ocaso, y también hay un efecto de alargamiento al pronunciarla, que dista demasiado de *Suar* que tiene una sola sílaba. En principio, ocaso tiene una sílaba menos que atardecer, pero además tiene acento grave, a diferencia de atardecer que es aguda. Esos son los oscuros manejos de las modulaciones del proceso prosódico-poético.

Entonces yo hablé de una sintomatología cargada de anuncios polarizados, presentes en el primer cuarteto. En el segundo, la ponderación cautelosa que se exige al dolor se infringe y se despliega en su infracción, la voz que pedía calma (no digamos la vos de Baudelaire, porque si el poema fuese anónimo podríamos leerlo igual, el lector lee un texto no una biografía, digo que como punto de partida el proceso de acercamiento y exhumación virtual es referida al texto) se desborda, pero no de una manera arbitraria, como pareciera. La violencia admonitoria “multitud vil...” de las imágenes se relevan en la escritura como una necesidad ineludible de fundamentar la existencia objetivada del dolor, su ethología, su

sentido. Y el dolor objetivado le muestra el infierno, como Virgilio a Dante. Pienso que al mismo tiempo se introducen esas contraposiciones semánticas en las que son discernibles los juicios de valor: “multitud vil” es uno. Pero por ejemplo, entre “placer” y “remordimiento” y el intento de polarización distanciada, porque él ya no es el flaneur que anda por la multitud vagando, como aparece en los “Cuadros Parisinos”, sino alguien que está apartado y mira la ciudad a distancia, y habla solo con su dolor. Entonces el intento de distanciamiento, de polarización distanciada, de la “multitud vil de los mortales” y el aislamiento inducido al propio dolor “dame la mano, ven por aquí” le dice, “lejos de ellos” (en francés, así de cortado, certero, propio), sin embargo ese distanciamiento, creo que no implica en la escritura de Baudelaire un autismo opaco de cerrazón ante los fenómenos de la realidad, ni ante el comportamiento humano, sino más bien parecen integrarse en una relación dialéctica cuya única resolución de aquella voz de la escritura, esa mano de la escritura, llamémosle Baudelaire, es la producción del propio poema. No está ni en los actos ni en el despliegue fenoménico perceptible de lo real, está en el acto de escritura, esto no es el “arte por el arte”, es el rigor de la producción poética en el sentido de la resolución dialéctica de una contradicción, de múltiples polos contradictorios, y estos son interactivos en el relevamiento escritural de la visión que tiene “Baudelaire” (la visión no es solo la mirada, es más que la mirada, es la mirada como insuflada por el deseo).

Este procedimiento lo lleva a instalarse en el proceso de creación de las constelaciones verbales de un entramado

alegórico, cuyos núcleos están como cosmetizados por la presencia de los términos con mayúsculas: DOLOR, SUAR (Ocaso), PLACER, difuntos AÑOS, ARREPENTIMIENTO, SOL, ORIENTE, NOCHE. Comprendo que es una tradición del romanticismo, Hugo hacía lo mismo, pero aquí el sentido, me parece que es otro. Estos cosméticos mayúsculos, este disfraz mayestático de la palabra, estos toques, empolvamientos exhibicionistas, creo que serían como focos cuyos vectores de correspondencia impregnan la relación entre “Spleen e Ideal”, que es el cuerpo mayor de las “*Flores del mal*”. Por lo menos entre “Años” y “Arrepentimiento” y el poema “La belleza”.

Veamos una versión mía de “La belleza”, porque revisé algunas versiones que no me convencieron, porque a veces quieren ser “poéticas” y estoy de acuerdo con ese procedimiento, pero una versión puede ser a veces una glosa, pero siempre que el que glosa sea otro poeta a la par del primero. Esta versión tiende a ser en lo posible textual, si puedo hago un poco más, como cuando dije “aprehender” por *entendes*, una forma verbal referida a los sentidos, que tiene una cantidad impresionante de acepciones, que se traduce comúnmente como “oye” o “escucha”. Pero no es solamente eso, es también la salida sensoria con un sentido, una direccionalidad libidinosa a veces.

Bien, decía que es una versión menos “cuidada” que la de “Recueillement”, pero ya la hice así que veamos: “Soy bella...” esto no debería ser así tratándose de la belleza, creo que es un apresuramiento de la mano de Baudelaire, porque es un término enfático de lo mismo, es una tautología. Sigamos:

La Belleza

Soy bella, OH mortales, como un sueño de piedra
Y mi seno, donde se ha tornado cada cual en dolerse,
Está forjado, para inspirar al poeta un amor
eterno y mudo como la materia.

Como una esfinge incomprendida, me entrono en el azur.
Tengo corazón de nieve y blancura de cisne.
Odio el movimiento que difuma las líneas
Y jamás lloro y jamás río.

Los poetas, ante mis grandes actitudes,
que tengo al improntar los graves momentos,
Consumirán sus días en austeros estudios;

Pues, para fascinar estos amantes dóciles
Tengo puros espejos que hacen todo más bello:
Mis ojos, mis extensos ojos de eterna claridad.

Pero esto es uno de los primeros momentos, esto no es un arte poética, es la Belleza que pretendiera hablar “per se”, entonces quiero leerles un poema de Gauthier (a quien está dedicado “*Las flores del mal*”) que está incluido en el libro “*Esmaltes y camafeos*” (“*E’maux et Camées*”). Veamos entonces “L’Art” (esta versión no es mía):

“El Arte”

Sí, la obra sale más bella
De una forma al trabajo
Rebelde,
Verso, mármol, ónix, esmalte.

Nada de apremios falsos!
Mas, para marchar derecho
que tú calces,
Musa, un coturno estrecho.

Basta de ritmo cómodo,
Como un zapato amplio,
De modo
que todo pie deja y toma!

Estatuario rechaza
La arcilla que amasa
El pulgar
Cuando en otra parte flota el espíritu;

Lucha con el carrara,
con el paros duro
Y raro,
Guardianes del contorno puro;

Reclama a Siracusa
Su bronce donde firmemente
se acusa
el rasgo audaz y encantador;

Con mano delicada
Persigue en un filón

De ágata
El perfil de Apolo.

Pintor, evita la acuarela,
Y fija el color
Demasiado frágil
con el horno del esmaltador;

Haz las sirenas azules,
Retorciendo de cien modos
Sus colas,
Los monstruos de los blasones;

En su nimbo tribolado
La Virgen y su Jesús,
El globo
Con la cruz encima.

Todo pasa. -Solo el arte robusto
posee la eternidad:
El busto
sobrevive a la ciudad,

Y la medalla austera
que encuentra un labrador
Bajo tierra
Revela a un emperador.

Los dioses mismos mueren.
Más los versos soberanos
Permanecen
Más fuertes que los bronce.

Esculpe, lima, cincela;
Que tu sueño flotante
Se imprima
En el bloc resistente.

Volvamos sobre los primeros verso de "La belleza", "Soy bella, oh mortales como un sueño de piedra/ Y mi seno, donde se ha turnado cada cual en dolerse/ Está forjado para inspirar al poeta un amor/ Eterno y mudo como la materia". Aquí vemos que hay un desplazamiento de una imaginaria más poderosa que la de Gauthier, pero él está presente en esta escritura de Baudelaire.

Ahora retomo "La Belleza" y pienso que hay que evitar la confusión de creer que esta formulación alegórica nos remite a una trascendencia de orden teológico, el espiritualismo de Baudelaire trasmutado por la alegoría (alegoría proviene de dos semas: Alos, lo otro, y agorero, que es parlamentar en el ágora. Lo otro de la retórica del ágora, puede ser el arte poética. Ver Benjamin, sobre la alegoría en Baudelaire, no niega sino que supone la superioridad sustancial de lo real y hasta de lo cósmico en tanto materia. Por lo tanto el acto poético de la trasuntación de lo fenoménico y de lo fáctico en lo ideal paradigmático, permanece en el plano de la inmanencia de lo humano, independientemente de ciertos textos en prosa que hacen mucha referencia religiosa, nadie puede llegar a convencerse si lo lee en profundidad, que Baudelaire haya sido un creyente, en el sentido confesional. Y el rechazo de la naturaleza no niega a lo natural, lo impugna y lo trasciende en un acto de producción poética, como por ejemplo en las

“Letanías a Satán” (al final está impresa una versión mía de este poema). Satán es el forjador de la vida. El ángel rebelde, porque apelaba al conocimiento, su rebelión no es otra, luego hay un traslado de sentido a la pérdida del paraíso cuando Adán y Eva comen del Árbol de la Ciencia del Bien y el Mal, es decir del saber del bien y del mal. Es el conocimiento el que está impugnado y por eso el castigo. Baudelaire toma el problema del conocimiento y el líder del saber es Satán, no como decían los gnósticos Aldabaot. (hay una novelita de Anatole Frances, que no es una gran novela, que relata la rebelión de Satán, en el momento en el que está todo el ejército presente según Anatole F. y después de meditarlo mucho Satán dice: ”podemos tomar el poder y vamos a convertirnos nosotros en lo que es este tirano”, entonces lo bajan a la tierra y aunque la rebelión no se llevó a cabo igual lo castigan). Lo alegórico entonces a diferencia de como se lo aceptaba en la edad media no es lo otro en el sentido de un dogma supramundano sino el despliegue de lo diverso en el circuito virtualmente inconmensurable de la unidad radical del mundo. Creo que eso escribe Baudelaire: lo diverso en lo único. Este movimiento de la búsqueda de lo discernible en la diversidad, su formalización.

Es el mismo movimiento libidinoso deseante con que se estructura la voz de la escritura guiante del dolor en el poema, y al mismo tiempo es la voz del dolor que la colmó. Esa escisión entre el sujeto y su dolor, está objetivando su dolor pero las voces se intercomunican. El sujeto de la escritura en principio guía al dolor que todavía no habla pero se insufla más que el otro para que el sujeto hable. Habla de eso, del

movimiento de ese dolor, es como si en el dolor hubiera otra voz.

Entonces emerge ese objeto emblemático de la totalidad esencial: “La Noche”. Aquí está, con mayúsculas, cosmetizada, “la dulce Noche”, dice: ”arrastrada de oriente”. Dulce otorga eroticidad absoluta y “arrastrada de oriente” extensión planetaria al magma lingüístico emblemático de esa suerte de substancia nocturna y, a la par, le da movimiento esencial. Pero este movimiento habla virtualmente de la marcha de la noche, y de la marche de la producción poética del poema.

Si fuere así, la posibilidad de esta lectura se afirma en la reiteración del verbo *entends* leamos en francés... Yo puse “aprehender”, porque su acepción implica el comienzo de un saber y de una práctica escritural donde el despliegue fenoménico es captado e interiorizado por el sujeto en una amalgama de lo sensorio y de lo intelectual. Y aquí ya tenemos un primer estadio entonces de lo que podemos conjeturar del arte poético de Baudelaire. Digo un primer estadio porque pienso esta reflexión como una instancia ineludible pero no suficiente, ¿qué es aquello que falta?

Falta la tarea ardua, inflexible, de la composición, no de este poema que está concluido, sino en una prospección de la productividad del arte poético. Estoy diciendo que este poema es como si fuera el umbral del arte poético, de un arte poético que Baudelaire intentó antes, pero que en estas “Nuevas Flores del mal” él vuelve a poner en juego. Entonces falta la tarea ardua de la composición a la que él le otorga mucha importancia a partir de las lecturas que hizo de Poe, de la

“Filosofía de la Composición” y a partir de las lecturas de Gauthier.

Es decir que lo que falta son los otros poemas que hablen de un arte poética, pero también faltan los otros poemas aunque no hablen del arte poética y sean el arte poética, faltan los poemas de Rimbaud y de Verlaine. A esa falta Baudelaire le abre la puerta.

Y también faltan los poemas de Uds. Y faltan los poemas sucesivos. ¿Y esto se termina o no se termina? Se podrá detener el movimiento a través de la noche abierta, ¿y qué es la noche?, nos podemos referir al seno materno, a la totalidad, a la muerte. Si es la muerte (inclusive la muerte puede sentirse como dulce) es la aproximación del dolor a ver la dulce noche en una acto suicida, o puede ser el éxtasis de la vida ante la visión del proceso infinito de la tiniebla envolvente, y en tanto esto también puede llegar a ser dulce.

Con respecto a si ese movimiento se podrá detener, depende de que seamos débiles o complacientes o sabotadores.