

SAFO, LA MUSA Y ANDRÓMACA:
DESDOBLAMIENTOS AMBULATORIOS DE CHARLES BAUDELAIRE

SAPPHO, THE MUSE, AND ANDROMACHE:
CHARLES BAUDELAIRE'S AMBULATORY UNFOLDINGS

Mircea LAVANIEGOS SOLARES

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO* | Ciudad de México, México

Contacto: lavaniegos.mircea@gmail.com

Resumen

Este artículo aborda el motivo del caminar en *Las flores del mal* (1857) de Charles Baudelaire, haciendo alusión a algunos poemas del *Spleen de París* (1869), a través de tres temas-personajes o mitemas provenientes de la tradición grecolatina: Safo, la musa y Andrómaca. Se plantea que, en el desdoblamiento del poeta en estas tres figuras, la poética baudelaireana ofrece una tríada de caminares que le permiten plasmar su experiencia en un París que sufría cambios en su arquitectura, en su vida social y en su industria cultural. Estos desdoblamientos son los siguientes: el caminar erótico (Safo), el caminar mendicante (la musa) y el caminar alegórico (Andrómaca). Sirviéndose de las ideas de Walter Benjamin sobre el héroe como un elemento central del pensamiento mito-poético de Baudelaire, se pretende englobar estas expresiones como una manera de hacerle frente a una geografía urbana del siglo XIX. Nos preguntamos por la relación de la poesía con el mito y en la capacidad de éste para dar sentido a una experiencia agobiada ante los cambios que la modernidad genera en la vida de sus habitantes. Desde un enfoque temático, se busca establecer puentes dentro de la obra baudelaireana que permitan comprender su producción como un todo coherente y articulado.

Abstract

This paper explores walking as a motif in Charles Baudelaire's *The Flowers of Evil* (1857), making some connections with *Spleen of Paris* (1869), through three character-themes or mythemes from the Greco-Latin tradition: Sappho, the Muse, and Andromache. We propose that, with the poet's unfolding in these three figures, Baudelairean poetics offers a triad of walks that allow him to capture his experience in a Paris that was suffering changes in its architecture, social life, and cultural industry. These unfoldings are erotic walking (Sappho), mendicant walking (the Muse), and allegorical walking (Andromache). Using Walter Benjamin's ideas about the hero as a central element of Baudelaire's myth-poetic thought, we intend to encompass these expressions as a way of confronting nineteenth-century urban geography. We wonder about the relationship of poetry with myth and its ability to give meaning to an experience overwhelmed by the changes that modernity generates in the lives of its inhabitants. From a thematological approach, the article seeks to establish connections within the Baudelairean work that allow us to understand his production as a coherent and articulated whole.

* Estudiante de la Maestría en Letras

Palabras clave: Charles Baudelaire, mitología, literatura francesa, héroes literarios, poesía, caminatas

Keywords : Charles Baudelaire, mythology, French literature, literary heroes, poetry, walking

El vagabundeo era para él condición de perfección y necesidad de naturaleza.

—CHARLES ASSELINEAU

La excursión a la montaña

La figura autoral que se muestra detrás del escritor de *Las flores del mal* ha sido motivo de múltiples controversias y reflexiones: desde la censura de algunas de sus piezas, llevada a cabo durante el mismo año de su publicación en los tribunales por la decencia de París, hasta su postulación como resistente, asimilado con el líder revolucionario Blanqui, a la gran ola de la modernidad por un pensador del período de entreguerras del siglo pasado (Benjamin, 1980). El futuro prometedor de un brillante estudiante del Lycée Louis-le-Grand, la muerte prematura de su padre, el matrimonio de la joven viuda con el comandante Aupick, la vida licenciosa del poeta en la bohemia parisina, su exilio voluntario a Bélgica y la apoplejía que marcó sus últimos días han sido ingredientes de múltiples interpretaciones en clave psicológica del trayecto biográfico de Charles Baudelaire. Ya entre sus contemporáneos inspiraba un halo de extravagancia que él mismo contribuyó a crearse y que en 1868, el año siguiente de su muerte, provocó que su amigo Charles Asselineau considerara necesario acompañar la edición de sus obras completas con un ensayo sobre su vida, su método de trabajo y la faceta humana del escritor: “Tras la obra escrita y publicada, existe una obra hablada, actuada, vivida, que es importante conocer porque explica la otra y contiene, como el propio Baudelaire diría, su génesis” (Asselineau, 2004: 15).

En este artículo se abordará el motivo del caminar en *Las flores del mal* (1857) y en algunos pasajes del *Spleen de París* (1869) de Charles Baudelaire, tomando como eje de su pensamiento la figura del héroe. Dicha figura se desglosa en una serie de temas-personajes o mitemas provenientes de la tradición grecolatina: Safo, la musa y Andrómaca. Tomo esta clasificación de las figuras míticas del sujeto lírico que Maya Hadeh (2015) propone como desdoblamientos del yo poético. En su reciente estudio sobre la mitología baudelairiana, explora la operación de estos temas-personajes

como duplicadores: por una parte, las figuras míticas encarnan en la cotidianidad urbana del poeta y, por otra, su experiencia personal de la ciudad se universaliza a través del mito (Hadeh, 2015: 134). Comprendo por *mitemas* elementos antiguos contenidos en relatos conocidos (Kerényi, 2004) cuya repetición permite estudiarlos en el flujo de una tradición, al mismo tiempo que percibir su constante mutación e hibridación con otras tradiciones. A través de personajes simbólicos y episodios dramáticos, ayudan al ser humano a dar sentido a su existencia (Wunenburger, 2005) y, en el caso que nos ocupa, a articular la vivencia de un poeta en la ciudad. Entiendo por *motivo* un elemento imaginario recurrente, que se tipifica en cada momento de su aparición textual, a la manera de un topos o cristalización verbal de una idea (Pimentel, 1993). El análisis del caminar como motivo permite relacionar distintos pasajes de la obra baudelairiana en aras de profundizar en la experiencia del poeta en una geografía urbana, en este caso París, sucinta de dialogar con la experiencia de otros escritores que también vivieron y escribieron en ciudades convulsas del siglo XIX, tales como Dickens en Londres o Dostoievski en San Petersburgo.

En los estudios que Walter Benjamin dedica al poeta, figura en el umbral entre el mercado y la fantasmagoría, se postula la presencia del héroe como una actitud aristocrática frente a la modernidad: “El héroe es el verdadero sujeto de la modernidad. Lo cual significa que para vivir lo moderno se precisa una constitución heroica. Esta fue también la opinión de Baudelaire” (Benjamin, 1980: 92), en oposición al hombre común y corriente, sin atributos, que anunciaba el mundo moderno, podríamos agregar. Junto con Balzac, el poeta de *Las flores del mal* inaugura el llamado segundo romanticismo, oponiendo a “la renuncia y la entrega” una transfiguración “de las pasiones y la fuerza de resolución” (Benjamin, 1980: 92). Esto es lo que llevó a Gilbert Durand (2013) a leer en él “la quiebra del mito romántico de Prometeo” que, pese a la caída en el mal y en el pecado, proponía “la victoria del hombre histórico” a través de un ascenso épico y redentor (276-277). En contraposición a este modelo heroico triunfante, el héroe de Baudelaire es un experimentador trágico de la urbe, está condenado a la corrupción de la era moderna y, captivo en una olla de demonios, “nada tiene de triunfador” (Durand, 2013: 278). Su heroicidad orbita bajo el “signo del suicidio” que, en palabras de Benjamin (1980), le asegura “la conquista de lo moderno en el ámbito de las pasiones” (93). En este sentido, la capacidad de dar forma, música e imagen al

sufrimiento —ese “divino remedio de nuestras impurezas”¹ (Baudelaire, 2019: 87), tal y como lo describe en su plegaria el “Poeta” del primer texto de *Las flores del mal*—, a través de una alquimia compleja, es lo que caracteriza al héroe de Baudelaire, cuya “sobrevaloración de la obra como deber fundamental del hombre, como mensaje o como misión” (Durand, 2013: 289) constituyó uno de los ejes de su vida.

Ya hemos mencionado la noción de héroe que Benjamin observó en la obra baudelairiana, como una actitud que le permite al hombre moderno huir de las multitudes de la ciudad, tomar distancia, pero también perder su identidad en ella. Es este juego creativo —o paso atrás, momento de la mirada diferenciada, antes de precipitarse a la fusión en la masa popular— lo que Baudelaire protegió como el preciado “umbral que separa a cada uno de la multitud” (Benjamin, 1980: 83). Al comienzo de su capítulo “Andares de la ciudad”, Michel de Certeau (2000) expone un movimiento semejante en la experiencia de un caminante neoyorquino que sube a la cima del World Trade Center para escapar del “dominio de la ciudad” y de su “ley anónima”, que “mezcla en sí misma toda identidad de autores o de espectadores” como un laberinto cretense (104). Es a partir de esta elevación que el caminante opone una distancia al “mundo que [le] hechizaba y del cual quedaba *poseído*”, para adquirir una mirada panorámica (“ojo solar” o “mirada de dios”, la llama De Certeau) que le permite leer la ciudad como si se tratara de un texto y salir de “la ficción del conocimiento” (De Certeau, 2000: 104). Algo parecido le ocurre a la voz poética en un epílogo proyectado para la edición de *Las flores del mal* de 1861:

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.² (Baudelaire, 2003a: 49)

Esta excursión a la montaña, en compañía de una prostituta, es símbolo de la génesis poética en la gran ciudad. Desde ese sitio elevado que recupera el simbolismo de la cumbre de la montaña, caro para el romanticismo, la ciudad se convierte en un “templo de pilares vivientes”, cuyos “bosques de símbolos [...] le contemplan con miradas

1 “divin remède à nos impuretés”. Las citas en francés se toman de los textos contenidos en Baudelaire (1975, 1976), editados por Claude Pichois.

2 “Le cœur content, je suis monté sur la montagne. / D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur, / Hôpital, lupanar, purgatoire, enfer, baigne, / Où toute énormité fleurit comme une fleur.”

familiares”³ (Baudelaire, 2019a: 95). Allí, “puede verse la ciudad” como una totalidad infernal y cautivadora, que ofrece sus excesos y crímenes “como una flor” para que el poeta los coseche. No sube allí “a derramar lágrimas vacías”⁴ (Baudelaire, 2003a: 49) por su terrible corrupción, sino a expresar su derrota con una declaración de amor a la “infame capital”, cuyos placeres “el vulgo profano no sabe comprender”.⁵ En este último verso —el cierre del poema— el poeta marca su diferencia con el caminante común y corriente de la ciudad (“el vulgo profano”), y resalta su carácter de iniciado en los “placeres” brindados por “cortesanías” y “bandidos”. Su diferencia radica en una mirada ética o actitud estética, que le permite romper con la falsa moral y las buenas costumbres para captar la belleza dentro de la purulenta ciudad, “cuyo encanto infernal rejuvenece [la] vida”.⁶

La tragicidad del héroe baudelairiano surge de un conflicto entre su faceta de *flâneur* —es decir, de practicante ordinario de la ciudad— y su faceta de *vidente*, que lo liga a la praxis poética. Su dilema consiste en estar desgarrado entre dos fuerzas. Visión y caminata no alcanzan a consolidarse en el perfil espiritual del peregrino. El poeta es poseído por su movimiento deambulatorio, pero al mismo tiempo aspira a la ascesis a través de una mirada sintética que lo resuma todo. En los pasos que suben una pendiente para observar la ciudad desde lo alto radica la dicha del corazón del poeta, la posibilidad de la creación artística. En este movimiento ambulatorio, entra en juego la oposición que Michel de Certeau (2000) esbozó entre las formas empleadas y los modos de empleo. Si la ciudad moderna establece un sistema espacial y unos usos fijos que organizan el conjunto de posibilidades y prohibiciones del peatón, el poeta que la camina los actualiza, los desplaza e inventa nuevas maneras de andar: atajos, desviaciones, discontinuidades e improvisaciones que desbordan los límites de la caminata establecida.

Destinado a amar las florecencias infernales —recuérdese que llama a Satán “dueño de mi aflicción”⁷ (Baudelaire, 2003a: 49) en el siguiente verso del fragmento citado—, el poeta de la ciudad encuentra su libertad poetizando sus vagabundeos, una libertad que es ante todo una actitud para habitar la urbe, recurriendo al mito y transformando sus andanzas en prácticas poéticas. Este procedimiento mito-poético

3 “La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles ; / L’homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l’observent avec des regards familiers.”

4 “pour répandre un vain pleur”

5 “Je t’aime ô capitale infâme ! [...] / ...vous offrez des plaisirs / Que ne comprennent pas les vulgaires profanes”

6 “dont le charme infernal rajeunit sans cesse”

7 “patron de ma détresse”

convierte la caminata urbana en una serie de motivos que se corresponden con los distintos temas-personajes que hemos enunciado: el caminar erótico (Safo), el caminar mendicante (la musa) y el caminar alegórico (Andrómaca). A continuación, analizaremos tres momentos de la obra baudelairiana que ejemplifican cada uno de estos motivos; a partir de ellos, Baudelaire sugiere una alternativa a la caminata automática, o disciplina ambulatoria, que toma conciencia de su perdición y pervierte el *concepto de ciudad*, a la manera de un héroe fracasado o trágico. Vale la pena resaltar que las instancias a las que nos referiremos toman como eje central de la imaginación figuras femeninas de origen grecolatino. La presencia femenina, que se metamorfosea con el desdoblamiento del poeta, suscita una tríada de temas-personajes que modelan la imagen de la inspiración poética y “participan de la emanación de una voz, a la vez suya y ajena, en el corazón de la instancia lírica” (Hadeh, 2015: 134).⁸

El caminar erótico o la décima musa

El tema-personaje de Safo —poeta arcaica del siglo VI a. C., oriunda de la isla de Lesbos y apodada la “décima musa” por la tradición poética posterior— se nutre de los anhelos del poeta por un mundo anterior a la era cristiana y gobernado por los placeres eróticos. Si bien esta búsqueda por restituir a Amor su trono en la sociedad de los seres humanos se engarza con el tema de la Edad de Oro, en el imaginario baudelairiano este anhelo se mezcla con el motivo del viaje, concebido como un trayecto doloroso hacia la inmortalidad. En su poema “Lesbos”, una de las piezas censuradas en la primera edición de *Las flores del mal*, la décima musa aparece como la adoración de la isla que, en vista del “eterno martirio” (Baudelaire, 2019: 515) que le inflige el amor, obtiene el perdón y la gloria del Universo. Como regente de unas artes amatorias que no rechazan los sufrimientos que conlleva el erotismo (“besos lánguidos o gozosos”¹⁰ [513], “pechos ansiosos”,¹¹ “besos hormigueantes, hondos, tormentosos, secretos”¹²), Safo triunfa sobre Venus “por sus tristes palideces”¹³ (517). Pero es también por causa de un crimen erótico (su entrega

⁸ Las traducciones de la obra de Hadeh son mías.

⁹ “éternel martyre”

¹⁰ “baisers, languissants ou joyeux”

¹¹ “cœurs ambitieux”

¹² “baisers [...] / Orageux et secrets, fourmillants et profonds”

¹³ “par ses mornes pâleurs”

al amor del varonil Faetón), “insultado al rito y al inventado culto”¹⁴ (517) que el “honor del archipiélago”¹⁵ (515) se precipita al mar desde la cumbre del Léucato. Su gloria es al mismo tiempo su fatalidad. En la figura de Safo convergen una imagen de elevación —la poeta alcanza la inmortalidad gracias al dolor producido por amor— y una imagen de “blasfemia” a las relaciones homoeróticas que la empuja al suicidio¹⁶. Es precisamente por el homoerotismo que rodea a esta autora que Baudelaire proyecta en ella un doble poético-erótico que revalora en igualdad de términos su faceta de amante y de poeta:

Pues Lesbos de entre todos me ha elegido en la tierra
para cantar la flor secreta de sus vírgenes,
y fui en el negro arcano desde niño admitido
de las desenfrenadas risas y el llanto oscuro;
pues Lesbos de entre todos me ha elegido en la tierra.¹⁷ (Baudelaire, 2019b: 515)

Este fragmento se enmarca en una tradición de iniciaciones poéticas que aparecen desde Hesíodo y su consagración como cantor por las musas hasta las *Elegías de Duino* de Rilke y el ángel que escapa a los amantes. No obstante, en este caso, se trata de la iniciación de un poeta que cantará específicamente temas eróticos, expresados en la elección del poeta por Lesbos que, en el poema que Baudelaire (2019b) le dedica, se describe como la “madre de los deleites griegos y los juegos latinos”¹⁸ (513). Resulta difícil sostener esta hipótesis a partir del periodo en el que esta iniciación ocurre en la vida del poeta (“desde niño”); sin embargo, si tomamos como paratexto el poema xcix —en el que se describe la mirada de la diosa Venus, “escondiendo sus miembros desnudos en el pobre bosque”¹⁹ (Baudelaire, 2019c: 387), dirigida al comedor en el que acontecen “cenas solitarias y largas”²⁰ del poeta con su madre antes de su segundo matrimonio—, es posible apreciar que la noción del amor a la que hace referencia el poema aparece en un sentido amplio. En una carta que Baudelaire (2019c) dirige a su madre, se refiere a la inspiración de este poema como “aquel tiempo de viudedad

14 “insultant le rite et le culte inventé”

15 “honneur de l’archipel”

16 “l’orgueil punit l’impiété / De celle qui mourut le jour de son blasphème”

17 “Car Lesbos entre tous m’a choisi sur la terre / Pour chanter le secret de ses vierges en fleurs, / Et je fus dès l’enfance admis au noir mystère / Des rires effrénés mêlés aux sombres pleurs ; / Car Lesbos entre tous m’a choisi sur la terre.”

18 “Mère des jeux latins et des voluptés grecques”

19 “Dans un bosquet chétif cachant leurs membres nus”

20 “dîners longs et silencieux”

que [recuerda] de manera singular y con tristeza”, en su casa de Neuilly a las afueras de París (387). Se trata de un amor que involucra también el duelo y la melancolía que suceden a la pérdida del ser amado o a su ausencia, y que Baudelaire pudo haber experimentado tras la muerte de su padre, cuando tenía seis años.

El “negro arcano” en el que el poeta es admitido “para cantar la flor secreta de sus vírgenes”²¹ (Baudelaire, 2019b: 515) remite a un contexto iniciático que involucra el tránsito por emociones peligrosas. Las “desenfrenadas risas”²² y “llantos sombríos”²³ que el elegido para tales labores debe recolectar le exigen adoptar una actitud que oscila entre la suma atención y el duelo:

Y velo desde entonces en la cumbre de Léucato,
tal centinela de ojo penetrante y seguro,
que otea noche y día brick, tartana, o fragata,
cuyas formas lejanas el azul estremece.

Y velo desde entonces en la cumbre de Léucato.²⁴ (Baudelaire, 2019b: 517)

A pesar del rigor de este centinela, que espera “noche y día” avistar entre las olas el navío que transportará el cadáver de Safo, su mirada es profundamente melancólica. Es la mirada del lamento que invadirá la estrofa final del poema, transformando los placeres de la isla en un “grito de tormenta”²⁵ (Baudelaire, 2019b: 517) por la muerte de su poeta predilecta. Entre el vigía de “ojo penetrante y seguro” y la poeta lesbica, que se quita la vida saltando desde el acantilado, la diferencia es casi imperceptible. Su presencia en la cumbre de Léucato los une en un mismo movimiento suicida: el viaje a la inmortalidad, un trayecto que implica el descenso voluntario a la muerte “para encontrar *lo nuevo*”²⁶ (Baudelaire, 2019d: 495). Tal es el llamado que se expresa en la última parte del poema “El Viaje” que cierra *Las flores del mal*: “¡Oh Muerte! ¡Oh capitana! ¡Tiempo es ya! ¡Alzad el ancla!”²⁷ (495). En este poema, se dismantela la fantasía viajera de un “amante de mapas y grabados”²⁸ (483) al encontrarse con

21 “pour chanter le secret de ses vierges en fleurs”

22 “rires effrénés”

23 “sombres pleurs”

24 “Et depuis lors je veille au sommet de Leucate, / Comme une sentinelle à l’œil perçant et sûr, / Qui guette nuit et jour brick, tartane ou frégate, / Dont les formes au loin frissonnent dans l’azur ; / Et depuis lors je veille au sommet de Leucate.”

25 “cri de la tourmente”

26 “pour trouver du *nouveau*”

27 “Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l’ancre !”

28 “amoureux de cartes et d’estampes”

un marinero que le confiesa que los errantes también conocen el hastío (“también nos aburrirnos, igual que aquí, a menudo”²⁹ [489]). La “amarga ciencia”³⁰ (493) que el viajero le revela es que bajo las “nobles historias”³¹ (487), con las que el hombre sedentario se embriagaba “para engañar al Tiempo, ¡vigilante y funesto enemigo!”³² (493), subyace a su vez el tedio parisino.

En un mismo contexto, orbita el poema “Viaje a Citerea”, en el que un viajero se identifica con el cuerpo podrido de “sangrantes huecos”³³ (Baudelaire, 2019e: 449) de un ahorcado que sufre la laceración de animales salvajes “para expiar [sus] cultos infames”³⁴ (449). Como en “El Viaje”, la única alternativa para escapar del hastío —o resistirle— es la identificación del marinero con el cadáver que yace en la isla de Venus, como una alegoría de su cuerpo y alma: “¡Ridículo colgado, míos son tus dolores!”³⁵ (451). Ahora bien, en los tres poemas a los que nos hemos referido la aceptación del viaje hacia la muerte va aunada a un elemento erótico. Ya sea como la diosa regente de un erotismo pecaminoso (en “Lesbos” y en “Viaje a Citerea”) o como un ídolo que esclaviza a los hombres primitivos (en “El Viaje”), la femineidad aparece como la dispensadora de los dolores amorosos que aseguran el trance hacia la inmortalidad. Basta recordar los versos del poema “Perfume exótico”, en el que el olor de un seno de mujer trae a la mente del poeta las “jubilosas riberas”³⁶ (Baudelaire, 2019f: 145) y los “dulces climas”³⁷ de una “isla indolente”³⁸ (145), o citar una estrofa del poema que le sigue, “La Cabellera”, en el que una alcoba es invadida por la ensoñación que suscitan unos cabellos trenzados:

Me iré lejos, a donde, llenos de savia, el árbol
y el hombre se extasían, bajo climas ardientes;
¡oh fuertes trenzas, sed la ola que me lleve!

²⁹ “nous nous sommes souvent ennuyés, comme ici”

³⁰ “amer savoir”

³¹ “nobles histoires”

³² “Pour tromper l’ennemi vigilant et funeste / Le Temps”

³³ “coins saignants”

³⁴ “En expiation de tes infâmes cultes”

³⁵ “Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes !”

³⁶ “rivages heureux”

³⁷ “charmants climats”

³⁸ “île paresseuse”

Contienes tú, mar de ébano, un deslumbrante sueño
de velas, de remeros, de oriflamas, de mástiles.³⁹ (Baudelaire, 2019g: 147)

El viaje a la eternidad no es una experiencia *post mortem* en el sentido cristiano de ascenso a la santidad, a través de un desapego de la carne. Al contrario, acontece en el *hic et nunc* de la realidad del poeta y proviene de una experiencia erótica. De allí que esa muerte, que hemos visto era requisito indispensable para ingresar a lo nuevo y a la inmortalidad, se metamorfosee en una “pequeña muerte”, como un orgasmo que conduce a la fusión de seres diferenciados y que se vincula con el imaginario de los paraísos artificiales (el vino, el hachís, el opio, el sueño) y la belleza efímera (la prostituta, la bohemia parisina, la calle, la modernidad). La concepción del erotismo en Baudelaire, como diría Bataille (1980), “nos conduce a la eternidad, nos conduce a la muerte, y por la muerte, a la continuidad” (40), una “eternidad de deleites”⁴⁰ (Baudelaire, 2003b: 55) como la que vislumbra el yo poético de “El aposento doble” en el *Spleen de París*. Por esta razón, la alegoría del ahorcado de “Viaje a Citerea” representa con crudeza un cuerpo sin salvación, entendida como gloria ultramundana, mientras que la “otra religión”⁴¹ (Baudelaire, 2019b: 515) —que en el poema “Lesbos” se representa en todo su esplendor— sugiere un “amor (que) se reirá del Infierno y el Cielo”⁴² (515). En este exceso de orgullo, fruto de una experiencia erótica que instaura una Edad de Amor muy superior a las glorias celestiales, están contenidas la transgresión y la blasfemia que condenarán a la poeta a su suicidio. La imagen del ahorcado sugiere la expiación por medio de un castigo. Ambas circunstancias nos remiten a un escenario trágico en el que el héroe es castigado por un acto de desmesura.

En este sentido, es posible leer la figura de Safo como un doble erótico-poético del autor, que concilia dos de sus actividades primordiales: el erotismo y la poesía. La excursión a la montaña, modelo de la génesis poética en la urbe, se transforma así en la caminata dolorosa de una poeta que sufre por amor a la cumbre del Léucato en busca del suicidio. La caracterización de la voz poética en el epílogo a *Las flores del mal* como un “viejo lascivo con su vieja amante”⁴³ (Baudelaire, 2003a: 49) reproduce un

39 “J’irai là-bas où l’arbre et l’homme, pleins de sève, / Se pâment longuement sous l’ardeur des climats ; / Fortes tresses, soyez la houle qui m’élève ! / Tu contiens, mer d’ébène, un éblouissant rêve / De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts.”

40 “éternité de délices”

41 “Votre religion comme une autre est auguste”

42 “Et l’amour se rira de l’Enfer et du Ciel !”

43 “comme un vieux paillard d’une vieille maîtresse”

trayecto similar. Ha subido a la montaña para “[embriagarse] de la enorme ramera” en una entrega voluntaria al “encanto infernal que rejuvenece la vida”⁴⁴ y que constituye un viaje a la inmortalidad, por más efímero que éste resulte.

El caminar mendicante o la musa decadente

El siguiente trayecto remite todavía más a una representación sórdida de la realidad urbana del poeta. La figura de la musa decadente aparece como un doble del poeta en perpetuo sufrimiento, sumido en la impotencia e indigencia. Se trata de la relación del poeta de la urbe con *su* musa, que ha perdido los poderes de la inspiración y lo observa con una mirada fría que enfatiza el abandono y la incomunicabilidad del poeta. Sin embargo, antes de avanzar en el análisis de los textos en los que este desdoblamiento acontece, vale la pena detenerse en la construcción binaria entre la belleza antigua y la belleza moderna de *Las flores del mal*, eje estructural del pensamiento baudelairiano.

El universo baudelairiano está regido por dos principios antagónicos a los que el poeta rinde pleitesía y está condenado: el Ideal y el Spleen. A este último ya nos hemos referido con el aburrimiento que persigue por igual al habitante urbano y al viajero marino en “El Viaje”. “¡Es el Hastío (l’Ennui)!” que “fuma su pipa” y “sueña cadalsos” en la advertencia “Al lector” de los primeros versos de *Las flores del mal*⁴⁵ (Baudelaire, 2019h: 79); de entre todo el zoológico “de nuestras corrupciones” el “más malvado, más inmundo, más feo”.⁴⁶ Es el Espectro, encarnado en un alguacil, que toca la puerta y acaba con el sueño de una “cámara paradisíaca”⁴⁷ (Baudelaire, 2003b: 55) en “El aposento doble”. En este poema en prosa, el Hastío se mezcla con la imagen del “Tiempo [que] reina como soberano” y cuyo “demoniaco cortejo” está compuesto por “Recuerdos, Penas, Espasmos, Miedos, Angustias, Pesadillas, Cóleras y Neurosis”⁴⁸ (Baudelaire, 2019b: 56). Él es el “rey de un pluvioso país”⁴⁹ (Baudelaire, 2019i: 303), condenado al aburrimiento, que gobierna sobre los cuatro poemas del

44 “Je voulais m’énivrer de l’énorme catin, / Dont le charme infernal me rajeunit sans cesse”

45 “C’est l’Ennui ! — l’œil chargé d’un pleur involontaire, / Il rêve d’échafauds en fumant son houka.”

46 “Dans la ménagerie infâme de nos vices, / Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde !”

47 “chambre paradisiaque”

48 “le Temps règne en souverain maintenant ; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d’Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses.”

49 “le roi d’un pays pluvieux”

Spleen parisino (LXXV-LXXVIII, *Las flores del mal*), símbolo de la modernidad, adscrita en un presente histórico (el Tiempo), y astro regente de la urbe que configura su estado anímico (el Hastío).

Su contraparte, el Ideal, es una “mujer de robustez divina y adorable finura”⁵⁰ (Baudelaire, 2019j: 137), con una “mirada lánguida, hipócrita y burlona”,⁵¹ que cobra forma en una *Estatua alegórica al gusto renacentista*, subtítulo del poema “La máscara”. En este texto, las “gracias florentinas”⁵² del “cuerpo musculoso”⁵³ de esta gentil reina culminan en una naturaleza de “monstruo bicéfalo”⁵⁴ (Baudelaire, 2019j: 139). Todos los encantos que describen los dialogantes que contemplan esta escultura no son sino “una máscara, un decorado falso”⁵⁵ (Baudelaire, 2019k: 139), que con su “rostro mentiroso”⁵⁶ ocultaba el “Dolor de [sus] ojos”.⁵⁷ Retirada la máscara, el llanto que brota de ellos se origina del hecho de que “ha vivido”, “vive” y “¡aún habrá de vivir! cual nosotros”.⁵⁸ En su poema “La Belleza”, se la describe enmascarada como una “esfinge incomprendida”⁵⁹ (131) ante cuya belleza “como un sueño de piedra”⁶⁰ los poetas consumen “sus días en austeros estudios”.⁶¹ A diferencia del personaje del primer poema, esta reina del azur no llora ni ríe nunca. Sus ademanes fastuosos “parecen prestados de edificios soberbios”⁶² y sus ojos son “puros espejos que hacen todo aún más bello”.⁶³ Es la belleza antigua, cuyo semblante solemne y divino no se enturbia con el sufrimiento de la vida humana.

No obstante, esta musa perfecta “que llenaba la atmósfera del ideal”⁶⁴ (Baudelaire, 2003c: 120) parece no corresponder con la decadencia de los tiempos modernos y muy pronto es enterrada por el propio poeta. En su poema en prosa “¿Cuál es la verdadera?”, el narrador entra en cólera por la aparición de “una personita que se parecía

50 “Cette femme [...] / Divinement robuste, adorablement mince”

51 “Ce long regard sournois, langoureux et moqueur”

52 “grâces florentines”

53 “corps musculoux”

54 “monstre bicéphale”

55 “Mais non ! ce n'est qu'un masque, un décor suborneur”

56 “face qui ment”

57 “la Douleur fait jaillir de tes yeux”

58 “C'est que demain, hélas ! il faudra vivre encore ! / Demain, après-demain et toujours ! — comme nous !”

59 “sphinx incompris”

60 “comme un rêve de pierre”

61 “Les poètes [...] / Consumeront leurs jours en d'austères études”

62 “devant mes grandes attitudes, / Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments”

63 “De purs miroirs qui font toutes choses plus belles”

64 “qui remplissait l'atmosphère d'idéal”

singularmente a la difunta”,⁶⁵ cuya pérdida el protagonista lamentaba, que afirma ser la verdadera Benedicta: “¡Soy yo, una valiente bribona! ¡Y para castigo de tu locura y de tu ceguera me amarás tal como soy!”⁶⁶ Es tanta la furia que invade al narrador que, para acentuar su triple rechazo a esta afirmación, golpea el suelo y su pierna se hunde “hasta la rodilla en la sepultura reciente”⁶⁷ (Baudelaire, 2003c: 121). Ha quedado presa “quizá para siempre” en “la fosa del ideal”.⁶⁸ Este poema, titulado inicialmente “El Ideal y lo Real” (1863), muestra de qué manera la irrupción de “esta Musa grotesca provoca una ruptura con el lirismo romántico y se afirma en detrimento del poeta y de su Musa perfecta” (Hadeh, 2015: 148). La belleza antigua no es más que una fosa llena de cadáveres, que se aderezan cual “beldades de viñetas”⁶⁹ (Baudelaire, 2019l:133) para ocultar sus rostros compungidos y malolientes. En su poema “El Ideal” se revela su verdad oculta: unos “encantos forjados en las titáneas bocas”⁷⁰ que satisfacen los gustos del “corazón abisal”⁷¹ del poeta.

Algunas veces negándose a reconocerla y aferrándose a la belleza marmórea de la musa antigua, otras fusionándose por completo con ella en una agonía sin tregua, la musa decadente constituye “el símbolo mismo de la inseparable dualidad” (Durand, 2013: 280). En ella, este “perfecto [al]químico” —como llamó Durand a Baudelaire— trata de conjuntar una serie de polaridades irreconciliables en su realidad: el Spleen y el Ideal, la Modernidad y la Antigüedad,⁷² el Bien y el Mal. La sociedad parisina con su moral pequeñoburguesa es incapaz de digerir esta amalgama de tendencias contradictorias que se respira en los albores del capitalismo. De allí que la función del poeta en la era moderna sea sembrar el germen de una transgresión de valores, haciéndonos conscientes del hastío y del mal que “ocupan nuestro espíritu y nos desgastan el cuerpo”⁷³ (Baudelaire, 2019h: 75).

65 “je vis subitement une petite personne qui ressemblait singulièrement à la défunte”

66 “C’est moi, la vraie Bénédicte ! C’est moi, une fameuse canaille ! Et pour la punition de ta folie et de ton aveuglement, tu m’aimeras telle que je suis !”

67 “ma jambe s’est enfoncée jusqu’au genou dans la sépulture récente”

68 “je reste attaché, pour toujours peut-être, à la fosse de l’idéal”

69 “beautés de vignettes”

70 “appas façonnés aux bouches des Titans”

71 “Ce qu’il faut à ce cœur profond comme un abîme”

72 En su ensayo “Le peintre de la vie moderne”, dedicado a la obra del dibujante Constantin Guys, Baudelaire (1976) esboza una teoría del arte basada en esta dualidad: “La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable (La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable)” (695; traducción propia).

73 “La sottise, l’erreur, le péché, la lésine, / Occupent nos esprits et travaillent nos corps”

Uno de los frentes en los que esta crítica se expresa es en el lugar que ocupa la poesía dentro de un contexto moderno. En el poema “La musa enferma”, la anti-gua emisaria de los mensajes de los dioses en la tradición grecolatina amanece una mañana enferma del mal de su tiempo. Sus ojos están poblados de “nocturnas visiones”⁷⁴ (Baudelaire, 2019m: 109) y en su tez se reflejan “alternativamente horror y locura”.⁷⁵ El poeta la interroga sobre la causa de su malestar: sugiere con un “súcubo verdoso” y un “duendecillo rosa” la presencia de un amor que a la vez produce miedo⁷⁶; o tal vez se trata de la “pesadilla” que, “con su travieso y déspota puño”,⁷⁷ la ha encerrado en una ciudad concebida como cárcel.⁷⁸ Enseguida, le expresa sus deseos de que “pensamientos fuertes”⁷⁹ habitaran en su pecho y de que su “sangre cristiana” fluyera “en rítmicas olas”⁸⁰ cuyas sonoridades se asemejaran a las “viejas sílabas”⁸¹ que producían con su música Apolo y Pan. Este paisaje de antiguas deidades —evocado por “el aroma saludable”⁸² que exhalaría la musa, síntoma de su curación— recuerda a la Edad de Amor del poema “Lesbos”. Sin embargo, el siguiente poema de *Las flores del mal* nos deja ver que este idilio no es más que una ensoñación del poeta, sin atisbos de concretarse y que sólo aparece como un contraste frente a la situación real de su musa.

En “La musa venal”, el poeta también se dirige a ella en segunda persona (“Oh musa de mi alma”⁸³ (Baudelaire, 2019n: 111) y la califica de “amante de palacios”,⁸⁴ preguntándole cómo será su situación cuando llegue el invierno: ¿tendrá o no tendrá “un tizón que caliente [sus] pies amaratados”⁸⁵?, ¿recuperará su belleza marmórea “con los rayos nocturnos que horadan los postigos”⁸⁶ (111)? y, aún más elemental, ¿recogerá “el oro de bóvedas azules” con su “bolsa tan seca como [su] paladar”⁸⁷? Esta última descripción de su bolsa “seca” —construyendo una hipálage en la que, en

74 “Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes”

75 “Et je vois tour à tour réfléchis sur ton teint / La folie et l’horreur”

76 “Le succube verdâtre et le rose lutin / T’ont-ils versé la peur et l’amour”

77 “Le cauchemar, d’un poing despotique et mutin, / T’a-t-il noyée au fond d’un fabuleux Minturnes ?”

78 El “Minturno quimérico” al que, como sugiere el poeta, la musa ha sido hundida es en la historia romana una ciudad del Lacio donde el cónsul Mario se refugió y fue encarcelado por orden del dictador Sila.

79 “penseurs forts”

80 “que ton sang chrétien coulât à flots rythmiques”

81 “syllabes antiques”

82 “l’odeur de la santé”

83 “Ô muse de mon cœur”

84 “amante des palais”

85 “Auras-tu [...] / Un tison pour chauffer tes deux pieds violets ?”

86 “Ranimeras-tu donc tes épaules marbrées / Aux nocturnes rayons qui percent les volets ?”

87 “Sentant ta bourse à sec autant que ton palais, / Récolteras-tu l’or des voûtes azurées ?”

realidad, es el paladar de la musa el que está “seco” porque su inspiración carece de retribución monetaria— ya anuncia la condición precaria de la musa que se explicitará en las últimas dos estrofas:

Para ganar tu pan de cada día, debes
 igual que un monaguillo, mover el incensario,
 y cantar los *Te Deum* en que no crees apenas,
 o, saltimbanqui hambriento, desplegar tus encantos
 y tu risa empapada por un llanto invisible,
 para hacer que la chusma se parta a carcajadas.⁸⁸ (Baudelaire, 2019n: 111)

En este pasaje, la liturgia cristiana se presenta bajo una luz hipócrita en la que la musa actúa como un “monaguillo” que agita un incensario por obligación y alaba al señor con un canto desapasionado. Este joven novicio ha sido tocado por el hastío, que se expresa en su escepticismo al dogma cristiano. Usa los últimos vestigios de su fe para obtener un beneficio. La otra analogía que el poema ofrece es la de un “saltimbanqui hambriento” que, para ganarse un bocado, debe prodigar sus “encantos” a un pueblo insensible que no percibe el llanto que empapa su risa. El arquetipo del payaso trágico, tan caro para Shakespeare, es trabajado por Baudelaire más a fondo en su poema en prosa “La muerte heroica”. Allí, el admirable bufón de la corte, Fancioulo, es conminado por el Príncipe a dar un espectáculo, al que han sido invitados los recientes conspiradores —de los que también forma parte el bufón—, como un acto que el público juzga de clemencia real, después de la mitigación de la rebelión. A pesar de su muerte inminente, fruto de una flecha que el Príncipe ordena ser lanzada en plena función, Fancioulo logra “representar la comedia al borde de la tumba, con un gozo que le impide verla, perdido, como está, en un paraíso que excluye toda idea de tumba y de destrucción”⁸⁹ (Baudelaire, 2003d: 99). Arrojado por el genio del histrión que “introducía lo divino y lo sobrenatural hasta en las más extravagantes bufonadas”,⁹⁰ el público olvida toda idea de “muerte, luto [y] suplicios”⁹¹ (99). Nos encontramos

88 “Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir, / Comme un enfant de chœur, jouer de l’encensoir, / Chanter des *Te Deum* auxquels tu ne crois guère, / Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas / Et ton rire trempé de pleurs qu’on ne voit pas, / Pour faire épanouir la rate de vulgaire.”

89 “Fanciouille me prouvait, d’une manière péremptoire, irréfutable, que l’ivresse de l’Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre ; que le génie peut jouer la comédie au bord de la tombe avec une joie qui l’empêche de voir la tombe, perdu, comme il est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction.”

90 “Fanciouille introduisait [...] le divin et le surnaturel, jusque dans les plus extravagantes bouffonneries”

91 “Personne ne rêva plus de mort, de deuil, ni de supplices.”

pues ante el último avatar del Prometeo en el siglo XIX, que mediante su arte es capaz de “representar simbólicamente el drama de la vida”⁹² (99) antes de fracasar en una muerte heroica.⁹³

Ambas actividades, la del monaguillo incrédulo y la del saltimbanqui incomprendido, son realizadas por la musa baudelairiana para ganar el “pan de cada día”. Sus imágenes plasman el trayecto mendicante del poeta en la urbe. En una época marcada por el desarrollo tecnológico de la imprenta y el auge del periodismo, Baudelaire forma parte de un grupo de escritores “que se proclaman ‘apolíticos’ pero que trasladan a otros campos su guerra personal” (Verjat, 2019: 18). Este grupo de marginados en pugna con el público parisino —en el que también se encontraban Balzac y Flaubert— rechaza la conjugación de su actividad literaria con la vida política, a la manera de Víctor Hugo o Lamartine, y repudia la entrega “a una actividad frenética de periodismo de opinión” (Verjat, 2019: 18). Obligado a publicar sus poemas en la polifónica prensa parisina, Baudelaire incorpora en ellos la ironía y una burla de sí mismo que raya en el patetismo. El ingreso de la poesía a la nueva cultura mediática queda así marcado por la autoconciencia de una crisis en su antigua forma de transmisión, vía las antologías monográficas y las revistas literarias de la Restauración (1815-1830). Como le ocurre al dialogante de “Pérdida de la aureola”, el poema —si es lo suficientemente suspicaz y en ocasiones hasta hermético— puede gozar de su incógnito y “confrontarse directamente a la prosa cacofónica del mundo” (Vaillant, 2009: 46). Un ejemplo de ello aparece en “El viejo saltimbanqui”, donde el poeta representa el destino del hombre de letras que —igual que un triste saltimbanqui cubierto de “cómicos harapos”⁹⁴ (Baudelaire, 2003e: 72), en medio de una feria urbana— ha abdicado de sus encantos performativos:

Al regresar, obsesionado por la visión, traté de analizar mi repentino dolor, y me dije: acabo de ver la imagen del anciano hombre de letras que ha sobrevivido a la generación de la que fue el brillante divertimento; del anciano poeta sin amigos, sin familia, sin hijos, degradado por su miseria y por la ingratitud pública, en cuya barraca el mundo olvidadizo no quiere ya entrar.⁹⁵ (Baudelaire, 2003e: 72)

⁹² “Le sieur Fancioulle excellait surtout dans les rôles muets ou peu chargés de paroles, qui sont souvent les principaux dans ces drames féeriques dont l’objet est de représenter symboliquement le mystère de la vie.”

⁹³ Para un análisis del desdoblamiento del Artista en el alter ego del Bufón, véase Starobinski (1967).

⁹⁴ “haillons comiques”

⁹⁵ “Et, m’en retournant, obsédé par cette vision, je cherchai à analyser ma soudaine douleur, et je me dis : Je viens de voir l’image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur ; du vieux poète sans

El desdoblamiento del poeta en un decrepito saltimbanqui remite a la imagen de la musa, condenada a la decadencia en una feria mercantil en la que cada uno ofrece sus encantos por unas cuantas monedas. Asistimos al drama del artista moderno que Benjamin (1980) enunció refiriéndose al *flâneur* parisino: “Al comienzo la calle se le hizo interior y ahora se le hace ese interior calle” (71). Es este caminar mendicante —que arrastra al artista al olvido, la miseria y la ingratitud— el motivo que está encerrado en la figura de la musa decadente, en la que el poeta se descubre a sí mismo como vendedor en sus andanzas y busca resistirse a serlo para salvar su vida interior, a pesar de que ésta se vuelque en la incompreensión, la penuria y la enfermedad.

El caminar alegórico o Andrómaca

Para cerrar la tríada de personajes-temas de origen grecolatino en los que Baudelaire se desdobra oponiendo al entorno urbano un trayecto poético, aparece la figura de Andrómaca, antigua princesa de la devastada Troya, viuda de Héctor y captiva por las tropas vencedoras aqueas. En ella se proyecta el doble del poeta exiliado de su país natal y prisionero en un contexto hostil. Es, a su vez, la voz de todos los exiliados geográficamente de sus orígenes, tales como los huérfanos, las mujeres negras y los presos, o de Víctor Hugo, en su exilio en Guernesey, después del golpe de estado de Napoleón III, y a quien está dedicado el poema “El cisne”.

Este poema nos ubica, más que todos a los que nos hemos referido —a excepción de “El viejo saltimbanqui”, que narra un paseo por la feria en esos días que parece “que el pueblo se olvida de todo”⁹⁶ (Baudelaire, 2003e: 70)—, en la perspectiva móvil de una caminata. En “El cisne”, la voz poética deambula por “el nuevo Carrusel”⁹⁷ (Baudelaire, 2019ñ: 341), una plaza situada delante del palacio del Louvre a un costado de los jardines de Tullerías, donde Napoleón Bonaparte erigió el Arco de Triunfo del Carrusel en 1809 como conmemoración de sus victorias. La evocación de Andrómaca y de sus penas tras la caída de Troya inauguran el poema (“¡Andrómaca, yo pienso en vos!”⁹⁸), y retornan hacia el final como la doliente interlocutora de los

amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer !”

⁹⁶ “En ces jours-là il me semble que le peuple oublie tout, la douleur et le travail ; il devient pareil aux enfants.”

⁹⁷ “je traversais le nouveau Carrousel”

⁹⁸ “Andromaque, je pensé à vous !”

vencidos de la urbe. El dolor de la viuda de Héctor por la devastación de su ciudadela es el *leitmotiv* de esta pieza, cuya figura antigua “no hace sino agudizar las nostalgias del poeta en su toma de conciencia de lo irreversible” de la ciudad que conocía (Hadeh, 2015: 156). El paseante menciona los cambios del “viejo París”⁹⁹ (Baudelaire, 2019ñ: 341), producidos por las obras de acondicionamiento que dirigió el barón de Haussmann durante el Segundo Imperio y bajo las órdenes de Napoleón III, desde el año 1852 y hasta 1870. Esta reestructuración, entre otras cosas, desplazó a las masas obreras del centro a los barrios periféricos, creó avenidas anchas —donde antes había callejuelas medievales que constituían el hábitat de las barricadas— unidas con las principales estaciones e ideó algunos de los parques por los que ahora es famoso París. En otras palabras, hizo de “una ciudad subterránea [...] por sus pasadizos oscuros, estrechos y húmedos”, como llamó Émile de Girardin a la antigua ciudad en una carta fechada en 1838 por su seudónimo el Vizconde de Launay,¹⁰⁰ una ciudad moderna que serviría de modelo para la planeación de otras ciudades industriales de fin de siglo.

Sin embargo, el poeta no dedica ningún verso a las futuras construcciones que se erigirán en este paisaje. Su mirada se dirige hacia el pasado y “sólo en espíritu”¹⁰¹ (Baudelaire, 2019ñ: 341) contempla una serie de elementos inconexos del antiguo panorama, que ponen frente al lector una ciudad hecha de fragmentos. Se trata de un caminar interrumpido por espasmos nostálgicos, que reenvían al caminante de la ciudad moderna a *otro* sitio y a *otro* tiempo. Es la melancolía del poeta, cuya memoria se aferra a las imágenes del viejo París:

¡Cambia París! ¡Mas nada en mi melancolía
se ha movido! Suburbios viejos, nuevos palacios,
bloques, andamios, todo se me vuelve alegórico,
y pesan más que rocas mis recuerdos queridos.¹⁰² (Baudelaire, 2019ñ: 343)

En su *Diccionario de retórica y poética*, Helena Beristáin (1995) define la alegoría o “metáfora continuada” (llamada así por la suma de metáforas o comparaciones que

99 “Le vieux Paris”

100 “Quand on revient d’un grand voyage, quand on a longtemps respiré l’air pur, l’air embaumé des montagnes, comme on étouffe dans ces corridors sombres, étroits, humides, que vous voulez bien appeler les rues de Paris ! On se croirait dans une ville souterraine, tant l’atmosphère est pesante, tant, l’obscurité est profonde.” (Émile de Girardin, 1868 : 22)

101 “Je ne vois qu’en esprit tout ce camp de baraques”

102 “Paris change ! mais rien dans ma mélancolie / N’a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.”

presenta en sí misma) como una figura que “permite que haya un sentido aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que funciona y que es el alegórico” (35). En la Edad Media, el sentido alegórico era uno de los cuatros sentidos interpretativos de la escritura; en su *Convivio*, Dante lo sitúa por encima de la interpretación literal y debajo del sentido moral, que se aplica a la vida, y el anagógico que comunica con lo divino. En este caso, el texto que se lee es la propia ciudad en proceso de transformación. La alegoría en Baudelaire también trasciende el plano estrictamente literal. La descripción de la ciudad se desvanece para dar lugar a la atmósfera inamovible de la melancolía del narrador. Los elementos de construcción (“andamios”, “bloques”) entre la antigua ciudad (“viejos suburbios”) y la moderna (“nuevos palacios”) fecundan su “memoria fértil”¹⁰³ (Baudelaire, 2019ñ: 341) con “recuerdos queridos”. Sin embargo, estos recuerdos “pesan más que rocas” —como si los materiales de los que estaba construido el viejo París se hubieran estancado en el corazón del poeta (“cambia de una ciudad la forma, ¡ay!, más de prisa que el corazón del hombre”¹⁰⁴)— y el sentido alegórico remite a un tiempo pasado perdido e irrecuperable. La afirmación *todo se me vuelve alegórico* se expresa, más que como un grito de victoria, como un lamento del poeta privado de su “querido” contexto, en una ciudad de sustituciones que, como el “falso Simois”¹⁰⁵ (Baudelaire, 2019ñ: 341) en el que derrama sus lágrimas Andrómaca, sólo es un “espejo pobre y triste donde antaño brillara / la majestad de [sus] aflicciones de viuda”¹⁰⁶.

Así llegamos al centro del poema, donde se describe —en el único momento narrativo que, no obstante, forma parte de un recuerdo— a un cisne que había escapado de su jaula en la antigua casa de fieras y, con “el corazón henchido de su lago natal”¹⁰⁷ (Baudelaire, 2019: 343), clama al cielo pidiéndole agua, “como si dirigiese sus reproches a Dios”¹⁰⁸. En una carta dirigida a Víctor Hugo y anterior a la primera publicación de “El cisne”, Baudelaire escribe:

He aquí unos versos para usted y pensando en usted [...] Lo importante, para mí, era decir rápidamente todo lo que un accidente, una imagen, puede contener en cuanto a sugerencias, y cómo la vista de un animal que sufre impulsa el

103 “Ce petit fleuve / [...] A fécondé soudain ma mémoire fertile”

104 “la forme d’une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d’un mortel”

105 “Simois menteur”

106 “Pauvre et triste miroir où jadis resplendit / L’immense majesté de vos douleurs de veuve”

107 “le cœur plein de son beau lac natal”

108 “Comme s’il adressait des reproches à Dieu !”

espíritu hacia todos los seres que amamos, que están ausentes y que sufren, hacia todos aquellos que están privados de alguna cosa irrecuperable.¹⁰⁹

Este testimonio epistolar ofrece una clave de interpretación susceptible de ser aplicada a las apariciones de animales en la obra baudelairiana. Desde los gatos hasta los búhos, que en el poema LXVII aparecen como "dioses ajenos" que meditan hasta la "hora melancólica"¹¹⁰ (Baudelaire, 2019o: 283), *Las flores del mal* abunda en figuras animales. No obstante, de todas las que aparecen sólo hay otra que sufre con la misma intensidad que el cisne de este poema: el albatros. El poema dedicado a esta ave marina no apareció sino hasta la segunda edición de la obra en 1861 y fue uno de los textos más trabajados por Baudelaire.¹¹¹ "El albatros" narra la suerte trágica de uno de estos "reyes del azul" que, capturado por los marineros, es obligado a andar por la cubierta del barco arrastrando "sus grandes alas blancas, desconsoladamente", que parecen unos "remos colgando del costado"¹¹² (Baudelaire, 2019p: 91). La tercera estrofa del poema describe los terribles juegos a los que los marineros lo someten, golpeando su pico e imitando su cojo andar. De ser un "viajero alado", que acompañaba a la nave "en [los] amargos abismos" por los que se deslizaba,¹¹³ se convierte en un ser "cobarde", "risible", "torpe" y "feo"¹¹⁴ (91). Esta imagen le permite desdoblarse en la estrofa final para evidenciar la condición del poeta en la sociedad:

Se parece el Poeta al señor de las nubes
que ríe del arquero y habita en la tormenta;
exiliado en el suelo, en medio de abucheos,
caminar no le dejan sus alas de gigante.¹¹⁵

109 "Voici des vers faits pour vous et en pensant à vous [...]. Ce qui était important pour moi, c'était de dire vite tout ce qu'un accident, une image, peut contenir de suggestions, et comment la vue d'un animal souffrant pousse l'esprit vers tous les êtres que nous aimons, qui sont absents et qui souffrent, vers tous ceux qui sont privés de quelque chose d'irretrouvable." (Baudelaire, 2000: 622-623; traducción propia)

110 "Les hiboux se tiennent rangés, / Ainsi que des dieux étrangers / [...] Sans remuer ils se tiendront / Jusqu'à l'heure mélancolique"

111 Fue por consejo de Charles Asselineau que el poeta agregó la última estrofa. Luego de ser completado, apareció como el segundo poema de la obra.

112 "ces rois de l'azur, maladroits et honteux, / Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches / Comme des avirons traîner à côté d'eux."

113 "vastes oiseaux des mers, / Qui suivent, indolents compagnons de voyage, / Le navire glissant sur les gouffres amers."

114 "Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule ! / Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !"

115 "Le Poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rit de l'archer ; / Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l'empêchent de marcher."

Siendo “tan bello hace poco” (Baudelaire, 2019p: 91), el poeta está condenado a vivir entre multitudes que lo aborrecen y se burlan de él. Después de perder su trono en el cielo —donde sorteaba las tormentas con sus poderosas alas y se reía del capitán de armas del barco— sus antiguos atributos le obstruyen en su caminar mundano. El cisne del poema que hemos estado analizando también arrastra “por el áspero suelo su plumaje”¹¹⁶ (Baudelaire, 2019ñ: 343) y “en el polvo baña sus alas”.¹¹⁷ Ambos son desdoblamientos del poeta exiliado de su hábitat celeste, que transita su existencia en un contexto hostil. Si asociamos el vuelo de estas aves con la capacidad que tiene el poeta para trascender su existencia azarosa y comprender los misterios del universo, vemos la importancia que Baudelaire otorga a los atributos inservibles de estas aves en el contexto urbano. En el poema “Elevación”, el poeta exhorta a su espíritu a que vuele “lejos, muy lejos, de estos miasmas infectos” y se purifique, bebiendo “ese fuego que colma los límpidos espacios”¹¹⁸ (Baudelaire, 2019q: 93). Una vez más nos encontramos frente a un ser alado, la alondra, que es comparado con los pensamientos que “emprenden un vuelo libre hacia los matinales cielos”,¹¹⁹ y se nos menciona que es “feliz aquél que puede con vigorosas alas lanzarse hacia los campos luminosos, serenos”.¹²⁰ En toda esta pieza, pareciera que es posible vencer “los hastíos y los vastos pesares que cargan con su peso la existencia brumosa”.¹²¹ El paisaje del Ideal se vislumbra detrás de las brumas del Spleen a través de un pensamiento alado.

Algo muy distinto ocurre en “El cisne”. En este poema, que forma parte de la secuencia de *Cuadros parisinos*, el poeta toma conciencia de su batalla perdida contra el hastío. Su soberbio plumaje no es más que un lastre en la modernidad, y su pensamiento alegórico, que antaño le permitía remontarse a las esferas sempiternas, le pesa como las rocas del viejo París. “Ante este Louvre una imagen [le] oprime”¹²² (Baudelaire, 2019ñ: 345): es el recuerdo del cisne “con sus gestos dementes”,¹²³ la memoria de Andrómaca “curvada junto a una sepultura vacía”¹²⁴ y una “delgada y tísica

116 “Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage”

117 “Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre”

118 “Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides ; / Va te purifier dans l'air supérieur, / Et bois, comme une pure et divine liqueur, / Le feu clair qui remplit les espaces limpides.”

119 “Celui dont les pensers, comme des alouettes, / Vers les cieus le matin prennent un libre essor”

120 “Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse / S'élaner vers les champs lumineux et serains”

121 “les ennuis et les vastes chagrins / Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse”

122 “devant ce Louvre une image m'opprime”

123 “Je pensé à mon grand cygne, avec ses gestes fous”

124 “Andromaque [...] / Auprès d'un tombeau vide en extase courbée”

negra” que busca, “detrás de un muro inmenso de bruma”, su patria africana¹²⁵ (345). Abrumado por el desamparo de su exilio como poeta en la capital, Baudelaire introduce en su lamento a todos aquellos seres exiliados de sus países natales que, como él, permanecen cautivos dentro de ella:

yo pienso [...]

en quienes han perdido lo que no han de encontrar
nunca ¡nunca! Y en éstos que abrevan en el llanto
y maman del Dolor cual de una buena loba;
¡en los delgados huérfanos que cual flores se secan!

¡Y así en el bosque donde se destierra mi espíritu
suena un viejo Recuerdo, con su trompetería!
Pienso en los marineros en una isla olvidados,
los presos, los vencidos... ¡y en muchos, muchos otros!¹²⁶

(Baudelaire, 2019ñ: 345)

Con estas estrofas concluye “El cisne”, transformando el célebre “bosque de símbolos”¹²⁷ (Baudelaire, 2019a: 95) de su poema “Correspondencias” en un sitio donde se destierra el espíritu del poeta junto con todos los marginados de la nueva urbe, que experimentan la condición de “presos” y “vencidos” —como “muchos otros”— a semejanza de la triste Andrómaca. Como el poeta, ellos “maman del Dolor cual de una buena loba” y sus representaciones son fieles a una estética trágica que Baudelaire (1977) llegó a confesar de la siguiente forma: “no puedo concebir un tipo de Belleza en el que no haya *Desgracia*”¹²⁸ (34). La idea de algo irrecuperable, que constituye el meollo del dolor que habita en estos seres, ya había sido expresada en su poema “A una transeúnte”, en el que un hombre “crispado como un loco”¹²⁹ (Baudelaire, 2019r: 363) contempla la mirada fugaz de una mujer que se pierde en la multitud. Allí también se pronuncia un *nunca* (*jamais*) como el grito desesperado de quien ve

125 “Je pensé à la négresse, amaigrie et phtisique, / Piétinant dans la boue, et cherchant, l’œil hagard, / Les cocotiers absents de la superbe Afrique / Derrière la muraille immense du brouillard”

126 “Je pense [...] / À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve / Jamais, jamais ! à ceux qui s’abreuvent de pleurs / Et têtent la Douleur comme une bonne louve ! / Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs ! / Ainsi dans la forêt où mon esprit sèxile / Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor ! / Je pense aux matelots oubliés dans une île, / Aux captifs, aux vaincus !... à bien d’autres encor !”

127 “forêts de symboles”

128 “je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé ?) un type de Beauté où il n’y ait du Malheur.”

129 “Moi, je buvais, crispé comme une extravagant”

desaparecer la belleza luego de su efímero resplandor de relámpago. En “El cisne”, la doble exclamación “nunca ¡nunca!” es, como decía Benjamin (1980), “el punto culminante del encuentro en el cual la pasión, en apariencia frustrada, brota en realidad del poeta como una llama” (61). En pleno cautiverio en la capital moderna, el poeta consigue arrebatarse un goce momentáneo a su existencia hastiada. Es el vino de los traperos, de los asesinos, de los solitarios y de los amantes; de todos aquellos que sobreviven en la gran ciudad y roban a la tiranía del tiempo un placer eterno, aunque esta eternidad se alimente de un dolor por su sentido irrecuperable. Porque si existe el nunca, existirá un siempre ¡siempre!

Referencias bibliográficas

- ASSELINÉAU, Charles. (2004). *Charles Baudelaire. Su vida y su obra*. Pre-textos.
- BATAILLE, George. (1980). *El erotismo*. Tusquets.
- BAUDELAIRE, Charles. (1975). *Œuvres Complètes I* (Claude Pichois, Ed.). Gallimard.
- BAUDELAIRE, Charles. (1976). *Œuvres Complètes II* (Claude Pichois, Ed.). Gallimard.
- BAUDELAIRE, Charles. (1977). *Diarios íntimos* (José Pedro Díaz, Trad.). Galerna.
- BAUDELAIRE, Charles. (2000). *Correspondance* (Claude Pichois y Jérôme Thélot, Eds.). Gallimard.
- BAUDELAIRE, Charles. (2003a). “A manera de prólogo”. En *Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales* (p. 49) (José Antonio Millán Alba, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2003b). “El aposento doble”. En *Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales* (pp. 54-56) (José Antonio Millán Alba, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2003c). “¿Cuál es la verdadera?”. En *Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales* (pp. 120-121) (José Antonio Millán Alba, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2003d). “Una muerte heroica”. En *Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales* (pp. 97-101) (José Antonio Millán Alba, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2003e). “El viejo saltimbanqui”. En *Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales* (pp. 70-72) (José Antonio Millán Alba, Trad.). Cátedra.

- BAUDELAIRE, Charles. (2019a). "Corresponencias". En *Las flores del mal* (pp. 94-97) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019b). "Lesbos". En *Las flores del mal* (pp. 512-517) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019c). "XCIX [Nunca olvidé, muy cerca de la ciudad, la blanca]". En *Las flores del mal* (p. 386-387) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019d). "El viaje". En *Las flores del mal* (pp. 482-495) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019e). "Un viaje a Citerea". En *Las flores del mal* (pp. 446-451) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019f). "Perfume exótico". En *Las flores del mal* (pp. 144-145) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019g). "La cabellera". En *Las flores del mal* (pp. 146-149) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019h). "Al lector". En *Las flores del mal* (pp. 74-79) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019i). "Spleen". En *Las flores del mal* (pp. 302-303) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019j). "La máscara". En *Las flores del mal* (pp. 136-139) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019k). "La belleza". En *Las flores del mal* (pp. 130-131) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019l). "El ideal". En *Las flores del mal* (pp. 132-133) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019m). "La musa enferma". En *Las flores del mal* (pp. 108-109) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019n). "La musa venal". En *Las flores del mal* (pp. 110-111) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019ñ). "El cisne". En *Las flores del mal* (pp. 340-345) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.

- BAUDELAIRE, Charles. (2019o). “Los búhos”. En *Las flores del mal* (pp. 282-283) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019p). “El albatros”. En *Las flores del mal* (pp. 90-91) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019q). “Elevación”. En *Las flores del mal* (pp. 92-93) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019r). “A una transeúnte”. En *Las flores del mal* (pp. 362-363) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BENJAMIN, Walter. (1980). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Taurus.
- BERISTÁIN, Helena. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa.
- DE CERTEAU, Michel. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- DURAND, Gilbert. (2013). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Anthropos.
- GIRARDIN, Emile de. (1868). *Le vicomte de Launay : lettres parisiennes*, t. II. Michel Lévy Frères.
- HADDEH, Maya. (2015). *La mythologie dans l'œuvre poétique de Charles Baudelaire*. Peter Lang.
- KERÉNYI, Karl. (2004). *Introducción a la esencia de la mitología*. Siruela.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (1993). “Tematología y transtextualidad.” *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41(1), 215-229. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v41i1.931>
- STAROBINSKI, Jean. (1967). “Sur quelques répondeurs allégoriques du poète.” *Revue d'histoire littéraire de la France*, (2), 402-412.
- VAILLANT, Alain. (2009). “Baudelaire, artiste moderne de la « poésie-journal ».” *Études littéraires*, 40(3), 43-60. <https://doi.org/10.7202/039243ar>
- VERJAT, Alain. (2019). “Introducción”. En *Las flores del mal* (pp. 9-59). Cátedra.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. (2005). *La vida de las imágenes*. Jorge Baudino Ediciones; Universidad Nacional de San Martín.