

JEAN - PAUL SARTRE

BAUDELAIRE



EDITORIAL LOSADA, S. A.
BUENOS AIRES

BIBLIOTECA DE ESTUDIOS LITERARIOS

O. M. BOWRA

LA HERENCIA DEL SIMBOLISMO

EDGARDO COZARINSKY

EL LABERINTO DE LA APARIENCIA

FRANCISCO GARCÍA LORCA

ÁNGEL GANIVET, SU IDEA DEL HOMBRE

JULIETA GÓMEZ PAZ

LEYENDO A ALFONSINA STORNI

JULIETA GÓMEZ PAZ

EL POEMA Y SU MUNDO

RICARDO GULLÓN

ESTUDIOS SOBRE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

EL VIAJERO INMÓVIL.

INTRODUCCIÓN A PABLO NERUDA

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

EL DESTERRADO.

VIDA Y OBRA DE HORACIO QUIROGA

PEDRO SALINAS

LA POESÍA DE RUBÉN DARÍO

JEAN-PAUL SARTRE,

BAUDELAIRE

THEODORE SPENCER

SHAKESPEARE Y LA NATURALEZA DEL HOMBRE

GUILLERMO DE TORRE

**TRES CONCEPTOS DE LA LITERATURA
HISPANOAMERICANA**

KARL VOSSLER

LA POESÍA DE LA SOLEDAD EN ESPAÑA

JEAN - PAUL SARTRE

BAUDELAIRE

Traducción de
AURORA BERNÁRDEZ

(TERCERA EDICIÓN)



EDITORIAL LOSADA, S. A.
BUENOS AIRES

Título del original francés:

BAUDELAIRE

Queda hecho el depósito que
previene la ley núm. 11.723

Adquiridos los derechos exclusivos para todos
los países de habla española

Editorial Losada, S. A.
Buenos Aires, 1949

Primera edición: 10 - XI - 1949

Segunda edición: 5 - XI - 1957

Tercera edición: 80 - V - 1968

Dibujo de la cubierta:
SILVIO BALDESSARI

I M P R E S O E N L A A R G E N T I N A
P R I N T E D I N A R G E N T I N A

PRÓLOGO

Determinar cuál fue la vocación (destino elegido, llamado, por lo menos consentido, y no destino pasivamente soportado) de Charles Baudelaire, y, si la poesía es vehículo de un mensaje, precisar cuál es, en el caso considerado, el contenido más ampliamente humano de este mensaje. La intervención del filósofo se manifiesta aquí distinta tanto de la del crítico como de la del psicólogo (médico o no) y de la del sociólogo. Pues no se tratará, para él, de poner en el platillo la poesía baudelaيرية (emitiendo sobre la misma un juicio de valor o empeñándose en ofrecer su clave) ni de analizar, como se haría con un fenómeno del mundo físico, la persona del poeta de Les fleurs du mal. Por el contrario, se intentará revivir desde dentro, en lugar de considerar sólo las apariencias (es decir: uno mismo examinándola desde fuera) lo que fue la experiencia de Baudelaire, prototipo casi legendario del "poeta maldito", admitiendo para ello, como base esencial, las confidencias que nos hizo sobre su persona, al margen de su obra propiamente dicha, así como los datos que proporciona la correspondencia con sus allegados: tal es la tarea que se propuso, en su carácter de filósofo, el autor de la presente obra, dentro de los límites suficientemente establecidos por el hecho de que el texto hoy reeditado sólo se consideraba, al presentarse por primera vez, como "introducción" a una serie de Escritos íntimos. Texto dedicado —tampoco es vano señalarlo— a alguien cuya suerte hasta ahora, según puede observarse, de hecho consiste (no importa cuál sea la opinión que del mismo y de sus escritos se tenga) en jactarse de ser culpable al mismo tiempo que poeta, y a quien la

sociedad, efectivamente, ha tenido tras las rejas durante varios años.

Este estudio, cuyas partes se ordenan según la manera sintética de una perspectiva libre, no pretende en modo alguno explicar lo que hay de único en las prosas y en los poemas baudelairianos; ni intenta, lo cual estaría condenado de antemano al fracaso, reducir a una medida común aquello que precisamente vale por ser irreductible; deliberadamente el autor de esta introducción se detiene en el umbral al arriesgarse en las últimas páginas, y a título de prueba de la justeza de su tarea, a un examen, no por cierto de la poesía, sino de lo que él llama, estableciendo de este modo explícitamente su límite, el "hecho poético" baudelairiano.

No hay tampoco tentativa presuntuosa de desmontar los engranajes mentales —y aun fisiológicos—, rebajando al que soporta semejante operación al rango de cosa, de "pobre" cosa que el espectador mira poniéndose, si es necesario, los guantes de cierta conmiseración, en caso de interesarle demostrar que no es del todo insensible. Para el fenomenólogo de *L'être et le néant*, así como no es cuestión de escribir, en estilo docto o lírico, el capítulo "Baudelaire" de un manual literario ideal, tampoco lo es el meter hipócritamente las manos en una vida ejemplar de poeta, agregando una explicación de su cosecha a otras —y a veces más bajas— explicaciones. Para Sartre, que eligió como fin tangible de su actividad construir una filosofía de la libertad, se trata esencialmente de desprender de lo que se conoce del personaje Baudelaire, su significado: la elección que hizo de sí mismo (ser esto, no ser aquello), como lo hace todo hombre, originalmente y en cada momento, al pie del muro históricamente definido de su "situación". Éste no se

dejará reducir ni siquiera en las condiciones más duras, aquél actuará como vencido en circunstancias fáciles; y en cuanto a Baudelaire, si la imagen que nos legó es la de un réprobo, abrumado injustamente por la mala suerte, no fue sin que mediara complicidad entre la mala fortuna y él. Estamos lejos, en consecuencia, del Baudelaire víctima, bueno para biógrafos piadosos o condescendientes, y no se nos propone una vida de santo, como tampoco la descripción de un caso clínico; más bien, la aventura de una libertad, narrada en la medida necesariamente conjetural en que puede conocerla otra libertad. Aventura que se presenta como la busca de una imposible cuadratura del círculo (fusión ser-existencia, en la cual se encarniza todo poeta según la vía que le es propia). Aventura sin episodios sangrientos, pero que puede considerarse incluida en lo trágico, en tanto que su resorte manifiesto es la dualidad insuperable de dos polos, fuente para nosotros —sin remisión posible— de confusión y desgarramiento. Aventura donde —según los términos finales— “la elección libre que el hombre hace de sí mismo se identifica absolutamente con lo que llamamos su destino” y en la que el papel del azar parece inexistente.

Con abstracción de lo que algunos podrían criticar en cuanto a la tesis misma (que admite como principal postulado las ideas del autor respecto a lo que él llama la “elección original”), ¿no habría cierto abuso en este esfuerzo de reconstrucción racional al tomar por objeto a un poeta tan difícil de insertar en un esquema como lo fue Baudelaire? Aún más: semejante manera de introducirse por efracción (si tal cosa es concebible) en dicha conciencia, ¿no sería en exceso desenvuelta, si es que no participa simplemente del sacrilegio?

Lo mismo daría afirmar que todos los grandes poetas moran en un cielo aparte, más allá de la humanidad, escapando como por milagro a la condición de hombres, en lugar de ser despojos escogidos donde esta condición de hombre puede reflejarse mejor que en cualquier otro. Si hay gran poesía, siempre será justo interrogar a aquellos que quisieron ser sus portavoces, e intentar la penetración en lo más secreto de ellos mismos con el objeto de hacerse una idea más clara de lo que soñaban en tanto que hombres. ¿Y qué otro medio, cuando se busca esto, sino abordarlos sin angustia ni balbuceo de religiosidad (con las armas del máximo rigor lógico) y hacerlo, a la vez (por celosos que puedan estar de su singularidad), como si fueran prójimos con quienes se está en pie de igualdad?

La empresa de Sartre —con seguridad muy osada— no muestra, sin embargo, irreverencia alguna con el genio de Baudelaire, ni tampoco desconocimiento (no obstante lo que haya podido decirse) de lo que en él representa de soberano la poesía. Con la reserva de un dominio interdicto (el mismo de la poesía como tal, donde el racionalismo nada tiene que hacer), sigue en pie el hecho de que esta poesía ha llegado hasta nosotros como producto de una pluma dirigida por una mano, y que esta misma mano era movida, a través de la escritura, por el modo como un hombre apuntaba a cierto objetivo. A todo individuo que sabe leer y para quien lo que lee es motivo de reflexión, debe concederse, evidentemente, licencia cabal para aplicar los recursos de su inteligencia a la elucidación de ese objetivo. Tales tentativas —que tienden, en último análisis, a hacer la luz sobre lo que cada uno persigue, mediante un entendimiento más exacto de lo que han perseguido ciertos seres privilegiados— no son usurpaciones insultantes. Salvo a los ojos de

quien se atuviera sólo a débiles misterios incapaces de resistir una luz más viva, ninguna salpicadura corrosiva podría caer en la poesía verdadera, cuya resonancia no puede sino profundizar toda nueva visión del ser humano que fue su soporte, por aproximativa que inevitablemente sea.

En descargo de Sartre —tan extraño a la poesía (como él mismo lo confiesa) y a veces de una rigidez singular, es lo menos que puede decirse, replicando a los defensores y apasionados de ese arte (según da fe, por ejemplo, la ejecución sumaria del superrealismo que figura en su ensayo Qu'est-ce que la littérature?)—, debe aquí sumarse no sólo el hecho de haber sabido desprender algunos sonidos armónicos de la obra baudelairiana aún no señalados, sino también el haber mostrado que sería falso ver sólo “mala suerte” en una vida que, en resumidas cuentas, resulta participar del mito en el sentido más elevado, en tanto que el héroe mítico es un ser en quien la fatalidad se conjuga con la voluntad y que parece obligar a la suerte a modelarlo en estatua.

MICHEL LEIRIS

A JEAN GENET

"No tuvo la vida que merecía." De esta máxima consoladora, la vida de Baudelaire parece una magnífica ilustración. No merecía, por cierto, aquella madre, aquella perpetua estrechez, aquel consejo de familia, aquella querida avara, ni aquella sífilis; ¿y hay algo más injusto que su fin prematuro? Sin embargo, con la reflexión surge una duda: si se considera al hombre mismo, no carece de fallas y, en apariencia, de contradicciones: aquel perverso adoptó de una vez por todas la moral más vulgar y rigurosa, aquel refinado frecuenta las prostitutas más miserables, el gusto por la miseria es lo que lo retiene junto al flaco cuerpo de Louchette, y su amor a "la horrosa judía" es como una prefiguración del que más tarde le inspirará Jeanne Duval; aquel solitario tiene un miedo horrible a la soledad, nunca sale sin compañía, aspira a un hogar, a una vida familiar; aquel apologista del esfuerzo es un "abúlico" incapaz de someterse a un trabajo regular; lanzó invitaciones al viaje, reclamó destierros, soñó con países desconocidos, pero vacilaba seis meses antes de marcharse a Honfleur y el único viaje que hizo le pareció un largo suplicio; ostentaba desprecio y aun odio por los graves personajes encargados de su tutela; sin embargo, jamás trató de librarse de ellos ni perdió ocasión de soportar sus paternales amonestaciones. ¿Es, pues, tan diferente de la existencia que llevó? ¿Y si hubiera merecido su vida? ¿Si, al contrario de las ideas recibidas, los hombres nunca tuvieran sino la vida que merecen? Es preciso mirar esto de más cerca.

Cuando murió su padre, Baudelaire tenía seis años, vivía adorando a su madre; fascinado, envuelto en consideraciones y cuidados, aún ignoraba que existía como persona, se sentía unido al cuerpo y al corazón de su madre por una especie de participación primitiva y mística; se perdía en la dulce tibieza del amor recíproco; aquello era un hogar, una familia, una pareja incestuosa. "Yo estaba siempre vivo en ti, le escribiré más tarde, tú eras únicamente mía. Eras un ídolo y un camarada a la vez."

No podría expresarse mejor el carácter sagrado de esta unión: la madre es un ídolo, el hijo está *consagrado* por el afecto que ella le profesa; lejos de sentirse una existencia errante, vaga y superflua, se piensa como *hijo de derecho divino*. Está siempre vivo en ella: esto significa que se ha puesto al abrigo en un santuario; no es, no quiere ser sino una emanación de la divinidad, un pequeño pensamiento constante de su alma. Y precisamente porque se absorbe entero en un ser que le parece existir por necesidad y por derecho, está protegido contra toda inquietud, se funde con lo absoluto, está *justificado*.

En noviembre de 1828 aquella mujer tan querida vuelve a casarse con un soldado; a Baudelaire lo interna en un colegio. De esta época data su famosa "grieta". Crépet cita a este respecto una nota significativa de Buisson: "Baudelaire era un alma muy delicada, muy fina, original y tierna, que se agrietó al primer choque de la vida". Hubo en su existencia un acontecimiento que no pudo soportar: el segundo casamiento de su madre. Sobre este tema era inagotable y su terrible lógica siempre se resumía así: "Cuando se tiene un hijo como yo —el como yo quedaba sobrentendido— uno no vuelve a casarse".

Esta brusca ruptura y la pena consiguiente lo

lanzaron sin transición a la existencia personal. Poco antes estaba penetrado por la vida unánime y religiosa de la pareja que formaba con su madre. Esa vida se retira como la marea, dejándolo solo y seco; ha perdido sus justificaciones, descubre con vergüenza que es uno, que ha recibido la existencia para nada.

Al furor de verse echado se mezcla un sentimiento de profunda decadencia. Escribirá en *Mon cœur mis à nu* pensando en esta época: "Sentimiento de *soledad* desde la infancia. A pesar de la familia —y en medio de mis camaradas, sobre todo—, sentimiento de destino enteramente solitario". Ya piensa este aislamiento como un *destino*. Esto significa que no se limita a soportarlo pasivamente concibiendo el deseo de que sea temporario: por el contrario, se precipita en él con rabia, en él se encierra y, ya que lo han condenado, por lo menos quiere que la condena sea definitiva. Llegamos aquí a la elección original que Baudelaire hizo de sí mismo, a ese compromiso absoluto por el cual cada uno de nosotros decide en una situación particular lo que será y lo que es. Abandonado, rechazado, Baudelaire quiso tomar a su cargo este aislamiento. Reivindicó su soledad para que por lo menos le viniera de sí mismo, para no tener que soportarla. *Experimentó* que era *otro* por el brusco descubrimiento de su existencia individual, pero al mismo tiempo afirmó y tomó a su cargo esta alteridad, con humillación, rencor y orgullo. Desde entonces, con violencia terca y desolada, se *hizo* otro: otro distinto de su madre, con quien sólo era uno y que lo había rechazado, otro distinto de sus camaradas despreocupados y groseros; se siente y quiere sentirse único hasta el extremo goce solitario, único hasta el terror.

Pero esta experiencia del abandono y la separación no tiene como contrapartida positiva el descubrimien-

to de alguna virtud particularísima que lo ponga en seguida en una situación sin par. Por lo menos el mirlo blanco, vilipendiado por todos los mirlos negros, puede consolarse contemplando con el rabillo del ojo la blancura de sus alas. Los hombres nunca son mirlos blancos. Lo que habita en ese niño abandonado es el sentimiento de una alteridad totalmente formal: esta experiencia ni siquiera podría distinguirlo de los demás. Cada uno ha podido observar en su infancia la aparición fortuita y desconcertante de la conciencia de sí. Gide la notó en *Si le grain ne meurt*; después de él, la señora Marie Le Hardouin en *La voile noire*. Pero nadie lo ha dicho mejor que Hughes en *Un cyclone à la Jamaïque*: [Emily] había jugado a hacerse una casa en un rincón, en la delantera del navío... fatigada de este juego, caminaba sin rumbo hacia la parte posterior, cuando se le ocurrió de pronto el pensamiento fulgurante de que ella era *ella*... Una vez plenamente convencida del hecho asombroso de que ella era *ahora* Emily Bas-Thornton... se puso a examinar seriamente lo que tal hecho implicaba... ¿Qué voluntad había decidido que entre todos los seres del mundo ella sería ese ser particular, Emily, nacida en tal año entre todos los que compone el tiempo...? ¿Había elegido ella? ¿Había elegido Dios...? Pero quizá ella era Dios... Estaba su familia, cierto número de hermanos y hermanas de los cuales hasta entonces nunca se había dissociado por completo; pero ahora que de manera tan repentina había adquirido el sentimiento de ser una persona distinta, le parecían tan extraños como el mismo barco... La invadió un súbito terror: ¿qué sabían ellos? ¿Sabían —esto es lo que quería decir— que era un ser particular, Emily —quizá Dios mismo —(no cualquier niñita)? Sin que supiera decir por qué, esta idea la aterrari-

zaba... A toda costa aquello debía permanecer en secreto...¹.

Esta intuición fulgurante es perfectamente vacía: el niño acaba de adquirir la convicción de que no es cualquiera, o se convierte precisamente en cualquiera al adquirir esta convicción. Es distinto de los demás, con seguridad; pero cada uno de los otros es también distinto. Ha tenido la experiencia puramente negativa de la separación, y su experiencia se ha referido a la forma universal de la subjetividad, forma estéril que Hegel definió con la igualdad Yo = Yo. ¿Qué hacer de un descubrimiento que asusta y no compensa? La mayoría se apresura a olvidarlo. Pero el niño que se ha encontrado a sí mismo en la desesperación, el furor y los celos centrará toda su vida en la meditación estadiza de su singularidad formal. “Me habéis echado —dirá a sus padres—, me habéis arrojado fuera de ese todo perfecto donde me perdía, me habéis condenado a la existencia separada. ¡Pues bien! Ahora reivindico esta existencia contra vosotros. Más adelante, cuando queráis atraerme y absorberme de nuevo, ya no será posible, pues he adquirido conciencia de mí en oposición y contra todos...”. Y a los que lo persiguen, a los camaradas de colegio, a los bribones de la calle: “Soy distinto. Distinto de todos vosotros que me hacéis padecer. Podéis perseguirme en mi carne, no en mi alteridad...”. En esta afirmación hay reivindicación y desafío. Distinto: fuera de alcance porque es distinto, casi vengado ya. Se prefiere a todo porque todo lo abandona. Pero esta preferencia, acto defensivo ante todo, es también, bajo cierto aspecto, una ascesis porque pone al niño en presencia de la pura conciencia de sí mismo. Elección

¹ *Un cyclone à la Jamaïque*. Plon, 1931, pág. 138.

heroica y vindicativa de lo abstracto, desprendimiento desesperado, renuncia y afirmación a la vez, tiene un nombre: es el orgullo. El orgullo estoico, el orgullo metafísico que no alimentan ni las distinciones sociales, ni el éxito, ni ninguna superioridad reconocida, en fin, nada de este mundo, sino que se presenta como un acontecimiento absoluto, una elección *a priori* sin motivo, y se sitúa muy por encima del terreno donde los fracasos podrían abatirlo y los éxitos sostenerlo.

Este orgullo es tan desdichado como puro, pues gira en el vacío y se nutre de sí mismo: siempre insatisfecho, siempre exasperado, se agota en el acto en que se afirma; no reposa en nada, está en el aire, pues la diferencia en que se funda es una forma vacía y universal. Sin embargo, el niño quiere gozar de su diferencia; quiere *sentirse* diferente de su hermano, como siente a su hermano diferente de su padre: sueña con una unicidad perceptible por la vista, por el tacto y que nos colme como un sonido puro colma el oído. Su pura diferencia formal le parece símbolo de una singularidad más profunda, que constituye una unidad con lo que él *es*. Se inclina sobre sí mismo, intenta sorprender su imagen en ese río gris y tranquilo que fluye a una velocidad siempre igual, espía sus deseos y sus cóleras para sorprender ese fondo secreto que es su naturaleza. Y por esa atención que aplica sin descanso al fluir de sus humores, comienza a convertirse para nosotros en Charles Baudelaire.

La actitud original de Baudelaire es la de un hombre inclinado. Inclinado sobre sí, como Narciso. No hay en él conciencia inmediata que una mirada punzante no traspase. Para nosotros, basta ver el árbol o la casa; totalmente absorbidos en su contemplación, nos olvidamos de nosotros mismos. Baudelaire es el hombre que jamás se olvida. Se mira ver; mira para

verse mirar; contempla su conciencia del árbol, de la casa, y las cosas sólo se le aparecen a través de ella, más pálidas, más pequeñas, menos conmovedoras, como si las viera a través de un antejo. No se muestran unas a otras como la flecha señala el camino, como el indicador marca la página, y el espíritu de Baudelaire nunca se pierde en ese dédalo. Su misión inmediata, por el contrario, es la de remitir la conciencia a sí misma. "¿Qué importa —escribe— lo que puede ser la realidad situada fuera de mí, si me ha ayudado a vivir, a sentir que soy y lo que soy!" Y aun en su arte, su preocupación será mostrarlas sólo a través de un espesor de conciencia humana, puesto que dirá en *L'art philosophique*: "¿Qué es el arte puro para la conciencia moderna? Es crear una magia sugestiva que contenga a la vez el objeto y el sujeto, el mundo exterior al artista y el artista mismo". De suerte que muy bien podría firmar un *Discurso sobre la poca realidad* de ese mundo exterior. Pretextos, reflejos, pantallas, los objetos jamás valen por sí mismos y no tienen otra misión que la de darle la oportunidad de contemplarse mientras los ve.

Hay una distancia original de Baudelaire al mundo que no es la nuestra; entre los objetos y él se inserta siempre una translucidez un poco húmeda, quizá demasiado adorante, como el temblor del aire cálido en verano. Y esta conciencia observada, espiada, que se siente observada mientras realiza sus operaciones habituales, pierde al mismo tiempo su naturalidad, como el niño que juega bajo la mirada de los adultos. Esa "naturalidad" que Baudelaire tanto odió y tanto echó de menos, no existe en él en absoluto: todo es falso porque todo está vigilado; el más mínimo humor, el más débil deseo nacen *mirados, descifrados*. Y recordando un poco el sentido que Hegel daba a la pa-

labra inmediato, se comprenderá que la singularidad profunda de Baudelaire consiste en que es el hombre sin inmediatez.

Pero si esta singularidad vale *para nosotros*, que lo vemos desde fuera, a él, que se mira desde dentro, se le escapa por completo. Buscaba su *naturaleza*, es decir, su carácter y su ser, pero sólo asiste al largo desfile monótono de sus estados. Esto le exaspera: ve tan bien lo que constituye la singularidad del general Aupick o de su madre, ¿cómo no tiene el goce íntimo de su propia originalidad? Porque es víctima de una ilusión muy natural, según la cual el interior de un hombre se calcaría sobre su exterior. Y no es así: esa cualidad distintiva que los destaca para los demás, no tiene nombre en su lenguaje interior, él no la experimenta, no la conoce. ¿Puede *sentirse* espiritual, vulgar o distinguido? ¿Puede siquiera verificar la vivacidad y el alcance de su inteligencia? Ésta no tiene otros límites que sí misma, y a menos que una droga precipite por un momento el curso de sus pensamientos, está tan acostumbrado a su ritmo, carece hasta tal punto de términos de comparación, que no podría apreciar la velocidad de su transcurso. En cuanto al detalle de sus ideas y de sus afectos, presentidos, reconocidos aun antes de que aparezcan, transparentes de parte a parte, tienen para él la apariencia de lo "ya visto", de lo "demasiado conocido", una familiaridad inodora, un sabor de reminiscencia. Está lleno de sí mismo, desborda, pero ese "sí mismo" sólo es un humor insulso y vidrioso, privado de consistencia, de resistencia, que no puede juzgar ni observar, sin sombras ni luces, una conciencia parlanchina que se habla a sí misma en largos cuchicheos sin que jamás sea posible acelerar el relato. Está demasiado adherido a sí mismo para conducirse y me-

nos para verse; se ve demasiado para hundirse del todo y perderse en una adhesión muda a su propia vida.

Aquí comienza el drama baudelairiano: imaginemos al mirlo blanco ciego —pues la claridad reflexiva demasiado grande equivale a la ceguera—. Lo obsesiona la idea de cierta blancura extendida por sus alas, que todos los mirlos ven, de la que todos los mirlos le hablan, y que él es el único en ignorar. La famosa lucidez de Baudelaire sólo es un esfuerzo de *recuperación*. Se trata de cobrarse y —como la vista es apropiación— de verse. Pero para verse, habría que ser dos. Baudelaire ve sus manos y sus brazos, porque el ojo es distinto de la mano; pero el ojo no puede verse a sí mismo: se siente, se vive; no puede tomar la distancia necesaria para apreciarse. En vano exclama en *Les fleurs du mal*:

*Tête-à-tête sombre et limpide
D'un cœur devenu son miroir!*¹.

Esta "intimidad" no bien esbozada se desvanece: sólo queda una cabeza. El esfuerzo de Baudelaire consistirá en llevar al extremo este esquicio abortado de dualidad que es la conciencia reflexiva. Si es lúcido, originariamente, no lo es para darse exacta cuenta de sus faltas, sino *para ser dos*. Y si quiere ser dos es para realizar en esa pareja la posesión final del Yo por el Yo. Exasperará, pues, su lucidez: sólo era su propio testigo, intentará convertirse en su propio verdugo: el Heautontimoroumenos. Pues la tortura engendra una pareja estrechamente unida en la cual el verdugo *se adueña* de la víctima. Puesto que no ha logrado *verse*, por lo menos se hurgará co-

¹ ['Intimidad sombria y límpida / de un corazón convertido en su espejo.']

mo el cuchillo hurga en la herida, con la esperanza de alcanzar esas "soledades profundas" que constituyen su verdadera naturaleza.

*Je suis la plaie et le couteau
Et la victime et le bourreau*².

De este modo los suplicios que se inflige remedan la posesión: tienden a engendrar una carne bajo sus dedos, su propia carne, para que en el dolor se reconozca suya. Hacer sufrir es poseer y crear, tanto como destruir. El lazo que une mutuamente a la víctima y al inquisidor es sexual. Pero en vano intenta trasladar a su vida íntima esa relación que sólo tiene sentido entre personas distintas, transformar en cuchillo la conciencia reflexiva, en herida la conciencia refleja; en cierta manera, son una sola cosa; uno no puede amarse ni odiarse, ni torturarse a sí mismo; víctima y verdugo se desvanecen en la indistinción total cuando mediante un solo y mismo acto voluntario, la una reclama y el otro inflige el dolor. Por un movimiento inverso, pero que conspira en el mismo sentido, Baudelaire querrá hacerse solapado cómplice de su conciencia refleja contra su conciencia reflexiva: cuando cesa de martirizarse es porque trata de asombrarse a sí mismo. Fingirá una espontaneidad desconcertante, simulará abandonarse a los impulsos más gratuitos para erguirse de improviso frente a su propia mirada, como un objeto opaco e imprevisible, en una palabra, como *Otro* distinto de sí mismo. Si lo consiguiera, la mitad de la tarea estaría cumplida: podría gozar de sí. Pero aun aquí sólo es uno con aquel a quien quiere sorprender. Es poco decir que adivina su proyecto antes de conce-

² ['Soy la herida y el cuchillo, / la víctima y el verdugo.']

birlo: prevé y mide su sorpresa, corre tras su propio asombro sin alcanzarlo nunca. Baudelaire es el hombre que ha elegido verse como si fuera otro; su vida no es sino la historia de este fracaso.

Pues a despecho de los ardidés que enumeraremos en seguida y que tejieron la figura que Baudelaire adoptó a nuestros ojos para siempre, él bien sabe que su famosa mirada no es sino una con el objeto mirado, que no llegará jamás a una posesión verdadera de sí mismo, sino tan sólo a esa lánguida degustación que caracteriza al conocimiento reflexivo. Se hastía, y este Hastío, "extraña afección que es la fuente de todas [sus] enfermedades y de todos [sus] miserables progresos"¹, no es un accidente ni, como lo afirma a veces, el fruto de su "incuriosidad" aburrida: es el "puro tedio de vivir" de que habla Valéry, es el gusto que el hombre necesariamente tiene de sí mismo, el sabor de la existencia.

*Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées
Où gît tout un fouillis de modes surannées
Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
Seuls, respirent l'odeur d'un parfum débouché².*

Este olor débil, que sale de un frasco destapado, no obstante obsesivo, apenas percibido y suave, terriblemente presente, es el mejor símbolo de la existencia *para sí* de la conciencia; también el tedio es un sentimiento metafísico, el paisaje interior de Baudelaire y la materia eterna de que están hechas sus alegrías, sus furoros y sus penas. Y este es un nuevo

¹ *Poèmes en prose. Le joueur généreux.* Ed. Conard, pág. 105.

² ['Soy un viejo gabinete lleno de rosas marchitas / donde yace una maraña de modas anticuadas, / donde los pasteles lastimeros y los pálidos Boucher, / solos, respiran el olor de un perfume destapado.']

avatar: obsesionado por la intuición de su singularidad formal, comprendió que esta era la suerte de cada uno; entonces se empeñó por el camino de la lucidez para descubrir su naturaleza singular y el conjunto de rasgos que podían tornarlo en el más irremplazable de los seres; pero no encontró en el camino su rostro particular, sino los modos indefinidos de la conciencia universal. Orgullo, lucidez, tedio, sólo son uno: en él, y a su pesar, es la conciencia de todos y la de cada uno lo que se capta y se reconoce.

Ahora bien; la conciencia se aprehende primero en su entera gratuidad, sin causa y sin objeto, increada, injustificable, sin otro título para la existencia que el solo hecho de que ya existe. No podría encontrar fuera de sí pretextos, excusas o razones de ser, pues nada puede existir para ella si primero no lo hace consciente, nada tiene otro sentido que el que ella quiere concederle. De ahí en Baudelaire la tan profunda intuición de su inutilidad. Veremos un poco más adelante que la obsesión del suicidio es para él un medio de proteger su vida más bien que de ponerle término. Pero si tantas veces ha podido encarar el suicidio, es porque se sentía un hombre de más:

"Me mato —escribe en su famosa carta de 1845—, porque soy inútil a los demás y peligroso para mí mismo."

Y no ha de creerse que se siente inútil porque es un joven burgués sin profesión, todavía mantenido, a los veinticuatro años, por su familia. Más bien es lo contrario: si no ha adoptado profesión, si se ha desinteresado de antemano de toda empresa, es porque ha medido su inutilidad radical. En otras épocas escribirá, orgullosamente esta vez: *"Ser un hombre útil siempre me ha parecido algo muy horrible"*. Pero la

contradicción procede de los cambios de humor: ya se acuse o se alabe, lo que cuenta es ese desprendimiento constante y como originario. Aquel que quiere ser útil sigue al revés el camino de Baudelaire: va del mundo a la conciencia, parte de algunos sólidos principios políticos o morales que tiene por absolutos y se somete a ellos primero; sólo se considera a sí mismo, alma y cuerpo, como cierta cosa en medio de las demás, sometida a reglas que no ha encontrado por sí solo, como un medio de realizar cierto orden. Pero si primero se ha degustado hasta la náusea esta conciencia sin ton ni son, que debe inventar las leyes a las cuales quiere obedecer, la utilidad pierde toda significación; la vida ya no es sino un juego, el hombre debe escoger él mismo su objeto, sin mandato, sin preaviso, sin consejo. Y quien ha advertido una vez la verdad de que no hay otro fin, en esta vida, que el que uno se ha propuesto deliberadamente, ya no tiene tantas ganas de buscárselo.

La vida, escribe Baudelaire, sólo tiene un encanto verdadero: el encanto del Juego. Pero, ¿y si nos es indiferente ganar o perder? Para creer en una empresa hay que lanzarse a ella de antemano, interrogarse sobre los medios de llevarla a buen término, no sobre su fin. Para quien reflexiona, toda empresa es absurda: Baudelaire se ha empapado en esta absurdidad. De golpe, por una nadería, un chasco, una fatiga, descubre la soledad infinita de esa conciencia "vasta como el mar" que es la conciencia y su conciencia a la vez, comprende su incapacidad para encontrar límites, señales, consignas fuera de ella. Entonces se torna flotante, se deja sacudir por esas olas monótonas; en uno de esos estados, escribe a su madre:

"...lo que siento es un inmenso desánimo, una sensación de aislamiento insoportable... una ausencia to-

*tal de deseos, una imposibilidad de encontrar cualquier diversión. El extraño éxito de mi libro y los odios que ha provocado me interesaron poco tiempo, y después volví a caer*¹.

Es lo que él mismo llama su pereza. Que tiene un aspecto patológico, de acuerdo. Que se parece muchísimo a ciertos trastornos de los que Janet ha reunido bajo el nombre de psicastenia, también lo creo. Pero no olvidemos que los enfermos de Janet, merced a su estado, tienen a menudo intuiciones metafísicas que el hombre normal se empeña en ocultar. El motivo y el sentido de esta pereza es que Baudelaire no puede "tomar en serio" sus empresas: demasiado ve que jamás se encuentra lo que en ellas se ha puesto.

Sin embargo, hay que obrar. Si por una parte es el cuchillo, la pura mirada contemplativa que ve desfilar abajo las olas presurosas de la conciencia refleja, es también al mismo tiempo la herida, la serie misma de las olas. Y si su posición reflexiva es en sí disgusto de la acción, por abajo, en cada una de las pequeñas conciencias efímeras que refleja, es acto, proyecto, esperanza. De modo que no ha de concebírsele como un quietista, sino más bien como una sucesión infinita de empresas instantáneas, inmediatamente desarmadas por la mirada reflexiva, como un mar de proyectos que mueren apenas aparecen, como una perpetua espera, un perpetuo deseo de ser otro, de estar en otra parte. Y no me refiero aquí tan sólo a esos expedientes innumerables mediante los cuales intenta nerviosa, precipitadamente, retardar un pagaré, arrancar unos centavos a su madre, un anticipo a Ancelle, sino también a esos proyectos literarios que arrastró veinte años consigo, obras de tea-

¹ Carta del 30 de diciembre de 1857.

tro, críticas, *Mon cœur mis à nu*, sin llevarlos nunca a término. La forma de su pereza es a veces el embotamiento, pero con más frecuencia una agitación febril, estéril, que se sabe vana y envenenada por una lucidez implacable; su correspondencia nos lo muestra como una hormiga que, obstinada en trepar una pared, sin tregua cae y vuelve a subir. Es que nadie como él conoció la inutilidad de sus esfuerzos. Si obra es, él mismo lo dice, por explosión, por sacudida, cuando logra durante un minuto, engañar su lucidez. "Hay naturalezas puramente contemplativas y absolutamente impropias para la acción que, sin embargo, bajo un impulso misterioso y desconocido, obran a veces con una rapidez de la que ellas mismas se hubieran creído incapaces... [esas almas] incapaces de realizar las cosas más simples y más necesarias, encuentran en cierto momento un coraje de lujo para ejecutar los actos más absurdos y a menudo los más peligrosos"¹.

Esos actos del momento los da especialmente como "actos gratuitos". Son francamente inútiles, hasta tienen con frecuencia un carácter destructor. Y hay que apresurarse a realizarlos, antes del regreso de la mirada que lo envenena todo. De ahí ese lado impenoso y precipitado de las cartas a su madre:

¡Me veo obligado a ir rápido, tan rápido!

Se exalta contra Ancelle, su cólera es terrible, escribe cinco cartas a su madre en el mismo día y una sexta al día siguiente por la mañana. En la primera no habla de nada menos que de abofetearlo.

Ancelle es un miserable a quien ABOFETEARÉ DELANTE de su mujer y de sus HIJOS. LO ABOFETEARÉ a las cuatro [son las dos y media]...

¹ *Petits poèmes en prose. Le mauvais vitrier.*

Emplea las letras mayúsculas como para grabar su decisión en mármol, tanto miedo tiene de que se le deslice entre los dedos. Y sus proyectos son a tan breve término, desconfía tanto del mañana, que se fija una hora límite para realizarlos: a las cuatro; tendrá el tiempo justo para correr a Neuilly. Pero a las cuatro, nuevo billete: "No iré hoy a Neuilly; consiento en esperar antes de vengarme". El proyecto sigue, pero ya está neutralizado, ya ha pasado al condicional:

Si no obtengo una reparación ruidosa, pegaré a Ancelle, pegaré a su hijo...

Una vez más sólo lo menciona en la postdata, sin duda porque teme parecer que cede demasiado rápido. A la noche el proyecto se atenúa aún más:

Ya he consultado a dos personas sobre lo que debía hacer. Pegar a un anciano delante de su familia, es muy feo; sin embargo, necesito una reparación —¿qué haría yo si esta reparación no se produjera?—; será preciso —por lo menos— que vaya a decirle delante de su mujer y de su familia lo que pienso de su conducta.

La necesidad de obrar ya le parece un fardo hartamente pesado. Hace un momento quería aterrorizar a su madre, la extorsionaba por la violencia: necesitaba una reparación ruidosa, en el acto. Ahora se muere de miedo de que "la reparación se produzca". Porque entonces se vería obligado a actuar. Todo este asunto le aburre ya; escribe a continuación del pasaje que acabamos de citar:

¡En qué lío me has metido, Dios mío! Necesito imprescindiblemente un poco de reposo, es lo único que pido.

Y el domingo por la mañana ya no se trata de excusa ni de reparación:

No escribirle absolutamente nada más, salvo unas palabras para decirle que nadie necesita su dinero.

El silencio, el olvido, el aniquilamiento simbólico de Ancelle, eso es todo lo que reclama. Aún habla de vengarse, pero en términos vagos y en un porvenir remoto. Nueve días después todo ha terminado.

Mi carta de ayer a Ancelle era razonable. La reconciliación ha sido razonable.

Él había venido a mi casa mientras yo iba a la suya. Estoy tan cansado de chismes, que no quise tomarme el trabajo de verificar si Ancelle no había venido a hacer reproches a ese Danneval.

Ancelle me dijo que daba un desmentido a la mayoría de las palabras en cuestión.

Naturalmente, no quiero comparar su palabra con la de un comerciante. Sobre todo, le queda el error del que no se corregirá nunca: su curiosidad infantil y provinciana y esa facilidad para charlar con todo el mundo¹.

Tal es el ritmo de la acción en Baudelaire: violencia hiperbólica en la concepción, como si este exceso fuera necesario para darle la fuerza de realizarse; instantaneidad explosiva de comienzo de realización —y de golpe la lucidez vuelve: ¿para qué?; se aparta de su acto, se descompone rápidamente. Su actitud original le veda las empresas de larga duración; también su vida ofrece un aspecto entrecortado, lleno de contrastes al mismo tiempo que monótono; es un perpetuo recomienzo y un perpetuo fracaso sobre un fondo de taciturna indiferencia, y si no hubiera fechado las cartas a su madre, sería muy difícil clasificarlas, pues todas se asemejan. Pero tiene continuamente bajo los ojos esos proyectos que no puede realizar, actos instantáneos o empresas continuas; lo solicitan sin cesar, apremiantes y desarmados. Si ha suprimido en sí toda la espontaneidad de la conciencia

¹ Cf. Cartas del 27 de febrero al 9 de marzo de 1858.

refleja, tanto mejor conoce su naturaleza: sabe que se lanza fuera de sí misma, que es su propia superación hacia un fin. Por eso es el primero, quizá, en definir al hombre por su más allá.

Ay, los vicios del hombre... contienen la prueba (aunque sólo fuera su infinita expansión), de su gusto por el infinito; pero es un gusto que a menudo equivoca el camino... En esta depravación del sentido del infinito reside, a mi entender, la razón de todos los excesos culpables...¹.

El infinito, para él, no es una inmensidad dada y sin límites, aun cuando a veces emplee la palabra en este sentido. Es, exactamente, lo que nunca termina, lo que no puede terminar. La serie de los números será infinita, por ejemplo, no por la existencia de un número muy grande que llamaríamos infinito, sino por la posibilidad permanente de agregar una unidad a un número, por grande que sea. Así, cada número de la serie tiene su más allá, en relación con el cual se define y se sitúa. Pero este más allá no existe: tengo que construirlo agregando la unidad al número que considero. Ya da su sentido a todos los números escritos, y sin embargo está al término de una operación que aún no he realizado. Tal es el infinito baudelairiano: es lo que es sin ser dado, lo que me define hoy y que no existirá, sin embargo, antes de mañana; es el término entrevisto, soñado, tocado casi, y, sin embargo, fuera de alcance, de un movimiento orientado. Veremos más adelante que a Baudelaire le interesan, más que a nadie, esas existencias sugeridas, presentes y ausentes a la vez. Pero con seguridad reconoció muy pronto que esa infinitud es la suerte de la conciencia. En *L'invitation au voyage* de los *Petits*

¹ *Les paradis artificiels.*

poèmes en prose, desea “soñar, alargar las horas por el infinito de las sensaciones”, y en *Le confiteor* escribe: “Hay ciertas sensaciones deliciosas cuya vaguedad no excluye intensidad: no hay punta más acerada que la del infinito”. Esta determinación del presente por el futuro, de lo existente por lo que no es, es lo que él llamará “insatisfacción” —ya volveremos a ello— y lo que los filósofos llaman hoy trascendencia. Nadie ha comprendido como él, que el hombre es un “ser de lejanías”¹, que se define mucho más por su fin y el término de sus proyectos que por lo que puede conocerse de él limitándose al momento que pasa:

Hay en todo hombre a toda hora dos postulaciones simultáneas: una hacia Dios, otra hacia Satán.

La invocación a Dios o espiritualidad es un deseo de subir de grado; la de Satán o animalidad es la alegría de descender.

De este modo el hombre se revela como una tensión resultante de la aplicación de dos fuerzas opuestas; y cada una de estas fuerzas persigue en el fondo la destrucción de lo humano, puesto que una apunta al ángel y la otra al animal. Cuando Pascal escribe que “el hombre no es ángel ni bestia”, lo concibe como cierto estado estático, como una “naturaleza” intermediaria. Aquí, nada de eso: el hombre baudelaireano no es un estado: es la interferencia de dos movimientos opuestos pero igualmente centrífugos, de los cuales uno se dirige hacia arriba y el otro hacia abajo. Movimientos sin móvil, emergencias —dos formas de la trascendencia que podríamos llamar, según Jean Wahl, trascendencia y trasdescendencia—. Pues hay que entender esta bestialidad del hombre —así

¹ HEIDEGGER, *Vom Wesen des Grundes*.

como su angelismo— en sentido profundo: no se trata tan sólo de la harto famosa debilidad carnal o del todopoderío de los bajos instintos; Baudelaire no se limita a recubrir con una imagen coloreada un sermón de moralista. Crec en la magia y “la postulación hacia Satán” le parece una operación de hechicería muy vecina de aquella en la cual los primitivos, cubiertos con una máscara de oso, bailan la danza del oso, se “hacen osos”. Por lo demás se expresó con mucha claridad en *Fusées*:

Micho, michito, minino, mi gatito, mi lobo, mi monito, monazo, gran serpiente, mi burrito melancólico.

Semejantes caprichos de lenguaje demasiado repetidos, nombres bestiales demasiado frecuentes, testimonian un lado satánico en el amor; ¿los satanes, no tienen forma de bestias?: el camello de Cazotte —camello, diablo y mujer—.

Esta intuición de nuestra trascendencia y de nuestra gratuidad injustificable debe ser, al mismo tiempo, reveladora de la libertad humana. De hecho, Baudelaire siempre se ha sentido libre. Veremos más adelante con qué ardides quiso tapar esta libertad a sus propios ojos; pero de un extremo al otro de su obra y de su correspondencia, ella se afirma, resplandece a pesar suyo. Sin duda no conoció —por las razones que hemos dicho— la gran libertad de los constructores. Pero tiene la experiencia constante de una imprevisibilidad explosiva a la que nada puede poner diques. En vano multiplica las precauciones contra ella, en vano inscribe en mayúsculas en sus papeles “las pequeñas máximas prácticas, las reglas, los imperativos, los actos de fe, las fórmulas que conjeturan el porvenir”¹; escapa a sí mismo, sabe que no puede sujetarse a nada. Si por lo menos se sintiera por

¹ BLIN, *Baudelaire*, pág. 49.

una parte mecanismo, le sería posible descubrir la palanca que detiene, desvía o acelera la máquina. El determinismo es tranquilizador: el que conoce por las causas puede obrar por las causas, y todo el esfuerzo de los moralistas se ha dirigido hasta el momento a persuadirnos de que somos piezas montadas que pueden gobernarse por pequeños medios. Baudelaire sabe que los resortes y las palancas nada tienen que hacer en su caso: no es ni causa ni efecto; contra lo que será mañana, nada puede hoy. Es libre, lo cual quiere decir que no puede encontrar en sí ni fuera de sí recurso alguno contra su libertad. Se inclina sobre ella, siente vértigo delante de ese abismo:

En lo moral como en lo físico, siempre he tenido la sensación del abismo, no sólo del abismo del sueño, sino del abismo de la acción, del ensueño, del recuerdo, del deseo, del pesar, del remordimiento, de lo bello, del número, etc....

Y en otra parte escribe:

Ahora, siempre tengo vértigo.

Baudelaire: el hombre que se siente abismo. Orgullo, hastío, vértigo: se ve hasta el fondo del corazón, incomparable, incommunicable, increado, absurdo, inútil, abandonado en un aislamiento total, soportando solo su propio fardo, condenado a justificar absolutamente solo su existencia, y escapando sin cesar, deslizándose de sus propias manos, replegado en la contemplación y, al mismo tiempo, lanzado fuera de sí a una infinita persecución, a un abismo sin fondo, sin paredes y sin oscuridad, misterio en plena luz, imprevisible y perfectamente conocido. Pero para desgracia suya, su imagen sigue escapándosele. Buscaba el reflejo de cierto Charles Baudelaire, hijo de la generala Aupick, poeta endeudado, amante de la negra Duval: su mirada encontró la condición humana.

Esa libertad, esa gratuidad, ese abandono que le dan miedo, son la suerte de todo hombre, no la suya particular. ¿Es posible tocarse, verse alguna vez? Esa esencia fija y singular que busca, quizá sólo aparezca a los ojos de los otros. Quizá sea absolutamente necesario estar *afuera* para captar los propios caracteres. Quizá uno *no es* para sí mismo a la manera de una cosa. Quizá uno *no es* en absoluto: siempre en cuestión, siempre en aplazamiento, quizá uno deba *hacerse* perpetuamente. Todo el esfuerzo de Baudelaire consistirá en ocultarse estos pensamientos desagradables. Y puesto que su "naturaleza" se le escapa, tratará de atraparla en los ojos de los demás. Su buena fe lo abandona, debe trabajar sin término para convencerse, debe intentar captarse a sus propios ojos; a nuestros ojos —pero no a los suyos— aparece un nuevo rasgo de su figura: es el hombre que, habiendo experimentado con más profundidad que nadie su condición de hombre, con más pasión que nadie trató de ocultársela.

Por haber escogido la lucidez, por haber descubierto a pesar suyo la gratuidad, el abandono, la libertad temible de la conciencia, Baudelaire se ha situado frente a una alternativa: puesto que no hay principios hechos a los cuales aferrarse, o tendrá que estancarse en un indiferentismo amoral o él mismo se inventará el Bien y el Mal. Como la conciencia saca sus leyes de sí misma, ha de considerarse, según los términos kantianos, legisladora de la ciudad de los fines; ha de asumir una responsabilidad total y crear sus propios valores, el sentido del mundo y el de su propia vida. Y claro está, el hombre que declara que "lo creado por el espíritu es más viviente que la materia" ha sentido como nadie las potencias y la misión de la conciencia. Con ella, lo vio muy bien, algo que

no existía antes surge en el mundo: la significación; por eso opera en todos los planos y perpetuamente una creación continua. Baudelaire otorgó tal valor a esta producción ex nihilo, para él caracterizadora del *espíritu*, que la atonía totalmente contemplativa de su vida está atravesada de parte a parte por un impulso creador. Este misántropo profesa un humanismo de la creación. Admite "tres seres respetables: el sacerdote, el guerrero y el poeta. Saber, matar y crear". Se observará que destrucción y creación constituyen una pareja: en los dos casos hay producción de acontecimientos absolutos; en los dos casos un hombre es por sí solo responsable de un cambio radical en el universo. A esta pareja se opone el saber que nos conduce a la vida contemplativa. No podría indicarse mejor esa complementariedad que unirá siempre para Baudelaire las potencias mágicas del espíritu a su lucidez pasiva. Definirá lo humano por la creación, no por la acción. La acción supone un determinismo, inserta su eficacia en la cadena de las causas y de los efectos, obedece a la naturaleza para mandarla, se somete a principios que ha recogido a ciegas y jamás pone en duda su validez. El hombre de acción es aquel que se interroga sobre los medios y jamás sobre los fines. Nadie más alejado de la acción que Baudelaire. A continuación del pasaje que acabamos de citar, añade: "Los otros hombres son bestias de carga hechos para la cuadra, es decir, para ejercer lo que se llama *profesiones*". Pero la creación es pura libertad; antes de ella no hay nada, empieza por producir sus propios principios, inventa ante todo su fin; de este modo participa de la gratuidad de la conciencia; es esta gratuidad deliberada, repensada, erigida en objetivo. Y esto es lo que explica en parte el amor de Baudelaire al artificio. Los afeites, los

adornos, las ropas, las luces manifiestan a sus ojos la verdadera grandeza del hombre: su poder de crear. Se sabe que después de Rétif, de Balzac, de Sué, contribuyó grandemente a difundir lo que Roger Caillois llama "el mito de la gran ciudad". Es que una ciudad es una creación perpetua: sus inmuebles, sus olores, sus ruidos, su vaivén pertenecen al reino humano. Todo es en ella *poesía* en el sentido estricto del término. En este sentido, la admiración que sobrecoge a los jóvenes hacia 1920 frente a las propagandas eléctricas, la iluminación de neón, los automóviles, es profundamente baudelairiana. La gran ciudad es el reflejo de ese abismo: la libertad humana. Y Baudelaire, que odia al hombre y la "tiranía de la cara humana", llega a ser humanista por su culto de la obra humana.

Pero si es así, una coincidencia lúcida y ante todo prendada de su poder demiúrgico debe crearse en primer término el sentido que iluminará para ella la totalidad del mundo. La creación absoluta, aquélla de la cual las otras sólo serán consecuencias, es la de una escala de valores. Sería, pues, de esperar que Baudelaire diera muestras de una osadía nietzscheana en la búsqueda del Bien y del Mal, de *su* Bien y de *su* Mal. Pero, para quien examine un poco de cerca la vida y las obras del poeta, lo que sorprende es que recibió de los demás sus nociones morales y que nunca las puso en duda. Esto podría comprenderse si Baudelaire hubiera adoptado el partido de la indiferencia y si hubiese mostrado un dejarse estar epicúreo. Pero los principios morales que conserva, inculcados por una educación católica y burguesa, no son en él simples supervivencias, órganos inútiles y secos. Baudelaire tiene una vida moral intensa, se retuerce en el remordimiento, se exhorta cada día a proceder mejor, lucha, sucumbe, abrumado por un atroz sentimiento

de culpabilidad, al punto que ha sido posible preguntarse si no llevaba el peso de faltas secretas. M. Crépet, en su introducción biográfica a *Les fleurs du mal*, ha observado con mucha justeza:

¿Hubo en su vida faltas que el tiempo no borra? Es poco creíble después de tantas investigaciones de que ha sido objeto. Sin embargo, se trata como si fuera un criminal, se declara culpable "en todos sentidos". Se denuncia porque tiene "la noción del deber y de todas las obligaciones morales y las traiciona siempre".

No, Baudelaire no ha cargado con crímenes secretos. Lo que puede reprochársele no es grave: sequedad de corazón bastante real, pero no absoluta; cierta pereza, abuso de estupefacientes, sin duda algunas extravagancias sexuales, indelicadezas linderas a veces con la estafa. Si tan sólo una vez se hubiera decidido a discutir los principios en nombre de los cuales el general Aupick y Ancelle lo condenaban, se habría liberado. Pero se guarda muy bien de hacerlo: adopta sin discusión la moral de su padrastro. Las famosas resoluciones de 1862 que consigna bajo el nombre de *Higiene, Conducta, Moral*, son de una puerilidad lastimosa:

Una sabiduría abreviada. Tocado, oración, trabajo...

El trabajo engendra forzosamente buenas costumbres, sobriedad y castidad; en consecuencia, salud, riqueza, genio sucesivo y progresivo y caridad. Age quod agis.

Sobriedad, castidad, trabajo, caridad: estas palabras acuden sin cesar a su pluma. Pero no tienen contenido positivo, no le trazan una línea de conducta, no le permiten resolver los grandes problemas de las relaciones con los demás y de las relaciones consigo mismo. Representan simplemente una serie de prohibiciones rigurosas y estrictamente negativas; sobriedad: no tomar excitantes; castidad: no volver a casa

de esas jóvenes demasiado acogedoras cuyas direcciones figuran en su libreta; trabajo: no dejar para mañana lo que se puede hacer hoy; caridad: no irritarse, no agriarse, no desinteresarse de los demás. Reconoce por otra parte que tiene "la noción del deber", es decir, que encara la vida moral bajo el aspecto de una obligación, de un freno que lastima la boca indócil, y jamás bajo el aspecto de una búsqueda doliente ni de un verdadero impulso del corazón:

*Un ange furieux fond du ciel comme un aigle,
Du mécréant saisit à plein poing les cheveux
Et dit, le secouant: "Tu connaîtras la règle!"
(Car je suis ton bon Ange, entends-tu?) Je le veux*¹.

Imperativos rudos y torturadores cuyo contenido es de una pobreza desarmante: éstos son los valores y las reglas que sirvieron de base a toda su vida moral. Cuando hostigado por su madre o por Annelle, se encabrita de pronto, nunca es para arrojarles a la cara la atrocidad y estupidez de sus virtudes burguesas, sino para dárselas de fanfarrón del vicio, para gritarles que él es muy malo y que podría serlo más aún:

*¿Entonces crees que, si lo quisiera, no podría arruinarte y sumir tu vejez en la miseria? ¿No sabes que tengo bastante astucia y elocuencia para hacerlo? Pero me contengo...*².

No puede dejar de darse cuenta que situándose así en el terreno de los otros y conduciéndose como un niño enfadado, que patalea y encarece sus faltas, les da ventaja, agrava su caso. Pero se obstina: quiere ser absuelto en nombre de esos valores y prefiere

¹ ['Un ángel furioso baja del cielo como un águila, / del incrédulo agarra a puñados el pelo / y dice, sacudiéndolo: "¡Conocerás la regla!" / (Porque soy tu Ángel bueno, ¿me oyes?) Yo lo quiero.']

² Carta del 17 de marzo de 1862.

que ellos lo condenen a limpiarse en nombre de una ética más amplia y más fecunda que debería inventar él mismo. Su actitud durante el proceso, es más extraña aún. Ni una vez intenta defender el contenido de su libro; ni una vez intenta explicar a los jueces que no acepta la moral de los policías y de los magistrados. Por el contrario, la reivindica; sobre esta base va a discutir; y en cambio de poner sobre el tapete los fundamentos de sus interdictos, acepta la vergüenza secreta de mentir sobre el sentido de su obra. En efecto, tan pronto la presenta como una simple diversión y reclama, en nombre del Arte por el Arte, el derecho de imitar desde afuera las pasiones sin sentir las, como la da por una obra edificante, destinada a inspirar horror al vicio. Sólo nueve años más tarde se atreverá a confesar a Ancelle:

¿Necesitaré decirle a usted, que tampoco lo adiviné, que en ese libro atroz puse todo mi corazón, toda mi ternura, toda mi religión (disfrazada), todo mi odio? Es cierto que describiré lo contrario, que juraré por mis grandes dioses que es un libro de arte puro, de parodias, de juego de manos y mentiré como un sacamuelas¹.

Se dejó juzgar, aceptó sus jueces, hasta escribió a la Emperatriz que “la Justicia lo había tratado con una cortesía admirable...”; mejor aún, postuló una rehabilitación social: primero la cruz, luego la Academia. Contra todos aquellos que desearon liberar al hombre, contra George Sand, contra Hugo, adoptó el partido de sus verdugos, el de Ancelle, el de Aupick, el de los policías del imperio, el de los académicos; reclamó el látigo, pidió que lo constriñeran por el terror a practicar las virtudes que ellos preconizaban: “Si cuando un hombre adquiere el hábito de la pereza, del ensueño, de la holgazanería, al punto de dejar siem-

¹ Carta del 18 de febrero de 1866.

pre para el día siguiente la cosa importante, otro hombre lo despertara una mañana a fuertes latigazos y lo azotara sin piedad hasta que, no pudiendo trabajar por placer, trabajara por miedo, este hombre —el azotador— ¿no sería realmente su amigo, su bienhechor?" Hubiera bastado una nadería, un impulso de humor, una simple mirada a la cara de esos ídolos, para que cayeran de improviso sus cadenas. Baudelaire no lo hizo, aceptó toda su vida juzgar y dejar juzgar sus faltas según el rasero común. Y él, el poeta maldito de las obras prohibidas, escribió un día:

Fueron necesarios, en todos los tiempos y en todas las naciones, dioses y profetas que enseñaran [la virtud] a la humanidad animalizada y... el hombre, solo, hubiera sido impotente para descubrirla.

¿Puede imaginarse dimisión más absoluta? Baudelaire proclama que no hubiera sabido descubrir solo la virtud. No hay en él germen de virtud, ni siquiera conocería su sentido si estuviera librado a sus propias fuerzas. Revelada por los profetas, inculcada a la fuerza por el látigo de los sacerdotes y de los ministros, el carácter principal de esta virtud es estar fuera del poder de los individuos. Ellos no hubieran podido inventarla y no pueden ponerla en duda: que se contenten con recibirla como un maná celeste.

Se acusará seguramente a su educación cristiana. Y sin duda esta impronta lo marcó con fuerza. Pero véase el camino realizado por otro cristiano —protestante, es cierto—: André Gide. En el conflicto originario que enfrentaba su anomalía sexual con la moral común, tomó el partido de aquélla contra ésta; fue royendo poco a poco, como un ácido, los principios rigurosos que lo trababan; a través de innumerables recaídas marchó hacia su moral, hizo todo lo que pudo por inventar una nueva tabla de la ley. Sin embargo,

la impronta cristiana era tan fuerte en él como en Baudelaire, pero quería librarse del Bien de los demás; se negaba a dejarse tratar desde el principio como una oveja sarnosa. A partir de una situación análoga, eligió de otra manera, quiso tener la conciencia tranquila, comprendió que sólo se liberaría mediante la invención radical y gratuita del Bien y del Mal. ¿Por qué Baudelaire, creador nato y poeta de la creación, se echó atrás a último momento? ¿Por qué gastó fuerzas y tiempo en mantener las normas que lo hacían culpable? ¿Cómo no se indignó contra esa heteronomía que condenaba desde el principio a su conciencia y voluntad a seguir siendo siempre una conciencia intranquila y una voluntad mala?

Volvamos a la famosa "diferencia". El acto creador no permite gozar de ella: el que crea se transporta, durante el tiempo de la creación, más allá de la singularidad al cielo puro de la libertad. Ya *no es nada: hace*. Sin duda construye fuera de sí una individualidad objetiva. Pero mientras trabaja, esta individualidad, no se distingue de él mismo. Y después no entra en ella, permanece enfrente como Moisés en el umbral de la tierra prometida. Veremos más adelante que Baudelaire escribió sus poemas para encontrar en ellos su imagen. Pero eso no podía satisfacerlo: quería gozar de su alteridad en la vida cotidiana. La gran libertad creadora de valores emerge de la nada; esa libertad le asusta. La contingencia, la injustificabilidad, la gratuidad asedian sin tregua al que intenta hacer surgir en el mundo una realidad nueva. Si es absolutamente nueva, en efecto, nadie la reclamaba, nadie la esperaba en la tierra y sigue estando de más, como su autor.

En el seno del mundo establecido es donde Baudelaire afirma su singularidad. La puso primero contra

su madre y su padrastro en un movimiento de rebeldía y de furor. Pero precisamente es una rebeldía, no un acto revolucionario. El revolucionario quiere cambiar el mundo, lo supera hacia el porvenir, hacia un orden de valores que él inventa; la rebeldía cuida de mantener intactos los abusos que padece para poder rebelarse contra ellos. Siempre hay en él elementos de conciencia intranquila y como un sentimiento de culpabilidad. No quiere destruir ni superar, sino tan sólo levantarse contra el orden. Cuando más lo ataca, oscuramente más lo respeta; los derechos que a la luz del día niega, los conserva en lo más profundo de su corazón; si llegaran a desaparecer, su razón de ser y su justificación desaparecerían con ellos. Se encontraría de improviso sumido en una gratuidad que le da miedo. Baudelaire nunca pensó en destruir la idea de familia, muy por el contrario: podría decirse que jamás superó el estadio infantil.

El niño tiene a sus padres por dioses. Sus actos, como sus juicios, son absolutos; encarnan la Razón universal, la ley, el sentido y la finalidad del mundo. Cuando esos seres divinos ponen en él la mirada, esa mirada lo justifica al instante hasta el corazón mismo de su existencia; el niño les confiere un carácter definido y sagrado; puesto que no pueden equivocarse, él es como lo *ven*. Ninguna vacilación, ninguna duda encuentra asiento en su alma; claro que sólo percibe de sí mismo la sucesión vaga de sus humores, pero los dioses se han erigido en guardianes de su esencia eterna, él sabe que esa esencia existe aunque no pueda conocerla, sabe que su *verdad* no está en lo que puede saber de sí mismo, sino que se oculta en esos grandes ojos terribles y dulces que se vuelven hacia él. Esencia verdadera en medio de esencias verdaderas, tiene su lugar en el mundo, un lugar absoluto en un mun-

do absoluto. Todo es pleno, todo es justo, todo es lo que debía ser. Baudelaire no cesó de añorar esos verdes paraísos de los amores infantiles. Definió el genio como "la infancia recuperada a voluntad". Para él "el niño lo ve todo en *novedad*; está siempre *ebrio*". Pero omite decirnos que esta embriaguez es de una especie muy particular. Todo es novedad, en efecto, para el niño, pero lo nuevo ya ha sido visto, nombrado, clasificado por otros: cada objeto se le presenta con un rótulo; es eminentemente tranquilizador y sagrado, puesto que la mirada de las personas mayores todavía queda rezagada en él. Lejos de explorar regiones desconocidas, el niño hojea un álbum, recuenta un herbario, hace inspección de propietario. Esta seguridad absoluta de la infancia es lo que añora Baudelaire. El drama comienza cuando el niño crece, es una cabeza más alto que sus padres y mira por encima de sus hombros. Pero detrás de ellos no hay nada: al crecer más que sus padres, al juzgarlos quizá, experimenta su propia trascendencia. Su padre y su madre se han achicado; allí están, insignificantes y mediocres, injustificables, injustificados; aquellos majestuosos pensamientos que reflejaban el universo caen al rango de opiniones y de humores. De golpe el mundo está por rehacerse, todos los lugares y el orden mismo de las cosas son discutidos y, como una Razón divina ya no lo piensa, como la mirada fija en él ya no es sino una lucecita entre otras, el niño pierde su esencia y su verdad; los humores vagos, los pensamientos confusos que le parecían antes reflejos rotos de su realidad metafísica, se convierten de pronto en su única manera de existir. Los deberes, los ritos, las obligaciones precisas y limitadas han desaparecido de golpe. Injustificado, injustificable, bruscamente experimenta su terrible libertad. Todo está

por empezar: emerge de improviso de la soledad y de la nada.

Es lo que Baudelaire no quiere a ningún precio. Sus padres siguen siendo para él ídolos aborrecibles, pero ídolos. Se planta frente a ellos en actitud de resentimiento, no de crítica. Y la *alteridad* que reclama nada tiene en común con la gran soledad metafísica que es la suerte de cada uno. La ley de la soledad, en efecto, podría expresarse de esta manera: ningún hombre puede descargarse en otros hombres del cuidado de justificar su existencia. Y esto es precisamente lo que aterroriza a Baudelaire. La soledad le causa horror. Cien veces la menciona en las cartas a su madre, la llama "atroz", "desesperante". Asselineau refiere que no podía quedarse una hora sin compañía. Y se entiende que no se trata del aislamiento físico, sino de ese "emerger de la nada" que es el precio de la unicidad. Reclama ser *otro*, es cierto, pero *otro entre los otros*; su alteridad desdeñosa sigue siendo un lazo social con los que desprecia; éstos tienen que estar presentes para reconocerla. Es lo que testimonia este curioso pasaje de *Fusées*: "Cuando haya inspirado asco y horror universales habré conquistado la soledad...". Sentir asco, horror por Baudelaire es seguir ocupándose de él. Hasta es ocuparse mucho: piénsese: ¡el horror! Y si ese asco y ese horror son universales, mejor: entonces todo el mundo, en todo momento, se ocupa de él. La soledad, tal como él la concibe, es, pues, una función social: el paria está proscrito de la sociedad, pero precisamente porque es objeto de un acto social su soledad queda consagrada, y aun es necesaria al buen funcionamiento de las instituciones. Baudelaire reclama igualmente que se consagre su singularidad y que se la revista de un carácter casi institucional. En cambio de quitarle todo lugar en el mundo y todo de-

recho a un lugar, como la soledad humana que ha entrevisto y rechazado, por el contrario lo sitúa, le confiere obligaciones y privilegios. Por eso pedirá a sus padres que la reconozcan. Su objetivo primero, que es castigarlos haciéndoles medir el alcance de su falta, estará logrado cuando les haya hecho comprobar el abandono en que lo dejaron y la unicidad despreciativa y despreciada que lo enorgullece. A sus padres es a quienes debe inspirar horror. Y este horror que sobrecoge a los Dioses frente a su criatura, será castigo para ellos y a la vez su propia consagración. Es fácil atribuirle un complejo de Edipo mal liquidado. Pero importa poco que deseara o no a su madre; diré más bien que se negó a liquidar el complejo teológico que asimila los padres a divinidades; es que, para poder eludir la ley de soledad y encontrar en los demás un remedio contra la gratuidad, le fue preciso conferir a los otros, a ciertos otros, un carácter sagrado. No pide amistad ni amor ni relaciones de igual a igual; no tuvo amigos, a lo sumo algunos confidentes canallescios. Reclama jueces. Seres a quienes pueda situar deliberadamente fuera de la contingencia originaria, que existan, en una palabra, porque tienen derecho a existir y cuyos arrestos le confieran a su vez una "naturalidad" estable y sagrada. Consiente en pasar a sus ojos por culpable. Culpable a sus ojos, es decir, absolutamente culpable. Pero el culpable tiene su función en un universo teocrático. Su función y sus derechos: tiene derecho a la reprobación, al castigo, al arrepentimiento. Concorre al orden universal y su falta le confiere una dignidad religiosa, un lugar aparte en la jerarquía de los seres: está al abrigo bajo una mirada indulgente o colérica. Reléase *La géante*:

*J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux*¹.

Atraer la mirada de una gigante, verse por los ojos de ésta como un animal doméstico, llevar la existencia descuidada, voluptuosa y perversa de un gato en una sociedad aristocrática donde los gigantes, hombres-Dioses, han decidido por él y sin él el sentido del universo y de los fines últimos de su vida: tal es su más caro deseo; quisiera gozar de la independencia limitada de un animal de lujo, ocioso e inútil, cuyos juegos son protegidos por la seriedad de los amos. Ahora, claro está, se señalarán huellas de masoquismo en este ensueño; el mismo Baudelaire lo calificaría de satánico, pues se trata especialmente de asimilarse a un animal; ¿y no es forzosamente masoquista en la medida en que su necesidad de consagración lo lleva a tratar de ser un *objeto* para grandes conciencias severas? Se hará notar sin duda que Baudelaire, más aún que el de gato, añora el estado del bebé lavado, nutrido, vestido por manos fuertes y bellas. Y será cierto. Pero esto no proviene de no sé qué accidente mecánico que hubiera detenido su desarrollo, ni de un traumatismo que por lo demás no puede probarse. Si añora su primera infancia, es porque entonces estaba libre del cuidado de existir, porque era total y lujosamente un objeto para adultos tiernos, gruñones y llenos de solicitud, porque entonces podía —y sólo entonces— realizar su sueño de sentirse todo envuelto por una mirada.

Pero para que el juicio que confiere a Baudelaire su sitio en el universo sea inapelable es preciso ante todo que los motivos en que se inspira sean absolutos. Dicho de otra manera, al mismo tiempo que se niega

¹ [‘Me hubiera gustado vivir junto a una joven gigante, / como a los pies de una reina un gato voluptuoso.’]

a discutir el carácter sagrado de sus jueces, Baudelaire se niega a poner en cuestión la idea del Bien sobre la cual aquéllos fundan sus arrestos. Si ha de ser absolutamente culpable, si su singularidad ha de ser *metafísica*, es preciso que haya un Bien absoluto. Para él, este Bien no es un objeto de amor, ni en modo alguno un imperativo abstracto. Se confunde con una mirada. Un mirada que ordena y condena. El poeta ha invertido la relación comúnmente admitida: para él no es primero la ley, sino el juez. Según esto, la mirada que lo traspasa, que lo pone en su lugar y que "lo objetiva", la gran mirada "portadora de Bien y de Mal", ¿es la de su madre, la del general Aupick o la de Dios "que todo lo ve"? Es todo uno. En *La Fanfarlo*, aparecida en 1847, Baudelaire hace profesión de ateísmo. "Así como había sido devoto con furor, era ateo con pasión." Se diría que perdió la fe después de una juventud ferviente y mística. Más tarde no parece haberla recobrado, salvo durante su crisis de 1861. Y en uno de los últimos años de su vida consciente, en 1864, escribía a Ancelle:

*Expresaré pacientemente todas las razones de mi asco al género humano. Cuando esté absolutamente solo, buscaré una religión... y en el momento de la muerte, abjuraré de esta última religión para mostrar mi asco a la estupidez universal. Ya ve usted que no he cambiado*¹.

Los críticos católicos han de ser, pues, muy temerarios para reivindicarlo como uno de los suyos. Pero que haya creído o no, importa bastante poco. Si no tuvo la existencia de Dios por una realidad, por lo menos esta existencia era como un polo de sus ensueños imaginarios. Escribe en *Fusées*:

¹ JEAN MASSIN, *Baudelaire devant la douleur*. Colección "Hier et Demain", N° 10, pág. 19.

Aunque Dios no existiera, la Religión seguiría siendo santa y Divina.

Dios es el único Ser que, para reinar no necesita siquiera existir.

Lo que importa más que la existencia desnuda es, pues, la naturaleza y las funciones de ese ser todopoderoso. Pero ha de observarse que el Dios de Baudelaire es terrible. Envía a sus ángeles para torturar a los pecadores. Su ley es el Antiguo Testamento. Entre él y los hombres no hay intercesor: Baudelaire parece haber ignorado a Cristo. Jean Massin mismo observa "esa trágica ignorancia del Salvador". Porque no importa tanto ser salvado como juzgado, o más bien, la salvación está en el juicio mismo que asigna a cada uno su lugar en un mundo en orden. Cuando Baudelaire se queja de falta de fe, siempre echa de menos el testigo y el juez: "Deseo con todo mi corazón... creer que un ser *exterior* e invisible se interesa en mi destino. Pero, ¿cómo hacer para creerlo?"¹. Lo que le falta no es el amor divino ni la gracia, sino esa mirada pura y "exterior" que lo envolvería y lo llevaría. Es también el punto de vista que adopta en *Mon cœur mis à nu*, cuando expone esta extraña demostración de la existencia divina: "Cálculo en favor de Dios: Nada existe sin objeto. Por lo tanto, mi existencia tiene un objeto. ¿Qué objeto? Lo ignoro. No fui, pues, yo, quien lo señaló. Fue alguien más sabio que yo. Por lo tanto es preciso rogar a ese alguien que me ilumine. Es la decisión más cuerda".

Vuelve a encontrarse en este pasaje la afirmación obstinada de un orden de fines preestablecido, y Baudelaire revela así una vez más su deseo de insertarse en esa jerarquía mediante la mirada de un Creador.

¹ Carta a su madre del 6 de mayo de 1861.

Pero ese Dios sin caridad, ese Dios de justicia que castiga y cuyo látigo es bendito, ese Dios que no da ni exige Amor, no se distingue del general Aupick, otro padre flagelador que inspiraba a su hijastro un miedo abominable. Se ha sostenido sin bromear que Baudelaire estaba enamorado del general Aupick. Ni siquiera cabe rechazar semejante tontería. Pero lo que sigue siendo cierto, es que reclamaba esa severidad de la que se quejó toda su vida. Y el papel del general fue importantísimo en el proceso de auto-punición del que tendremos que hablar más adelante. Y es cierto también que el terrible Aupick parece haberse encarnado, a su muerte, en la madre del poeta. Pero el caso es aquí muy complejo. Madame Aupick es, con seguridad, la única persona por quien Baudelaire jamás haya sentido cariño. Sigue ligada para él a una infancia dulce y libre. De vez en cuando se lo recuerda melancólicamente: "Hubo en mi infancia una época de amor apasionado por ti; escucha y lee sin miedo. Nunca te dije tanto de eso. Recuerdo un paseo en coche; tú salías de una casa de salud donde habías estado internada y me mostraste, para probarme que habías pensado en tu hijo, dibujos a pluma que habías hecho para mí. ¿Crees que tengo una memoria terrible? Más tarde, en la plaza Saint-André-des-Arts y Neuilly. ¡Largos paseos, ternuras continuas! Recuerdo muelles tan tristes al crepúsculo. ¡Ah! Fueron para mí los buenos tiempos de las ternuras maternas... Yo estaba siempre vivo en ti; tú eras únicamente mía. Eras un ídolo y un camarada a la vez"¹. En verdad, la amó como a una mujer más que como a una madre; cuando el general aún vivía, le encantaba darle citas adúlteras en los museos. Y en el último período de

¹ Carta del 26 de marzo de 1860.

su vida, aún suele emplear con ella un tono de galantería encantadora y ligera: “[En Honfleur.] Estaré, no contento, es imposible, pero bastante tranquilo para dedicar todo el día al trabajo y toda la noche a divertirme y a hacerte la corte”. Por lo demás, no se hace ilusiones: ella es frívola y terca, caprichosa, “fantástica”, no tiene ningún gusto, su carácter es “absurdo y generoso a la vez”, cree ciegamente a un recién llegado más que a su hijo. Pero poco a poco Aupick la ha contaminado. Se ha impregnado de su severidad y, después de la muerte de su marido, asume, muy a pesar suyo, el papel aplastante de justiciero. Porque Baudelaire necesita sin falta un testigo. Sin embargo, ella carece de la fuerza y el deseo de castigarlo, pero Baudelaire se echa a temblar delante de esa mujercita insignificante a quien conoce de memoria. Le confiesa en 1860 —tiene cerca de cuarenta años—: “Has de saber algo que probablemente jamás adivinaste: que me inspiras un temor muy grande”. No se atreve a escribirle cuando “no está contento de sí”, y lleva en los bolsillos, días enteros, las cartas que ella le envía sin atreverse a abrirlas: “. . .ya por temor a tus reproches, ya por miedo de enterarme de noticias aflictivas sobre tu salud, no me atrevo a abrir tus cartas. Frente a una carta, no soy valiente. . .” Sabe que esos reproches son injustos, ciegos, sin inteligencia: que ella se los dirige bajo la influencia de Ancelle o de su vecino de Honfleur, o de un cura a quien detesta. No importa: para él son condenas sin apelación. La ha investido, a pesar de ella misma, del poder supremo de juzgarlo, y aunque rechace uno por unos los motivos del juicio, la sentencia permanece inquebrantable. Elijió asumir, frente a ella, la actitud de culpable. Sus cartas son confesiones a la rusa; y como sabe que ella lo reprueba, se ingenia para brindarle razones, se

“entrega”. Pero sobre todo se empeña en redimirse a los ojos de su madre. Una de sus más ardientes, de sus más constantes esperanzas, es que llegará el día en que su madre modifique solemnemente su juicio sobre él. A los cuarenta y un años, durante su crisis de devoción, ruega a Dios que le “comunique la fuerza necesaria para cumplir todos [sus] deberes y conceda a [su] madre una vida bastante larga para gozar de [su] transformación”. Este deseo se repite a menudo en su correspondencia. Se advierte que tiene para él una importancia capital y metafísica. Este último juicio que aguarda es una *consagración* de su vida. Si su madre muriera sin que la ceremonia se realizase, la vida de Baudelaire se malograría, proseguiría a la buena de Dios, sería invadida de improviso por la horrible gratuidad que él rechaza con todas sus fuerzas. Pero si, por el contrario, su madre se declarara un día satisfecha, habría marcado con su sello esta existencia atormentada; Baudelaire hubiera logrado su salvación porque su gran conciencia vaga quedaría ratificada.

Pero esta severidad que unas veces se despoja hasta no ser más que la pura mirada de Dios y otras se encarna en un general, en una mujer envejecida y fútil, puede adoptar también otras formas. Unas veces los magistrados de Napoleón III, otras los miembros de la Academia Francesa estarán revestidos de una dignidad inesperada. Se ha pretendido que a Baudelaire le sorprendió la condena de *Les fleurs du mal*; es falso; se lo esperaba, sus cartas a Poulet-Malassis lo prueban; hasta podría decirse que la buscaba. Y de la misma manera, cuando presentó su candidatura a la Academia, deseaba jueces más que electores, pues esperaba que el voto de los inmortales fuera su rehabilitación. François Porché escribe con suma justeza:

“Baudelaire pensó, pues, que si llegaba a franquear el umbral de la Academia, la sospecha que lo rodeaba cesaría al mismo tiempo. Evidentemente; pero el razonamiento comportaba un círculo vicioso, pues esta misma sospecha era la que quitaba al poeta toda posibilidad de éxito”. Irritado por las habladurías de Ancelle, cuya bondad le impedía situarse en la galería de los jueces, Baudelaire eligió sin pensarlo otro consejero, un tal M. Jaquotot. Se confiesa encantado: “Con su aire evaporado y su amor al placer me parece un hombre cuerdo. Por lo menos tiene el sentido de las conveniencias y bien lo ha probado en el interrogatorio múltiple pero amistoso a que me sometió”. Él mismo reconoce, pues, que Jaquotot le habla en un tono que le agrada. Pero véase cómo se expresa sobre Baudelaire el tal M. Jaquotot en una carta a Madame Aupick:

Está muy calmado y le hice sentir la inconveniencia de semejantes proceder con un amigo respetado y amigo de su madre; a pesar de reconocer sus errores, persistió en no querer trato con él. . . Creo en su veracidad, pues tiene sumo interés en conducirse bien y en no inducirle a error, como tampoco a mí.

Nos vemos obligados a concluir que a Baudelaire le gustaba ese tono discretamente protector. Por lo demás, él mismo explica a su madre, con una especie de fatuidad, que lo han regañado:

M. Jaquotot, dice, empezó por reprocharme muy vivamente mi violencia. . .

Y añade:

M. Jaquotot me preguntó si me sometería a una especie de vigilancia de su parte, en caso de que sustituyera a Ancelle. Le dije que aceptaba de buena gana. . .

Y ahí está muy contento de haber cambiado de amo. De este modo, tan cierto es que cada uno labra

su destino a su imagen, Baudelaire, que escogió originariamente vivir bajo tutela, fue colmado por la suerte: la existencia del consejo de familia fue sin duda para él fuente de humillaciones y de tropiezos innumerables, y lo detestó muy sinceramente. Pero para ese aficionado al látigo y a los jueces, aquel tribunal era indispensable, satisfacía una necesidad suya. Por eso no debe verse en él un accidente desgraciado, que destroza una carrera, sino la muy exacta imagen de las aspiraciones del poeta y como un órgano necesario a su equilibrio. Gracias a él estuvo siempre sujeto, siempre encadenado; durante toda su vida, esos hombres graves e imponentes que Kafka hubiera llamado "Señores", tuvieron el derecho de hablarle en tono de severidad paternal; debió mendigar dinero como un estudiante gastador, y jamás lo recibió sino gracias a la benevolencia de esos numerosos "padres" que la ley le había dado. Fue un eterno menor, un adolescente envejecido, y vivió en el furor y el odio, pero bajo la guardia vigilante y tranquilizadora de los Otros.

Y como si no tuviera bastante con todos esos tutores y curadores, con todos esos voluminosos Señores que decidían entre sí su destino, eligió un tutor secreto, el más severo de todos, Joseph de Maistre, última encarnación del *Otro*. "Él —dice— me enseñó a pensar." Para sentirse bien a sus anchas, ¿no le es necesario ocupar un puesto señalado en la jerarquía natural y social? Aquel pensador austero y de mala fe le enseñará los argumentos embriagadores del conservadorismo. Porque todo se relaciona: en esa sociedad en la que quiere ser el niño terrible, es preciso una *élite* de azotadores: "En política el verdadero santo es el que azota y mata al pueblo por el bien del pueblo". Sin duda escribió esta frase con un estremecimiento de placer, pues si el político mata al pueblo

en nombre del Bien del pueblo, este Bien queda seguramente fuera de alcance. ¡Qué seguridad, pues la víctima tiene prohibido decidir y en medio de sus padecimientos se le dice que por *su* Bien —ese bien que ella ignora— está muriendo! Es necesario también la más rigurosa jerarquía preestablecida y que los azotadores se constituyan en sus guardianes. Son necesarios, en fin, privilegios y anatemas que no provengan de méritos voluntariamente adquiridos o de faltas deliberadas, sino que pesen, por el contrario, *a priori*, como maldiciones. Por eso Baudelaire se proclamará antisemita. La obra está montada: Baudelaire tiene en ella su lugar que lo espera. No será azotador —pues por encima de los azotadores están el vacío y la gratuidad—; en cambio se hará —con qué deleite— el primero de los azotados.

Pero, no lo olvidemos, al hacer el Mal conscientemente y *por su conciencia en el Mal*, Baudelaire da su adhesión al Bien. Para él, fuera de bruscos fervores por lo demás completamente pasajeros e ineficaces, la ley moral sólo parece existir para violarla. No se contenta con reivindicar orgullosamente el destino de Paria: tiene que pecar a cada momento. Aquí nuestras descripciones se completan con la intervención de una nueva dimensión: la de la libertad.

Es que la actitud de Baudelaire frente a su singularidad no es tan sencilla. En cierto sentido, exige gozarla como pueden hacerlo los Otros, y esto significa que quiere mantenerse frente a ella como frente a un objeto; desea que su mirada interior la engendre como la blancura del mirlo blanco nace bajo los ojos de los otros mirlos. Tiene que estar allí, asentada, estable y tranquila a la manera de una esencia. Pero por otro lado, su orgullo no podría satisfacerse con una originalidad pasivamente aceptada y de la que

él no es autor. Quiere haberse hecho lo que es. Y desde la infancia lo vimos asumir con rabia su "separación" por temor de soportarla. Sin duda, al no poder alcanzar en él lo que lo hacía irremplazable, se dirigió a los demás y les pidió que lo constituyeran otro mediante sus juicios. Pero no podría admitir ser el puro *objeto* de sus miradas. De la misma manera que quisiera *objetivar* el vago influjo de su vida íntima, intenta interiorizar esa *cosa* que él es para los otros, convirtiéndola en un libre proyecto de sí mismo. Es siempre, en el fondo, el mismo esfuerzo constante de recuperación. Recuperarse, en el plano de la vida íntima, es la tentativa de considerar su conciencia como una cosa para poder abrazarla mejor; pero cuando se trata del ser que uno es para los demás, la recuperación será posible si se puede asimilar *la cosa* a una conciencia libre. Esta alternativa paradójica proviene de la ambigüedad de la noción de *posesión*. Nadie se posee si no se crea, y si se crea, escapa a sí mismo; sólo se posee la *cosa*; pero si uno es cosa en el mundo, pierde esa libertad creadora que es el fundamento de la apropiación. Y además Baudelaire, que tiene el sentido y el amor a la libertad, sintió miedo al enfrentarse con ella cuando bajó a los limbos de su conciencia. Vio que conducía necesariamente a la soledad absoluta y a la responsabilidad total. Quiere huir de esa angustia del hombre solo que se sabe responsable sin ayuda del mundo, del Bien y del Mal. Quiere ser libre, sin duda, pero libre en el marco de un universo dado. Así como se arregló para conquistar una soledad acompañada y consagrada, intenta darse una libertad de responsabilidad limitada. Quiere crearse a sí mismo, sin duda, pero tal como los otros lo ven. Quiere ser esta naturaleza contradictoria: una *libertad-cosa*. Huye de la temible verdad de que la libertad sólo está

limitada por sí misma y trata de contenerla en cuadros exteriores. Le pide justamente que sea bastante fuerte para poder reivindicar como obra suya la imagen que los otros tienen de él; su ideal sería ser su propia causa, lo cual sosegaría su orgullo, y haberse producido, sin embargo, conforme a un plan divino, lo cual calmaría su angustia y justificaría su existencia; en una palabra, reclama ser *libre*, lo cual supone que es gratuito e injustificable en su misma independencia; y ser *consagrado*, lo cual implica que la sociedad le impone su función y hasta su naturaleza.

No cualquiera afirma su libertad en el mundo de Joseph de Maistre. Los caminos están trazados, los objetivos fijados, las órdenes dadas; sólo hay una vía para el hombre de bien: el conformismo. Pero justamente eso es lo que desea Baudelaire: ¿la teocracia no limita la libertad del hombre a escoger medios en vista de alcanzar fines indiscutidos?

Pero por otra parte desprecia lo *útil* y la acción. Ahora bien; se llama *útil*, precisamente, a todo acto que dispone los medios en vista de alcanzar un fin preestablecido. A Baudelaire le sobra sentido de la creación para aceptar este humilde papel de obrero. En este sentido puede entreverse aquí el significado de su vocación poética: sus poemas son como sucedáneos de la creación del Bien, que Baudelaire se ha vedado. Manifiestan la gratuidad de la conciencia, son totalmente inútiles, afirman en cada verso lo que él mismo llama el sobrenaturalismo. Y al mismo tiempo permanecen dentro de lo imaginario, dejan intocado el problema de la creación primera y absoluta. Son en cierto modo productos de reemplazo, cada uno representa la saciedad simbólica de un deseo total de autonomía, de una sed de creación demiúrgica. Sin embargo, Baudelaire no podría conformarse entera-

mente con esta actividad derivada y como solapada. Se encuentra, pues, en esta situación contradictoria: quiere manifestar su libre arbitrio obrando sólo de acuerdo con fines que sean suyos, pero por otra parte quiere ocultar su gratuidad y limitar su responsabilidad aceptando los fines preestablecidos de la teocracia. Queda un solo camino a su libertad: escoger el Mal. Entendámos bien que no se trata de tomar los frutos prohibidos *aunque* estén prohibidos, sino *porque* están prohibidos. Cuando un hombre escoge el crimen por interés en pleno acuerdo consigo mismo, puede ser perjudicial o atroz, pero no hace en verdad el Mal por el Mal: no hay en él ninguna desaprobación de lo que hace. Sólo los otros pueden, desde afuera, juzgarlo malo; pero si nos fuera lícito pasearnos por su conciencia, sólo encontraríamos en ella un juego de motivos, groseros quizá, pero concordantes. Hacer el Mal por el Mal es exactamente hacer a propósito lo contrario de lo que sigue afirmando como Bien. Es querer lo que no se quiere —pues se continúan aborreciendo las potencias malas— y no querer lo que se quiere —pues el Bien se define siempre como el objeto y fin de la voluntad profunda—. Tal es justamente la actitud de Baudelaire. Hay entre sus actos y los del culpable vulgar, la diferencia que separa las misas negras del ateísmo. El ateo no se preocupa de Dios porque de una vez por todas ha decidido que no existe. Pero el sacerdote de las misas negras odia a Dios porque es amable, lo escarnece porque es respetable; pone su voluntad en negar el orden establecido, pero al mismo tiempo conserva ese orden y lo afirma más que nunca. Si cesara un instante de afirmarlo, su conciencia recuperaría el acuerdo consigo misma, de golpe el Mal se transformaría en Bien y, superando todas las órdenes que no ema-

naran de sí misma, emergería de la nada, sin Dios, sin excusas, con una responsabilidad total. Pero el desgarramiento que define la "conciencia en el Mal", se expresa claramente en el texto que citamos más arriba sobre la doble postulación. "Hay en todo hombre, a toda hora, dos postulaciones simultáneas: una hacia Dios, otra hacia Satán". Es preciso entender, en efecto, que estas dos postulaciones no son independientes —dos fuerzas contrarias y autónomas aplicadas simultáneamente al mismo punto—, sino que una es función de la otra. Para que la libertad sea vertiginosa debe elegir, en el mundo teocrático, estar infinitamente equivocada. De este modo es *única* en este universo comprometido por entero en el Bien; pero tiene que adherirse enteramente al Bien, mantenerlo y reforzarlo para poder lanzarse al Mal. Y el que se condena adquiere una soledad que es como la imagen debilitada de la gran soledad del hombre realmente libre. Está solo, en efecto, tanto como lo quiere, no más. El mundo permanece en orden, los fines siguen siendo absolutos e intangibles, la jerarquía no está trastornada: que se arrepienta, que cese de querer el Mal y de improviso todo será restablecido en su dignidad. En cierto sentido crea: hace aparecer, en un universo donde cada elemento se sacrifica para concurrir a la grandeza del conjunto, la singularidad, es decir, la rebelión de un fragmento, de un detalle. De este modo, se ha producido algo que no existía antes, que nada puede borrar y que de ningún modo estaba preparado por la economía rigurosa del mundo: se trata de una obra de lujo, gratuita e imprevisible. Notemos aquí la relación del mal y la poesía: cuando por añadidura, la poesía toma el mal por objeto, las dos especies de creación de responsabilidad limitada se unen y se funden; poseemos al mismo tiempo,

una flor del mal. Pero la creación deliberada del Mal, es decir, la falta, es aceptación y reconocimiento del Bien; le rinde homenaje y, bautizándose a sí misma mala, confiesa que es relativa y derivada, que sin el Bien no existiría. Concorre, pues, mediante un rodeo, a glorificar la regla. Mejor aún, proclama que no es nada. Puesto que todo lo que es sirve al Bien, el Mal no es. Como lo dice Claudel: lo peor no es siempre seguro. Y el culpable siente que su falta es un desafío al ser mismo y a la vez una travesura que, deslizándose sobre el ser sin herirlo, no tiene consecuencias. El pecador es un niño terrible, pero en el fondo es bueno y él lo sabe. Se considera el hijo pródigo a quien su padre nunca cesará de esperar. Al rechazar lo Útil, al consagrar sus esfuerzos y sus cuidados a cultivar anomalías sin eficacia y hasta sin verdadera existencia, acepta que lo consideren un adolescente que juega. Y esto mismo es lo que le da, en medio de sus terrores, una seguridad tan perfecta: él juega y lo dejan hacer; en una palabra, su libertad misma, su libertad para el mal le ha sido concedida. Sin duda está la Ccondenación, pero el pecador sufre tanto, conserva, en el seno de sus faltas, un sentimiento tan agudo del Bien, que no duda en verdad de que será perdonado. El Infierno está bien para las ignominias torpes y satisfechas, pero el alma del que quiere el mal por el mal es una flor exquisita. Estaría tan fuera de sitio en la turba vulgar de los culpables, como una duquesa en Saint-Lazare, en medio de las mujerzuelas. Además, Baudelaire, que pertenece a esta aristocracia del Mal, no cree bastante en Dios para temer sinceramente el infierno. Para él la condena está en esta tierra y nunca es definitiva: es la reprobación de los Otros, es la mirada del general Auspick, es la carta de su madre, que lleva en el bolsillo sin abrir, es el consejo

de familia, es el parloteo protector de Ancelle. Pero llegará el día en que las deudas sean redimidas, en que su madre pueda absolverlo: no duda de la redención final. Ahora se explica que quiera jueces severos: la indulgencia, la tolerancia, la comprensión, al hacerlo menos culpabe, debilitarían en la misma medida su libertad. Es, pues, perverso. Jules Lemaître dijo de él con bastante acierto: "Como nada iguala en intensidad y hondura los sentimientos religiosos (por el terror y el amor que pueden contener), el individuo los reaviva en sí —y ello en plena busca de las sensaciones más directamente condenables por las creencias de las que derivan esos sentimientos. Se llegará así a algo maravillosamente artificial..."¹.

No cabe duda, en efecto, de que a Baudelaire le proporcionaban placer sus faltas. Todavía debemos explicar la naturaleza de ese placer. Cuando Lemaître agrega, en efecto, que el baudelaíismo es "el supremo esfuerzo del epicureísmo intelectual y sentimental", se equivoca. Baudelaire no se propone avivar deliberadamente sus placeres: hasta podría responder de buena fe que, por el contrario, los ha envenenado. Y la idea misma de la búsqueda epicúrea del placer está lo más lejos posible de él. Pero cuando la falta lleva a la voluptuosidad, la voluptuosidad saca provecho de la falta. Aparece primero como elegida entre todas; puesto que está prohibida, es inútil, es un lujo. Pero además, como fue buscada contra el orden establecido por una libertad que se condena para engendrarla, aparece como análoga a una creación. Los placeres groseros, simples satisfacciones de los apetitos, nos encadenan a la naturaleza al mismo tiempo que nos trivializan. Pero lo que Baudelaire llama Vo-

¹ JULES LEMAÎTRE, *Journal des Débats*, 1887.

luptuosidad es de una rareza exquisita: ya que el pecador, en el momento siguiente, estará sumido en el remordimiento, es como el instante único y privilegiado del compromiso. Por ella se hace culpable, y mientras sucumbe, la mirada de sus jueces no lo abandonan: peca *en público*, y al tiempo que conoce la atroz seguridad de ser mudado en objeto por la condenación moral que merece, experimenta el orgullo de sentirse creador y libre. Este retorno sobre sí mismo que acompaña necesariamente a la falta, le impide hundirse hasta el fondo en el placer. Nunca se deja sepultar al punto de perder el sentido. Al contrario, es en la voluptuosidad más áspera donde se *encuentra*: allí está por entero, libre y condenado, creador y culpable. Y este goce de sí mismo realiza cierta distancia contemplativa entre él y su placer. La voluptuosidad baudelairiana es como contenida, mirada más que sentida; Baudelaire no se sume en ella, la roza, es un pretexto tanto como un fin; la libertad, el remordimiento, la espiritualizan; está afinada, dessubstancializada por el Mal. "Yo digo: la voluptuosidad única y suprema del amor yace en la certeza de hacer el *mal*. Y el hombre y la mujer saben de nacimiento que en el mal se encuentra toda voluptuosidad."

Y ahora, pero sólo ahora, pueden comprenderse estas palabras de Baudelaire:

De muy niño sentí en mi corazón dos sentimientos contradictorios: el horror de la vida y el éxtasis de la vida.

Aquí nuevamente no deben considerarse este horror y este éxtasis con independencia uno del otro. El horror de la vida es el horror a lo natural, el horror a la exuberancia espontánea de la naturaleza, el horror también a los blandos limbos vivientes de la conciencia. Además es la adhesión al conservadoris-

mo mezquino de Joseph de Maistre, con su gusto por las violencias y por las categorías artificiales. Pero el éxtasis de la vida nace en seguida, bien protegido por todas esas barreras. Es esa mezcla muy baudelaireana de contemplación y de goce, ese placer espiritualizado que él llama voluptuosidad; es la prudente ratería del Mal, cuando el cuerpo entero permanece en retraso y acaricia sin abrazar. Fue motejado de impotente. Y sin duda la posesión física, demasiado próxima al placer natural, no lo atraía particularmente. Dijo con desprecio de la mujer, que "está en celo y quiere que la cubra". De los intelectuales de su especie reconoce que "cuando más cultivan las artes, menos se calientan", lo cual puede pasar por una confesión. Pero la vida no es la naturaleza. Y confiesa en *Mon cœur mis à nu* que siente "un gusto muy vivo por la vida y el placer". Es decir, la vida decantada, mantenida a distancia, recreada por la libertad, el placer espiritualizado por el mal. Para expresar las cosas en términos claros, tiene más sensualidad que temperamento. El hombre de temperamento se olvida en la embriaguez de los sentidos: Baudelaire no se pierde jamás. El acto sexual propiamente dicho le inspira horror porque es natural y brutal y porque es, en el fondo, una comunicación con el Otro: "Copular es aspirar a entrar en otro, y el artista no sale jamás de sí mismo". Pero existen placeres a distancia: ver, palpar, respirar la carne de la mujer. Sin duda alguna, son los que se concedía. Era mirón y fetichista precisamente porque estos vicios aligeran la voluptuosidad, porque realizan la posesión desde lejos, simbólicamente por así decirlo. El mirón no se entrega; un estremecimiento obsceno y discreto lo recorre por entero mientras, vestido hasta el cuello, contempla la desnudez sin tocarla. Hace el mal y lo sa-

be; posee al otro a distancia y se mira. Después de esto, poco importa que pidiera la saciedad al goce solitario, como se ha sugerido, o a lo que él llama, con una brutalidad deliberada, la "monta". Aun en el coito hubiera seguido siendo un solitario, un onanista, pues sólo gozaba en el fondo de su pecado. Lo esencial es que adoraba "la vida", pero la vida encadenada, retenida, rozada, y que este amor impuro, como una flor del mal, nacía sobre el humus del horror. Así es que, en conjunto concibió el pecado ante todo bajo la forma del erotismo. Las otras mil formas del mal: la traición, la bajeza, la envidia, la brutalidad, la avaricia, y tantas más, le fueron completamente extrañas. Escogió un pecado suntuoso y aristocrático. Con sus defectos reales, la pereza y la "procrastinación", no bromea nunca. Los odia, lo dejan desolado: es que se levantan contra su libertad, no contra fines preestablecidos. De la misma manera el masoquista besará los pies de una prostituta que lo abofetea por dinero y matará quizá al hombre que lo ha injuriado de veras. Es un juego sin consecuencias, un juego con la vida, un juego con el Mal. Pero justamente porque es un juego en el vacío, Baudelaire se complace en él; actos nulos y estériles, sin posterioridad, un mal fantasmagórico, apuntado, sugerido más que realizado: nada hace sentir tanto la libertad y la soledad. Al mismo tiempo, los derechos del Bien se han salvado: sólo hubo escalofríos; hubo un deslizarse, no un verdadero compromiso. Dicen que Buffon escribía con mangotes; de modo semejante, Baudelaire se ponía guantes para hacer el amor.

A partir de la doble postulación, el clima interior de Baudelaire resulta bastante fácil de describir: este hombre, durante toda su vida, por orgullo y rencor, intentó *hacerse cosa* a los ojos de los otros y a los su-

yos propios. Deseó erguirse aparte de la gran fiesta social, a la manera de una estatua, definitivo, opaco, inasimilable. En una palabra, diremos que quiso *ser* —y entenderemos con esto el modo de presencia obstinado y rigurosamente definido de un objeto. Baudelaire no hubiera tolerado que ese ser que los otros debían verificar y del cual él mismo quería gozar, tuviera la pasividad y la inconsciencia de un utensilio. Quiere ser un objeto, pero no un puro dato de azar; esta cosa será realmente suya, se *salvará* si puede establecerse que se ha creado a sí misma y que se sostiene a sí misma en el ser. Llegamos así al modo de presencia de la conciencia y de la libertad que llamaremos *existencia*. Baudelaire no puede ni quiere vivir el *ser* o la *existencia* hasta el fin. No bien se deja llevar a una de las dos partes, se refugia en seguida en la otra. Se siente objeto —y objeto culpable— a los ojos de los jueces que se ha asignado, afirma en seguida contra ellos su libertad, sea con alardes de vicio, sea por un remordimiento que la arrebatara de un aletazo por encima de su naturaleza, sea por otros mil ardidés que veremos en seguida. Pero si llega entonces al terreno de la libertad, lo asusta su gratuidad frente a los límites de su conciencia, se aferra a un universo hecho donde el Bien y el Mal están dados de antemano y donde ocupa un lugar determinado. Escogió tener una conciencia perpetuamente desgarrada, una conciencia intranquila. Su insistencia en mostrar en el hombre una dualidad perpetua, doble postulación, alma y cuerpo, horror de la vida y éxtasis de la vida, traduce el descuartizamiento de su espíritu. Porque quiso a la vez ser y existir, porque huye sin descanso a la existencia en el ser y al ser en la existencia, sólo es una llaga viva de labios ampliamente separados, y todos sus actos, cada uno de sus pensamientos,

comporta dos significaciones, dos intenciones contradictorias que se ordenan y destruyen mutuamente. Mantiene el Bien para poder realizar el Mal, y si hace el Mal es para rendir homenaje al Bien. Si sale de la Norma, es para que se sienta mejor el poder de la Ley, para que una mirada lo juzgue y clasifique a pesar suyo en la jerarquía universal; pero si reconoce explícitamente este Orden y este poder supremo, es para poder escapar a él y sentir su soledad en el pecado. En esos monstruos que adora, encuentra ante todo las leyes imprescriptibles del Mundo, en el sentido de que "la excepción confirma la regla"; pero las encuentra escarnecidas. Nada es simple en él; se pierde en sí mismo y termina por escribir desesperado: "Tengo un alma tan singular que no me reconozco a mí mismo". Esta alma singular vive en la mala fe. Hay, en efecto, en ella algo que se disimula a sí misma en una fuga perpetua: es que ha elegido no elegir *su* Bien, es que su libertad profunda, gruñendo frente a sí misma, saca de afuera principios hechos, precisamente porque están hechos. No ha de creerse, como Lemaître, que estas complicaciones son clara y manifiestamente buscadas y que Baudelaire aplica únicamente una técnica del epicureísmo; en ese caso todos los ardidés serían vanos, se conocería demasiado para engañarse. La elección que hizo de sí mismo está mucho más hundida. No la distingue porque forma una unidad con él. Pero tampoco debe asimilarse una libre elección de esta especie a las oscuras químicas que los psicoanalistas relegan al inconsciente. Esta elección de Baudelaire es *su* conciencia, es *su* proyecto esencial. En cierto sentido, pues, está tan penetrado por ella que es como su propia transparencia. Es la luz de su mirada y el sabor de sus pensamientos. Pero aun en esta elección entra el propósito de no decirse,

de abrazar todo conocimiento y de no darse a conocer. En una palabra, esta elección original es originariamente de mala fe. En nada de lo que piensa, en nada de lo que siente, en ninguno de sus sufrimientos, en ninguna de sus rechinantes voluptuosidades Baudelaire cree del todo: quizá en eso reside su verdadero sufrimiento. Pero no nos equivoquemos; no creer del todo no es negar; la mala fe sigue siendo fe. Más bien debe pensarse que los sentimientos de Baudelaire tienen una suerte de vacío interior. Intenta compensar su insuficiencia mediante un frenesí perpetuo, una extraordinaria nerviosidad. Pero en vano: suenan a hueco. Nos recuerda a aquel psicasténico que, convencido de tener una úlcera en el estómago, se revolcaba por el suelo, bañado en sudor, aullaba y temblaba; pero no había dolor. Si pudiéramos apartar el vocabulario exagerado que usa Baudelaire para describirse, omitir las palabras "atroz", "pesadilla", "horror", que se encuentran en todas las páginas de *Les fleurs du mal*, y bajar al fondo mismo de su corazón, quizá encontraríamos, bajo las angustias y los remordimientos, bajo el temblor de los nervios, dulce y más insoportable que los males más penosos, la Indiferencia. No una indiferencia lánguida y provocada por una insuficiencia fisiológica, sino más bien esa imposibilidad radical de tomarse en serio que acompaña de ordinario a la mala fe. Será preciso, pues, concebir todos los rasgos que componen su imagen como afectados por una nada sutil y secreta; y evitar engañarse con las palabras que usaremos para pintarlo, pues evocan y sugieren mucho más de lo que era; recordemos, si queremos entrever los paisajes lunares de esta alma desolada, que un hombre nunca es sino una impostura.

Habiendo optado por el mal, eligió sentirse culpable. A través del remordimiento realiza su unicidad y su libertad de pecador. En toda su vida nunca lo abandonará el sentimiento de culpabilidad. No es una consecuencia inoportuna de su elección: el remordimiento tiene en él una importancia funcional. Él es quien convierte el acto en pecado; un crimen del cual el autor no se arrepiente ya no es crimen, sino a lo sumo mala suerte. Hasta parece que en él el remordimiento hubiera precedido a la falta. A los dieciocho años escribe a su madre que “no se atrevió a mostrarse a M. Aupick en toda su fealdad”. Se acusa de tener “defectos a montones y que no son ya defectos agradables”. Y mientras se queja con bastante disimulo de los Lasegue, en cuya casa está pupilo, agrega: “Quizá sea un bien haber quedado desnudo y despoetizado; comprendo mejor lo que me faltaba”¹. Después, no cesará nunca de acusarse. Y, por supuesto, es sincero —o más bien su mala fe es tan profunda que ya no la domina. Tiene tan violento horror de sí mismo, que su vida puede considerarse una larga serie de castigos que se inflige. Mediante la autopunición se redime y, según una expresión que le es cara, se “rejuvenece”. Pero al mismo tiempo se constituye en culpable. Desarma su falta y la consagra sin embargo para la eternidad; asimila su propio juicio sobre sí mismo al de los demás; es como si tomara una instantánea de su libertad pecadora y la fijara para la eternidad. Para la eternidad él es el más irremplazable de los pecadores; pero en ese mismo momento la deja atrás camino de la libertad nueva, le huye dirigiéndose hacia el Bien, como huía del Bien hacia el Mal. Y sin duda más allá del pecado

¹ Carta del martes 16 de julio de 1839.

presente, la punición apunta mucho más profunda, mucho más oscuramente a esa Mala Fe que es su verdadera falta, que no quiere reconocer y sin embargo trata de expiar. Pero en vano intenta franquear el círculo vicioso donde se ha encerrado: pues el verdugo tiene tan mala fe como la víctima; el castigo es una complacencia como el crimen: apunta a una falta libremente constituida en falta por referencia a normas hechas. La primera y más constante de las penas que se inflige es sin disputa la lucidez. Vimos el origen de esta lucidez: Baudelaire se situó de entrada en el plano de la reflexión porque *quería* aprehender su alteridad. Pero ahora la usa como un látigo. Esta "conciencia en el mal" que él ensalza, puede ser a veces deliciosa; ante todo es lancinante como el arrepentimiento. Lo vimos asimilar a la mirada de los Otros esa mirada que se dirige a sí mismo. Se ve o intenta verse como si fuera otro. Y claro está, es imposible verse realmente con los ojos de los Demás, estamos demasiado adheridos a nosotros mismos. Pero si nos metemos en el pellejo del juez; si nuestra conciencia reflexiva finge disgusto e indignación con respecto a la conciencia refleja; si para calificar a ésta pide a la moral aprendida sus nociones y sus medidas, podemos tener por un momento la ilusión de haber introducido una *distancia* entre lo reflejado y la reflexión. Mediante la lucidez auto-punitiva, Baudelaire intenta constituirse en objeto frente a sus propios ojos. Nos explica que además esta clarividencia implacable, gracias a una hábil vuelta, puede asumir visos de rescate: "Aquella acción ridícula, cobarde o vil, cuyo recuerdo me agitó un momento, está en completa contradicción con mi verdadera naturaleza, mi naturaleza actual, y la energía misma con que la contemplo, el cuidado inquisitorial con que la analizo y la juzgo,

prueban mis altas y divinas aptitudes para la virtud. ¿Cuántos hombres se encontrarían en el mundo tan hábiles para juzgarse, tan severos para condenarse?"¹. Es verdad que aquí habla del fumador de opio. Pero no nos dijo que la embriaguez tóxica produjera modificaciones importantes en la personalidad del intoxicado. Ese fumador que se condena y se absuelve es él, ese "mecanismo" complejo es completamente baudelairiano. Desde el momento en que me constituyo en objeto, por la severidad social con que me trato me convierto al mismo tiempo en juez; y la libertad escapa de la cosa juzgada para impregnar al acusador. De este modo, mediante una nueva combinación, Baudelaire intenta unir una vez más la existencia al ser. Él mismo es esa libertad severa que escapa a toda condena porque no es nada más que una condena, y también es él ese ser inmovilizado en su falta, que es contemplado y juzgado. Fuera y dentro a la vez, objeto y testigo para sí mismo, introduce en sí el ojo de los otros para captarse como otro; y en el momento en que se ve, su libertad se afirma, escapa a todas las miradas, pues ya no es nada más que una mirada. Pero hay otros castigos. Y hasta podría decirse que su vida entera fue un castigo. No descubro en ella ningún accidente, ninguna de esas desgracias de las que puede decirse que son inmerecidas, inesperadas: todo parece devolverle su imagen; cada acontecimiento parece un castigo largamente meditado. Buscó y encontró su consejo de familia, buscó y encontró la condena de sus poemas, su fracaso en la Academia y ese tipo de celebridad irritante que estaba tan lejos de la gloria soñada. Se empeñaba en hacerse odioso para alejar y disgustar. Hacía correr

¹ *Les paradis artificiels.*

a su respecto rumores humillantes; en particular, no descuidó nada para que lo creyeran pederasta. “Baudelaire —dice Buisson— se embarcó como pilotín a bordo de un barco mercante que partía para la India. Hablaba con horror del trato que había recibido. Y cuando se piensa lo que debía de ser aquel adolescente elegante, frágil, casi una mujer, y las costumbres de los marinos, es más que probable que estuviera en lo cierto; nos estremecíamos al oírlo.” El 3 de enero del 65, escribe de Bruselas a Madame Paul Meurice: “Pasé aquí por *agente de policía* (¡bien hecho!)... por *pederasta* (¡yo mismo difundí ese rumor y *me creyeron!*)”. Es, sin duda, la fuente del rumor perdido y sin fundamento que cuenta Charles Cousin y según el cual habría sido expulsado del Liceo Louis-le-Grand por homosexualidad. Pero no sólo se atribuye vicios; llega hasta ponerse en ridículo: “Cualquier otro —dice Asselineau— hubiera muerto del ridículo a que se exponía por gusto, y cuyos efectos lo regocijaban”. Hay en los relatos de quienes lo conocieron cierto tono protector y sonriente que parece insoprotable al lector de hoy y que él mismo, con sus excen-tricidades, los inducía a adoptar. Escribe en *Fusées*: “Cuando haya inspirado asco y horror universales, habré conquistado la soledad”. Y por cierto, será preciso encontrar a ese deseo de desagradar al mundo, como a todas las actitudes de Baudelaire, más de una clave. Pero sin duda habrá que ver en primer término una tendencia a la auto-punición. No hay nada, ni aun la sífilis, de que no sea artesano casi voluntario. Por lo menos corrió el riesgo a sabiendas en su juventud, pues se dice atraído por las prostitutas más miserables. La mugre, la miseria física, la enfermedad, el hospital, eso es lo que lo seduce, eso es lo que ama en Sarah, “la horrible judía”:

*Vice beaucoup plus grave, elle porte perruque,
Tous ses beaux cheveux noirs ont fui sa blanche nuque;
Ce qui n'empêche pas les baisers amoureux
De pleuvoir sur son front plus pelé qu'un lépreux.*

*Elle n'a que vingt ans; la gorge déjà basse
Pend de chaque côté comme une calebasse
Et pourtant, me traînant chaque nuit sur son corps
Ainsi qu'un nouveau-né, je la tette et la mords*

*Et, bien qu'elle n'ait pas souvent même une obole
Pour se frotter la chair et pour s'oindre l'épaule,
Je la lèche en silence, avec plus de ferveur
Que Madeleine en feu les deux pieds du Sauveur.*

*La pauvre créature, au plaisir essoufflée,
A de rauques hoquets la poitrine gonflée
Et je devine, au bruit de son souffle brutal,
Qu'elle a souvent mordu le pain de l'hôpital¹.*

El tono del poema no deja duda. En cierto sentido, por supuesto, se une a la orgullosa declaración de Baudelaire al final de su vida: "Las que me amaron fueron gentes despreciadas, hasta diría despreciables si me interesara halagar a las *personas decentes*". Es

¹ Versos de juventud aparecidos en *La Jeune France* y reproducidos en el *Baudelaire* de Eugène Crépet. [Vicio mucho más grave, lleva peluca, / todo el hermoso pelo ha huido de su blanca nuca; / lo cual no impide que los besos enamorados / lluevan sobre su frente más monda que un leproso.

Sólo tiene veinte años; el pecho, caído ya, / cuelga de cada lado como una calabaza; / y sin embargo, arrastrándome todas las noches sobre su cuerpo, / como un recién nacido, chupo su seno y la muerdo;

y aunque muchas veces no tenga siquiera un centavo / para frotarse la carne y ungirse el hombro, / la lamo en silencio, con más fervor / que Magdalena inflamada a los pies del Salvador.

A la pobre criatura, sofocada de placer, recios hipoes le dilatan el pecho, / y adivino, al oír su aliento brutal, / que ha comido muchas veces el pan del hospital.]

una confesión insolente, un llamado implícito al lector hipócrita, su semejante, su hermano. Pero no olvidemos que es la *expresión* de un hecho. Lo seguro es que Baudelaire, a través del cuerpo miserable de Lou-chette, trata de apropiarse de la enfermedad, las taras, la fealdad; quiere tomarlas sobre sus hombros, cargar con ellas no por impulso de caridad, sino para quemar su carne. La insolencia del poema expresa la reacción reflexiva: cuanto más mancillado, cuanto más contaminado esté el cuerpo que se sume en sucias voluptuosidades, será mayor objeto de asco para Baudelaire mismo, y más se sentirá el poeta *mirada* y libertad, más desbordará su alma de ese andrajó enfermo. ¿Es demasiado decir que él quiso la sífilis que lo torturó toda su vida, que lo llevó al imbecilismo y a la muerte?

Las observaciones precedentes permiten comprender el famoso "dolorismo" de Baudelaire. Los críticos católicos, Du Bos, Fumet, Massin, han arrojado mucha oscuridad sobre esta cuestión. Han mostrado con cien citas que Baudelaire reivindicaba para sí el peor sufrimiento; han citado los versos de *Bénédiction*:

*Soyez béni mon Dieu qui donnez la souffrance
comme un divin remède à nos impuretés*¹.

Pero no se preguntaron si Baudelaire sufría de verdad. A este respecto, los testimonios del mismo Baudelaire son bastante variados. En 1861 escribe a su madre:

...Yo, matarme, es absurdo, ¿verdad? —Así que dejarás sola a tu vieja madre, dirás. —¡Vaya! Si estrictamente no tengo derecho, creo que la cantidad de do-

¹ ['Bendito seas, Dios mío, Tú que das el sufrimiento / como divino remedio a nuestras impurezas.']

lores que soporto desde hace casi treinta años me haría excusable.

Tiene cuarenta años entonces; remonta, pues, el comienzo de sus desdichas a los diez años, lo que corresponde más o menos a estas líneas de su autobiografía: "Después de 1830 el colegio de Lyon, golpes, batallas con los profesores y los compañeros, graves melancolías". Es la famosa "grieta" provocada por el segundo casamiento de su madre, y la correspondencia abunda en variadas quejas por su estado. Pero es necesario observar que siempre son cartas a madame Aupick. Quizá no debieran considerarse absolutamente sinceros estos testimonios. En todo caso, el cotejo de los textos como los que siguen indica bastante que podía cambiar radicalmente de opinión acerca de su estado según fueran los destinatarios. El 21 de agosto de 1860 escribe a su madre:

Moriré sin haber hecho nada en mi vida. Debía veinte mil francos, debo cuarenta mil. Si tengo la desgracia de vivir todavía mucho tiempo, la deuda puede doblarse aún.

Se reconoce aquí el tema de la vida perdida, frangollada, de lo irremediable, así como los reproches implícitos con respecto al consejo de familia. El hombre que escribió estas líneas debía de estar desesperado. Pero en el mismo año 1860, un mes más tarde, escribe a Poulet-Malassis:

Cuando encuentre usted un hombre que, libre a los diecisiete años, con un gusto excesivo por los placeres y siempre sin familia, entre en la vida literaria con 30.000 francos de deuda y al cabo de casi veinte años sólo los ha aumentado en 10.000 y, además, está muy lejos de sentirse embrutecido, me lo presentará y salvaré en él a mi igual.

Esta vez el tono es satisfecho; este hombre que se declara "muy lejos de sentirse embrutecido" está muy lejos de considerar que no hará nada en su vida. En cuanto a las deudas, en la carta de agosto parecían inflarse solas por una especie de maldición; en la carta de setiembre nos enteramos de que su crecimiento quedó contenido en límites severos gracias a una inteligente economía. ¿Dónde está la verdad, Ni en un caso ni en el otro, evidentemente. Es sorprendente, en efecto, que Baudelaire aumente las deudas contraídas desde 1843 cuando se dirige a su madre y les reste importancia, por el contrario, cuando escribe a Poulet Malassis. Pero es comprensible ya que, frente a madame Auspick, quiere dárse las de víctima. Las cartas que le escribe son una curiosa mezcla de confesiones y reproches disimulados. La mayor parte del tiempo, el sentido es más o menos éste: mira en qué abyección me hiciste caer. Durante esos veinte años de correspondencia, exhibe incansablemente los mismos agravios: el casamiento de su madre, el consejo de familia. Declara que Ancelle "es para [él] la perfecta calamidad y que pone los dos tercios en todos los accidentes de [su] vida". Se queja de la educación que ha recibido, de la actitud de su madre que nunca es "una amiga", del temor que le inspiraba su padrastro. Tiene miedo de parecerle feliz. Si por casualidad se da cuenta de que su tono es más alegre, añade en seguida:

*Encontrarás esta carta menos desolada que las otras.
No sé de dónde me ha vuelto el coraje; sin embargo,
no tengo motivo para regocijarme de la vida.*

En una palabra, su ostentación de sufrimiento tiene visiblemente un doble fin. El primero es saciar sus rencores, quiere inspirar remordimientos a su madre. El segundo es más complejo: madame Aupick repre-

senta el juez, el Bien. Frente a ella se humilla, busca la condena y la absolución. Pero odia ese Bien al mismo tiempo que lo respeta, y lo mantiene a la fuerza y como una pantalla delante de él. Lo odia porque es un freno a su libertad, porque lo eligió justamente para que fuera ese freno. Esas normas están ahí *para ser violadas*; pero al mismo tiempo para provocar remordimientos en el que las viola. Cien veces deseó verse libre de ellas; pero este deseo no es enteramente sincero, puesto que si se desembarazara perdería al mismo tiempo los beneficios de la tutela. Entonces, a falta de poder mirarlas de frente y hacerlas desvanecer bajo su mirada, intenta desvalorizarlas solapadamente, desde abajo, tornarlas nefastas sin disminuir sin embargo su valor absoluto. Se pone en estado de rencor con respecto al Bien. Es un proceso frecuente en la autopunición. Alexandre cita un caso análogo: un hombre que sufre por un amor secreto a su madre, se siente culpable frente a su padre. Se hace castigar, pues, por la sociedad, asimilada al poder paternal, para que los sufrimientos injustos que le inflige disminuyan su autoridad sobre él y, al mismo tiempo, lo hagan menos culpable. Pues si el Bien es menos *bueno*, el Mal resulta menos *malo*. Los sufrimientos de que se queja Baudelaire son, del mismo modo, como un alivio a su falta; establecen una suerte de reciprocidad entre el pecador y el juez; el pecador ofende al juez, pero el juez ha hecho sufrir injustamente al pecador. Representan simbólicamente la imposible superación del Bien hacia la libertad. Son créditos de Baudelaire sobre el universo teocrático donde escogió vivir. En este sentido, ¿no son más fingidas aún que sentidas? Y sin duda no hay tanta diferencia entre un sentimiento fingido y un afecto sentido. Pero queda, sin embargo, en estos dolores de mala fe, una insuficiencia esen-

cial. Son fantasmas hostigadores, no realidades; y no son los acontecimientos los que los engendran, sino las determinaciones de la vida interior. Nutridos de bruma, serán siempre brumosos. Y cuando, bajo un latigazo súbito, Baudelaire, en 1845, decide matarse, cesan de pronto sus quejas: explica a Ancelle que lo lleva al suicidio la apreciación objetiva de su situación y no los sufrimientos, que confiesa no sentir.

Hay otro aspecto, además, en el dolor baudelairiano. Forma una unidad, en efecto, con su orgullo. Que eligió originariamente padecer y padecer más que nadie, bastaría para probarlo la extraordinaria carta que pensaba escribir a J. Janin y que se quedó en proyecto: "*Usted es un hombre feliz. Lo compadezco, señor, por ser tan fácilmente feliz. ¡Ya tiene que haber caído bajo un hombre para creerse feliz...! ¡Ah!, usted es feliz, señor. ¡Qué! Si dijera: soy virtuoso, comprendería lo que se sobreentiende: sufro menos que otros. Pero no, usted es feliz. ¿Fácil de contentar, entonces? Lo compadezco y estimo más distinguido mi mal humor que su beatitud. Llegaré a preguntarle si los espectáculos de la tierra le bastan. ¡Qué! ¿Nunca sintió ganas de irse, nada más que por cambiar de espectáculo? Tengo muy series razones para compadecer a quien no ama la muerte*"¹.

Este texto es revelador. Nos enseña en primer lugar que el sufrimiento, para Baudelaire, no es el remolino violento que sigue a un choque, a una catástrofe, sino un estado permanente, que nada es susceptible de aumentar o disminuir. Y este grado corresponde a una especie de tensión psicológica; es el grado de esta tensión lo que permite establecer una jerarquía entre los hombres. El hombre feliz ha per-

¹ *Obras póstumas*. Edit. J. Crépet, t. I, págs. 223-233.

dido la tensión de su alma, ha *caído*. Baudelaire jamás aceptará la felicidad porque es inmoral. De modo que la desdicha de un alma, lejos de ser el contragolpe de las tormentas exteriores, viene por sí sola: es su cualidad más rara. Nada indica mejor que Baudelaire *escogió* sufrir. El dolor, dice, es “la nobleza”. Pero justamente porque debe ser noble, no sería conveniente —ni conforme a la flema del dandy— que adoptara el aspecto de una emoción y se expresara con gritos o llantos. Cuando Baudelaire nos describe al hombre doloroso según su sentir, tiene el cuidado de retirar muy lejos en el pasado la causa de sus sufrimientos. “El hombre sensible moderno” que cuenta con todas sus simpatías y a quien presenta en *Les paradis artificiels*, tiene “un corazón tierno, fatigado por la desgracia, pero aún dispuesto al rejuvenecimiento; llegaremos, si lo queréis, a admitir faltas antiguas...”. Una hermosa cabeza de hombre, dice en *Fusées*, “contendrá algo ardiente y triste —necesidades espirituales, ambiciones tenebrosamente rechazadas—, la idea de una insensibilidad vengativa... en fin (para tener el coraje de confesar hasta qué punto me siento moderno en estética), la *desdicha*”. De ahí su “irresistible simpatía por las ancianas, esos seres que han padecido mucho por sus amantes, por sus hijos y también por sus propias faltas”.

¿Por qué no amar los jóvenes, cuando sufren? Porque sus dolores se manifiestan entonces con gritos desordenados. Son vulgares. Con el tiempo un equilibrio en la tristeza sucede a esos estallidos discontinuos. Y ahí está lo que Baudelaire aprecia ante todo. Esa afección que, más que el nombre de dolor, merecería el de melancolía, manifiesta a sus ojos una especie de toma de conciencia de la condición humana.

En este sentido, el dolor es el aspecto afectivo de la lucidez. "Llegaré a preguntarle si los espectáculos de la tierra le bastan." Esta lucidez, al aplicarse a la situación del hombre, le revela su exilio. El hombre sufre porque está *insatisfecho*.

La insatisfacción: eso es lo que el dolor baudelairiano se ha encargado de expresar. "El hombre sensible moderno" no sufre por tal o cual motivo particular, sino, en general, porque nada de esta tierra podría contentar sus deseos. Se ha querido ver aquí un llamado al cielo. Pero Baudelaire, lo hemos visto, nunca tuvo fe, salvo en un período en que la enfermedad lo debilitaba. La insatisfacción resulta más bien de la conciencia que tuvo en seguida de la trascendencia humana. Cualquiera sea la circunstancia, cualquiera sea el placer ofrecido, el hombre está perpetuamente más allá, los supera hacia otros fines y finalmente hacia sí mismo. Sólo que, en la trascendencia en acto, el hombre metido en su carrera, lanzado a una empresa a largo plazo, apenas se fija en la circunstancia que supera. No la desprecia, no se declara insatisfecho de ella: la usa como un medio, conservando la mirada fija en el fin que persigue. Baudelaire, incapaz de obrar y lanzado a sacudidas en empresas a corto plazo que abandona para caer en un embotamiento, encuentra en sí, si me atrevo a decirlo, una superación cuajada. Lo que encuentra en el camino lo supera, se sobreentiende, y su mirada va más allá de lo que ve. Pero ese superar no es sino un movimiento de principio; no se define por ningún fin, se pierde en el ensueño o, si se prefiere, se toma a sí mismo por fin. La insatisfacción de Baudelaire supera por superar. Es dolor porque nada la colma, nada la satisface.

“¡A cualquier parte! A cualquier parte, con tal de que sea fuera de este mundo”¹. Pero su decepción constante no procede de que los objetos que encuentra no corresponden a un modelo propuesto o de que no son los instrumentos que le convienen; como los supera en el vacío, lo decepcionan simplemente porque son. Son, es decir, que se encuentran allí para mirar más allá de ellos. De este modo el dolor de Baudelaire es el ejercicio en el vacío de su trascendencia, en presencia de lo dado. Por el dolor se planta como si no fuera de este mundo. Es otra forma de su desquite contra el Bien. En la medida, en efecto, en que se ha sometido deliberadamente a la Regla divina, paternal y social, el Bien lo encierra y lo aplasta; yace en el fondo del Bien como en un pozo. Pero su trascendencia lo venga: aun aplastado, aun sacudido por las olas del Bien, el hombre es siempre otra cosa. Sólo que, si la viviera hasta el final, ella lo llevaría a negar ese Bien mismo, a proyectarse hacia otros fines que serían verdaderamente suyos. Se niega a ello; refrena el impulso positivo; sólo quiere vivir su aspecto negativo de insatisfacción, que es como una reserva mental perpetua. Por el dolor, el broche se ajusta, el sistema vuelve a cerrarse. Baudelaire se ha sometido al Bien para violarlo; y si lo viola es para sentir con más fuerza su influencia, para ser condenado en su nombre, rotulado, transformado en *cosa* culpable. Pero por el dolor escapa de nuevo a su condena, se recupera como espíritu y libertad. El juego no tiene riesgos; no niega el Bien, no lo trasciende; simplemente no se satisface con él. Ni siquiera tiene inquietud, no encara otro mundo con otras normas más allá del que conoce. Vive su insatisfacción por ella

¹ *Les paradis artificiels. Anywhere out of the world.*

misma: el Deber es el Deber, sólo este universo existe con sus normas. Pero la criatura que Baudelaire es, soñando imposibles evasiones, afirma con su perpetua melancolía su singularidad, su derecho y su valor supremo. No hay solución y no se la busca: simplemente la criatura se embriaga con la certeza de que vale más que este mundo infinito, puesto que está descontento de él. Todo lo que es debía ser, nada podía ser sino lo que es: éste es el punto de partida tranquilizador. El hombre sueña con lo que no podía ser, con lo irrealizable, lo contradictorio; éstos son sus títulos de nobleza. Ésa es la espiritualidad negativa por la cual la criatura se planta como un reproche frente a la creación y la supera. Y no por casualidad Baudelaire ve en Satán el tipo acabado de la belleza dolorosa. Vencido, caído, culpable, denunciado por toda la Naturaleza, desterrado del universo, abrumado por el recuerdo de la falta inexpiable, devorado por una ambición insatisfecha, traspasado por la mirada de Dios que lo cuaja en su esencia diabólica, obligado a aceptar hasta el fondo del corazón la supremacía del Bien, Satán triunfa sin embargo sobre el mismo Dios, su amo y vencedor, por su dolor, por esa llama de insatisfacción triste que, en el momento mismo en que consiente en ese aplastamiento, brilla como un reproche inexpiable. En ese juego de "el que pierde gana" es el vencido quien, *en tanto que vencido*, se lleva la victoria. Orgullosa y vencido, penetrado del sentimiento de su unicidad frente al mundo, Baudelaire se asimila a Satán en lo secreto de su corazón. Y quizá el orgullo humano nunca fue más lejos que en ese grito siempre sofocado, siempre contenido, y que suena a todo lo largo de la obra baudelairiana: "*¡Yo soy Satán!*" ¿Pero qué es en el fondo Satán sino el símbolo de los niños desobedientes y enfurruñados que piden

a la mirada paterna que los cuaje en su esencia singular, y hacen el mal en el marco del bien para afirmar su singularidad y lograr su consagración?

Este "retrato", sin duda, habrá decepcionado un poco; hasta aquí no hemos intentado explicar ni siquiera mencionamos los rasgos más evidentes y más célebres del carácter que pretendemos pintar: el horror a la naturaleza, el culto de la "frialdad", el dandysmo y esa vida a reculones que avanza, con la cabeza vuelta hacia atrás, mirando huir el tiempo como se ve huir el camino por el retrovisor. En vano se habrán buscado algunas aclaraciones sobre la Belleza tan particular por él elegida y sobre el secreto encanto que hace inimitables sus poemas. Para muchos, en efecto, Baudelaire no es —con razón— sino el autor de *Les fleurs du mal*, pura y simplemente; y tienen por inútil toda búsqueda que no consiga aproximarnos al "hecho poético" baudelairiano.

Pero los datos de carácter empírico, si bien son los que primero se encuentran, no son los primeros en formarse. Manifiestan el cambio de una situación a causa de una elección original; son complicaciones de esa elección y, para decirlo de una vez, en cada una de ellas coexisten todas las contradicciones que lo desgarran, pero reforzadas, multiplicadas como consecuencia de su contacto con la diversidad de los objetos del mundo. La elección que hemos descrito, ese balanceo perpetuo entre la existencia y el ser, queda en el aire, de acuerdo, si no se manifiesta a través de una actitud concreta y particular hacia Jeanne Duval o madame Sabatier, Asselineau o Barbey d'Aurevilly, un gato, la legión de honor o el poema que Baudelaire empezó. Pero al contacto con la realidad

se complica al infinito; cada pensamiento, cada humor se diría un nudo de víboras, tantos sentidos diversos y opuestos comporta, tantas razones que se destruyen unas a otras pueden determinar un mismo acto. Por eso convenía arrojar luz sobre la elección baudelairiana antes de examinar sus conductas.

La aversión de Baudelaire por la naturaleza ha sido frecuentemente subrayada por sus biógrafos y críticos. De ordinario quiere encontrarse el origen en su formación cristiana y en la influencia que ejerció sobre él Joseph de Maistre. La acción de estos factores no es negable y la invoca el mismo Baudelaire cuando quiere explicarse: "La mayoría de los errores relativos a lo bello nacen de la falsa concepción del siglo XVIII con respecto a la moral. La naturaleza fue tomada en aquel tiempo como base, fuente y tipo de todo bien y de toda belleza posible. La negación del pecado original tuvo no poca importancia en la ceguera general de esta época. No obstante, si consentimos en remitirnos simplemente al hecho visible, a la experiencia de todas las edades y a la *Gaceta de los Tribunales*, veremos que la naturaleza no enseña nada o casi nada, es decir, que *obliga* al hombre a dormir, a beber, a comer, y a precaverse, mal como pueda, de las hostilidades de la atmósfera. Ella es también la que empuja al hombre a matar a su semejante, a comerlo, a secuestrarlo, a torturarlo... El crimen, cuyo gusto ha probado el animal humano en el vientre de su madre, es originariamente natural. La virtud, por el contrario, es *artificial*, sobrenatural, pues fueron precisos en todos los tiempos y en todas las naciones, dioses y profetas que la enseñaran a la humanidad animalizada, y el hombre, *solo*, hubiera sido impotente para descubrirla. El mal se hace sin esfuer-

zo, naturalmente, por fatalidad; el bien es siempre producto de un arte"¹.

Pero este texto, que parece decisivo a primera lectura, es menos convincente a la segunda. Baudelaire asimila en él el Mal a la naturaleza. Y estas líneas podría haberlas firmado el marqués de Sade. Pero para tenerles absoluta fe deberíamos olvidar que el verdadero Mal baudelairiano, el Mal satánico que evocó cien veces en sus obras, es producto deliberado de la voluntad y del artificio. Si hay, pues, un Mal distinguido y un Mal vulgar, la vulgaridad es lo que ha de horrorizar a nuestro autor, no el crimen. Y además la cuestión se complica: si la Naturaleza, en varios textos, aparece asimilable al pecado original, abundan los pasajes en las cartas de Baudelaire donde la expresión "natural" es sinónimo de *legítimo* y *justo*. Cito uno, al azar; se encontrarán otros cien:

Esta idea —escribe el 4 de agosto de 1860— *derivaba de la intención más natural y filial.*

Hay que concluir, pues, cierta ambivalencia de la noción de Naturaleza. El horror que Baudelaire le tiene no es tan fuerte que no pueda invocarla para justificarse o defenderse. Con el examen encontraremos en la actitud del poeta capas de significaciones muy diversas, la primera de las cuales, que se expresa en el texto de *L'art romantique*, ya citado, es literaria y deliberada (la influencia de Maistre sobre Baudelaire es sobre todo de apariencia: nuestro autor encontraba "distinguido" remitirse a ella), y la última, oculta, sólo se deja presentir a través de las contradicciones que acabamos de mencionar.

Lo que parece haber obrado mucho más profundamente sobre el pensamiento de Baudelaire que la

¹ *L'art romantique: Le peintre de la vie moderne. XI: "Eloge du maquillage".*

lectura de *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, es la gran corriente antinaturalista que va de Saint-Simon a Mallarmé y Huysmans a través de todo el siglo XIX. La acción combinada de los sansimonianos, los positivistas y Marx, engendró, hacia 1848, el sueño de una *antinaturalaleza*. La expresión misma de *antinaturalaleza* es de Comte; en la correspondencia de Marx y Engels se encuentra la de *antifisis*. Las doctrinas son diferentes, pero el ideal es el mismo: se trata de la institución de un orden humano directamente opuesto a los errores, a las injusticias y a los mecanismos ciegos del Mundo natural. Lo que distingue este orden de la "Ciudad de los fines" que Kant concebía a fines del siglo XVII y que también oponía al estricto determinismo, es la intervención de un factor nuevo: el trabajo. Ya no por las solas luces de la Razón el hombre impone su orden al Universo, sino por el trabajo, y especialmente por el trabajo industrial. En el origen de este antinaturalismo, aún más que una doctrina anticuada de la gracia, está la revolución industrial del siglo XIX y la aparición del maquinismo. Baudelaire sigue la corriente. Ciertamente, el obrero no le interesa; pero el trabajo lo atrae porque es como un pensamiento *impreso* en la materia. Siempre lo tentó la idea de que las cosas son pensamientos objetivados y como solidificados. De este modo podía mirarse en ellas. Pero las realidades naturales no tienen a sus ojos significación alguna. No quieren decir nada. Y sin duda una de las reacciones más inmediatas de su espíritu es ese disgusto y ese hastío que lo embargan frente a la monotonía vaga, muda y desordenada de un paisaje.

"Me pide usted versos para su pequeño volumen, versos sobre la naturaleza, ¿verdad?, sobre los bosques, las grandes encinas, el verdor, los insectos, el sol, segura-

mente. Pero bien sabe que soy incapaz de enternecerme con los vegetales, y que mi alma es rebelde a esa singular religión nueva que siempre tendrá, me parece, para todo ser espiritual, un no sé qué shocking. No creeré jamás que el alma de los Dioses habita en las plantas, y aunque habitara, no me cuidaría mucho de ello y consideraría la mía un bien de mayor precio que la de las legumbres santificadas”¹.

Vegetales, legumbres santificadas: estas dos palabras señalan bastante el desprecio que le inspira la insignificancia del mundo de las plantas. Tiene una como intuición profunda de esa contingencia amorfa y obstinada que es la vida —precisamente al revés del trabajo—, y le da horror porque ella refleja a sus ojos la gratuidad de su propia conciencia, que quiere disimularse a toda costa. Ciudadano, le gusta el objeto geométrico, sometido a la racionalización humana: Schaunard cuenta que decía: “El agua en libertad me es insoportable; la quiero prisionera, con grilletes, en los muros geométricos de un muelle”². Aun sobre la fluidez quiere que el trabajo imprima su marca, y a falta de poder conferirle una solidez incompatible con su naturaleza, por horror a su desplomarse y a su ductilidad vagabunda, quiere contenerla entre murallas, quiere modelarla geométricamente. Me recuerda a un amigo que, como su madre llenara un vaso de agua en el grifo de la cocina, le decía: “¿No quieres mejor agua verdadera?”; e iba a buscar una jarra al aparador. El agua verdadera era el agua delimitada y como repensada por su continente transparente y que, al mismo tiempo, al perder su aire desmelenado y todas las suciedades de que la carga-

¹ Carta a F. Desnoyers (1855).

² SCHAUNARD, *Souvenirs*. Citado por CRÉPET en *Charles Baudelaire*.

ba la promiscuidad con el fregadero, participaba de la pureza esférica y transparente de una obra humana; no era el agua loca, el agua vaga, el agua rezumante, estancada o fluyente, sino el metal recogido en el fondo de la jarra, humanizada por su recipiente. Baudelaire es un ciudadano: para él, el agua *verdadera*, la *verdadera* luz, el *verdadero* calor son los de las ciudades, ya objetos de arte, unificados por un pensamiento maestro. Es que el trabajo les ha conféréido una función y un lugar en la jerarquía humana. Una realidad natural cuando está trabajada y ha pasado al rango de utensilio pierde su injustificabilidad. El utensilio tiene una existencia de derecho para el hombre que lo considera; un coche en la calle, un escape existen precisamente como Baudelaire desearía existir, le ofrecen la imagen de realidades llamadas al ser por su función y que aparecieron para colmar un vacío, solicitadas por ese mismo vacío que debían colmar. Si el hombre tiene miedo en el seno de la naturaleza es porque se siente preso en una inmensa existencia amorfa y gratuita que lo traspasa por entero con su gratuidad; no tiene ya *su* lugar en ninguna parte, está en la tierra sin objeto, sin razón de ser, como un matorral o una mata de retama. En medio de las ciudades, por el contrario, rodeado de objetos precisos cuya existencia está determinada por su papel y a todos los cuales aureola un valor o un precio, se tranquiliza: le devuelven el reflejo de lo que desea ser: una realidad *justificada*. Y precisamente Baudelaire, en la medida en que se quiere cosa en medio del mundo de J. de Maistre, sueña con existir en la jerarquía moral con una función y un valor, exactamente como la valija de lujo o el agua domesticada en las jarras existen en la jerarquía de los utensilios.

Pero ante todo, lo que Baudelaire llama Naturaleza es la vida. Siempre son plantas y animales los que cita cuando habla de ella. La "imposible Naturaleza" de Vigny es el conjunto de las leyes físicoquímicas; la de Baudelaire es más insinuante: es una gran fuerza tibia y abundante que penetra por todas partes. A esa tibieza húmeda, a esa abundancia, les tiene horror. La prolificidad natural, que tira de un mismo modelo millones de ejemplares, no podía sino chocarlo en su amor a lo raro. También él puede decir: "Me gusta lo que jamás se verá dos veces". Y de este modo se propone hacer un elogio de la esterilidad absoluta. Lo que no puede soportar en la paternidad es esa continuidad de vida entre el genitor y los descendientes que hace que el primero, comprometido por los últimos, continúe viviendo en ellos con una vida oscura y humillada. Esta eternidad biológica le parece insoportable: el hombre raro se lleva a la tumba su secreto de fabricación; se quiere totalmente estéril, es la única manera que tiene de valorizarse. Baudelaire llevó tan lejos estos sentimientos que hasta negaba la paternidad espiritual; escribe a Troubat en el 66, después de una larga serie de artículos alabando a Verlaine: "Esos jóvenes no carecen, por cierto, de talento; pero cuántas locuras, cuántas inexactitudes. ¡Qué exageraciones! ¡Qué falta de precisión! Para decir la verdad, me dan un miedo cervical. Nada me gusta tanto como estar solo"¹. La *creación*, que Baudelaire eleva a las nubes, se opone al parto. No hay compromiso; sin duda es una prostitución; pero siendo ésta la causa, el espíritu infinito e inagotable permanece inalterado después de haber producido su efecto; en cuanto al objeto creado, no vive, es imperece-

¹ Carta del 5 de marzo de 1866.

dero e inanimado como una piedra o una verdad eterna. Además, no hay que crear con demasiada abundancia, bajo pena de aproximarse a la Naturaleza. Baudelaire manifiesta a menudo su repugnancia por el gran temperamento de Hugo. No por impotencia ha escrito poco: sus poemas le hubieran parecido menos raros de no haber sido el resultado de actos excepcionales del espíritu. Su pequeño número, como su perfección, debe subrayar ese carácter "sobrenatural"; Baudelaire buscó toda su vida la *infecundidad*. Y en el mundo que lo rodea las formas duras y estériles de los minerales son las que encontraron gracia a sus ojos. Escribe en los *Poèmes en prose*:

Esa ciudad está al borde del agua; dicen que está edificada en mármol y que el pueblo tiene tal odio al vegetal, que arranca todos los árboles. He aquí un paisaje a mi gusto: un paisaje hecho con luz y mineral, y líquido para reflejarlos¹.

George Blin dice muy bien que Baudelaire "teme a la Naturaleza como depósito de esplendor y de fecundidad y la sustituye por el mundo de su imaginación: universo metálico, es decir, fríamente estéril y luminoso".

Es que el metal, y de un modo genérico, el mineral, le devuelven la imagen del espíritu. Como consecuencia de los límites de nuestra capacidad imaginativa, todos los que, para oponer el espíritu a la vida y al cuerpo, han llegado a formarse una imagen no biológica de él, necesariamente han recurrido al reino de lo inanimado: luz, frío, transparencia, esterilidad. Así como Baudelaire encuentra en las "bestias inmundas" sus malos pensamientos realizados y objetivados, el metal más brillante, el más pulido, el más difícil de

¹ *Anywhere out of the world.*

asir, el acero, le parecerá siempre la objetivación exacta de su pensamiento en general. Si siente ternura hacia el mar, es por ser éste un mineral móvil. Brillante, inaccesible y frío, con ese movimiento puro y como inmaterial, esas formas que se suceden, ese cambio sin nada que cambie y, a veces, con esa transparencia, ofrece la mejor imagen del espíritu, es el espíritu. De este modo, por odio a la vida, Baudelaire llega a elegir en la materialización pura símbolos de lo inmaterial.

Sobre todo, le horroriza sentir en sí mismo esa enorme fecundidad blanda. Sin embargo, ahí está la naturaleza, ahí están las necesidades que lo "obligan" a saciarlas. Basta releer el texto que citábamos más arriba para ver que ante todo detesta esa *violencia*. Una joven rusa tomaba excitantes cuando tenía ganas de dormir; no podía tolerar dejarse invadir por esa solapada e irresistible, hundirse de golpe en el sueño, no ser ya sino una bestia que duerme. Tal es Baudelaire: cuando siente subir en él la naturaleza, la naturaleza de todo el mundo, como una inundación, se crispa y se pone rígido, mantiene la cabeza fuera del agua. Esa gran ola cenagosa es la vulgaridad misma: Baudelaire se irrita al sentir en sí esas ondas viscosas que tan poco se parecen a las sutiles disposiciones con que sueña; le irrita sobre todo sentir que esa fuerza irresistible y dulzona quiere doblegarlo a "hacer como todo el mundo". Pues la naturaleza en nosotros es lo opuesto a lo raro y a lo exquisito, es *todo el mundo*. Comer como todo el mundo, dormir como todo el mundo, hacer el amor como todo el mundo: ¡qué insensatez! Cada uno de nosotros elige en sí mismo, entre sus componentes, aquellos de los cuales dirá: soy yo. Los otros los ignora. Baudelaire eligió no ser naturaleza, ser esa negación perpe-

tua y crispada de su "naturalidad", esa cabeza que se yergue fuera del agua y que mira subir la ola con una mezcla de desdén y de espanto. Esta selección arbitraria y libre que operamos en nosotros mismos constituye la mayor parte del tiempo lo que se llama nuestro "estilo de vida". Si consentimos en nuestro cuerpo y si nos dejamos estar, si nos gusta bañarnos en la fatiga feliz, en las necesidades, el sudor y todo lo que nos emparenta con los demás hombres, si sustentamos un humanismo de la naturaleza, nuestros gestos tendrán una especie de naturalidad y generosidad, una facilidad descuidada. Baudelaire detesta el descuido. Del alba a la noche, no conoce un segundo de dejarse estar. Sus menores deseos, sus impulsos más espontáneos, son reprimidos, filtrados, representados más que vividos; sólo pasan cuando están debidamente artificializados. De ahí, en parte, ese culto por el tocado y las ropas que deben encubrir la desnudez demasiado natural; de ahí esas fantasías rayanas a veces en el ridículo, como la de pintarse el pelo de verde. La inspiración misma no encuentra gracia en él. Sin duda le otorga confianza en cierta medida: "En arte, cosa en la que no se ha insistido bastante, la parte librada a la voluntad del hombre es mucho menor de lo que se cree". Pero la inspiración es también naturaleza. Viene cuando quiere y espontáneamente; se parece a las necesidades; hay que transformarla, trabajarla. No creo, declara, "sino el trabajo paciente, en la verdad dicha en buen francés y en la magia de la palabra justa". De este modo se convierte en simple materia sobre la cual el poeta ejerce deliberadamente las técnicas poéticas. En esta furia por encontrar la palabra justa, que recuerda León Cladel¹,

¹ Citado por E. CRÉPET, *Charles Baudelaire*.

entra mucho de comedia y de gusto por el artificio: “¡Desde la primera línea, qué digo, a la primera línea, a la primera palabra, habría que descoser! ¿Era bien exacta esa palabra? ¿Y daba rigurosamente el matiz deseado? ¡Atención! No confundir agradable con amable, complaciente con encantador, cortés con gentil, seductor con provocativo, gracioso con ameno; ¡eh!, esos diversos términos no son sinónimos: cada uno de ellos tiene una acepción particular; ¡dicen más o menos en el mismo orden de ideas y no idénticamente la misma cosa! Nunca, nunca jamás ha de emplearse uno por otro... Nosotros, obreros literarios, puramente literarios, debemos ser precisos, debemos encontrar siempre la expresión absoluta, o bien renunciar a la pluma y acabar en chapuceros... ¡Busquemos, busquemos! ¡Si el término no existe, será inventado; pero veamos primero si existe! Y empuñados los diccionarios de nuestro idioma, los compulsábamos en seguida, los hojeábamos, los sondeábamos con rabia, con amor... [Luego] intervenían los léxicos extranjeros. Se interrogaba el Francés-Latín y luego el Latín-Francés. Una persecución despiadada. ¿Nada en los antiguos? ¡A los modernos! Y el tenaz etimologista, a quien la mayoría de las lenguas vivas eran tan familiares como la mayoría de las lenguas muertas, hundiéndose en los vocabularios inglés, alemán, italiano, español, perseguía... la expresión rebelde, inasible y que siempre acababa por crear si no se encontraba en nuestra lengua”. De este modo, sin negar absolutamente *el hecho poético* de la inspiración, nuestro poeta sueña con sustituirla por la técnica pura. Este perezoso ve el atributo del artista en el esfuerzo y el trabajo, no en la espontaneidad creadora. Ese gusto por la minucia en el artificio permite comprender que haya pasado tan largas horas co-

rrigiendo un poema, aun muy viejo y muy alejado de su estado de ánimo, antes que escribiendo uno nuevo. Cuando se inclinaba, completamente nuevo y como un extraño, sobre una obra ya hecha y donde no entraba ya, cuando conocía el gozo artesano de cambiar una palabra aquí y otra allá por el puro placer de *arreglar*, entonces era cuando se sentía más lejos de la naturaleza, más gratuito y —puesto que el tiempo lo había librado de las violencias de la emoción y de la circunstancia— más libre. En el otro extremo de sus preocupaciones, en lo más bajo de la escala, por horror a las necesidades naturales puede explicarse la desdichada afición que ostentaba por el arte culinario donde no entendía nada, y sus interminables discusiones con los bodegoneros. Tenía que disfrazar su hambre; no se dignaba comer para saciarse, sino para apreciar con los dientes, la lengua y el paladar, cierta especie de creación poética. Apuesto que prefería la carne en salsa al asado, y las conservas a las legumbres frescas. La perpetua vigilancia que ejercía sobre sí permite comprender que causara a la gente impresiones contradictorias. La unción eclesiástica que se le reconoce con frecuencia resulta en él de una vigilancia perpetuamente ejercida sobre su carne; pero su aire mezquino, agrio, rígido —y que parece tan ajeno a la suavidad de un prelado— no tiene otra fuente. De todos modos, hace trucos con la naturaleza, la sofistica: bendecidor y meloso cuando está adormecida, encogido cuando siente que se despierta, sigue siendo el hombre que dice *no*, que hunde su pobre cuerpo en ropas gruesas, que oculta sus pobres deseos bajo un aparato preparado. Ni siquiera estoy seguro de que no podamos encontrar aquí unos de los orígenes de los vicios baudelairianos. Parece que las mujeres lo turbaban sobre to-

do vestidas. No podía soportar su desnudez. Se vanagloria en *Portrait de maîtresse* “de haber llegado desde hace mucho, a la época climatérica de tercer grado en que la belleza misma ya no basta si no está sazónada por el perfume, el adorno, *et coetera*”. A esta “época climatérica” parece haber llegado de entrada a juzgar por un pasaje de *La Fanfarlo*, obra de juventud, que parece una confesión:

Samuel vio avanzar hacia él a la nueva diosa de su corazón, en el esplendor radiante y sagrado de su desnudez.

¿Cuál es el hombre que no quisiera, aun a costa de la mitad de sus días, ver a su sueño, su verdadero sueño, sin velos, y el fantasma adorado de su imaginación dejando caer una a una todas las ropas destinadas a protegerlo de los ojos del vulgo? Pero he aquí que Samuel, asaltado por un capricho extraño, rompe a gritar como un niño mimado: —¡Quiero a Colombina, devuélveme a Colombina; devuélvemela tal como se me apareció la noche que me volvió loco con su atavío extravagante y su corpiño de saltimbanquí!

La Fanfarlo, asombrada primero, se prestó de buen grado a la excentricidad del hombre que había elegido, y llamaron a Flore... La camarera salía, cuando Cramer, asaltado por una nueva idea, se colgó de la campanilla y exclamó con voz tonante:

—¡Eh! ¡No se olvide del colorete!

Si comparamos este texto con el célebre pasaje de *Mademoiselle Bistouri*: “¡Quisiera que viniese a verme con la maleta y el delantal, y hasta con un poco de sangre!” Lo dice con un aire muy cándido, como un hombre sensible diría a una comedianta a la que amara: “Quiero verla vestida con el traje que llevaba en el famoso papel que usted creó”¹, no parecerá

¹ *Petits poèmes en prose*. Ed. Conard, pág. 163.

dudoso que Baudelaire fuera fetichista. ¿No confiesa él mismo en *Fusées*: "Gusto precoz por las mujeres. Confundía el olor de las pieles con el olor a mujer. Recuerdo... En fin, quería a mi madre por su elegancia"¹. Las carnes disimuladas, ocultas por salsas llenas de especias, el agua contenida en estanques geométricos, la desnudez de las mujeres velada por pieles o ropas de teatro, que aún retienen un poco de perfume, un poco del resplandor de las candelas, la inspiración frenada, corregida por el trabajo: aspectos todos de su horror a la naturaleza y a lo común. Estamos muy lejos de la teoría del pecado original. Y cuando Baudelaire, por horror al desnudo, por gusto de voluptuosidades ocultas, entrevistas, de la titilación puramente cerebral, exigía a Jeanne que se vistiera para hacer el amor, puede estarse seguro de que no pensaba en las *Soirées de Saint-Petersbourg*.

Pero, lo hemos señalado, la noción de naturaleza en él es ambivalente. Cuando defiende su causa y quiere conmover con sus intenciones, presenta sus sentimientos como los más *naturales* y legítimos. Aquí su pluma lo traiciona. ¿Es cierto que asimila, en el fondo de sí mismo, la naturaleza al pecado? ¿Es sincero cuando hace de ella la fuente de los crímenes? Sin duda la naturaleza es, ante todo, conformismo. Pero precisamente por eso es obra de Dios, o, si se prefiere, del Bien. La Naturaleza es el primer movimiento, la espontaneidad, lo inmediato, la bondad directa y sin cálculo: es sobre todo la creación entera, himno que sube hacia su Creador. Si Baudelaire fuera *natural*, se perdería, sin duda, en la multitud, pero al mismo tiempo sentiría su concien-

¹ *Fusées*. Cf. también en el *Cahier*. Ed. Crépet, pág. 110, nota sobre Agathe.

cia tranquila, cumpliría sin esfuerzo las órdenes divinas, estaría en su casa, a sus anchas en el mundo. Es lo que no quiere. Odia a la Naturaleza y trata de destruirla porque *viene de Dios*, así como Satán trata de minar la creación. Por el dolor, la insatisfacción y el vicio, trata de constituirse un lugar aparte en el universo. Ambiciona la soledad del maldito y del monstruo, del "contra-natura", precisamente porque la Naturaleza es todo, está en todas partes. Y su sueño de artificio no se distingue en absoluto de su deseo de sacrilegio. Miente, se miente cuando asimila la virtud a la construcción artificial. Para él la Naturaleza es el Bien trascendente, en la medida misma en que se convierte en *algo dado*, en una realidad que lo rodea y que se insinúa en él sin que lo haya consentido. La naturaleza manifiesta la ambigüedad del Bien, puro valor en tanto que *es* sin que yo lo haya elegido. Y el horror baudelairiano a la Naturaleza se une a una atracción profunda. Esta ambivalencia de la actitud del poeta se encuentra en aquellos que no han consentido en superar todas las Normas mediante su propia elección, ni en someterse totalmente a una Moral exterior: sometido al Bien en tanto que aparece como un deber a realizar, Baudelaire lo rechaza y lo desdeña en tanto que es cualidad dada del Universo. Y, sin embargo, es el mismo Bien, es uno y otro, puesto que Baudelaire, sin remisión posible, eligió no elegirlo.

Estas observaciones permiten comprender el culto baudelairiano de la frigidez. En primer lugar, frío es *él mismo*, estéril, gratuito y puro. En contraste con las mucosas blandas y tibias de la vida, cada objeto frío le devuelve su imagen. En él se formó un complejo en torno a la frialdad: se identificó con el metal bruñido, pero también con la piedra preciosa. Lo

frío son grandes extensiones llanas y sin vegetación; y esos desiertos chatos parecen la superficie de un cubo de metal, la faceta de una joya. Frialdad y palidez se confunden. El blanco es el color del frío, no solamente porque la nieve es blanca, sino sobre todo porque esa ausencia de color expresa bastante bien la infecundidad y la virginidad. Por eso la luna se convierte en emblema de la frigidez; esa piedra preciosa, aislada en el cielo, vuelve hacia nosotros sus estepas gredosas, derrama sobre la tierra, en los fríos de la noche, una luz blanca que mata lo que ilumina. La luz del sol parece nutritiva; es dorada, espesa, como pan; calienta. La luz de la luna es asimilable al agua pura. Por intermedio de ella la transparencia —imagen de la lucidez— se une a la frigidez. Agreguemos que la luna, con su claridad prestada y esa oposición constante al sol que la ilumina, es un símbolo pasable del Baudelaire satánico, iluminado por el Bien y que devuelve el Mal. Por eso, en esa misma pureza, queda algo malsano. El frío baudelairiano es un medio donde ni los espermatozoides ni las bacterias ni germen alguno de vida puede subsistir; es una luz blanca y un líquido transparente a la vez, bastante próximos a los limbos de la conciencia donde se diluyen los animáculos y las partículas sólidas. La claridad de la luna y el aire líquido, esa gran potencia mineral es lo que nos traspasa, en invierno, en la cima de las montañas. Es la avaricia y la impasibilidad. Fabre-Luce dice muy justamente en *Écrit en prison*, que la piedad siempre quiere calentar. En este sentido el frío baudelairiano es implacable: huela todo lo que toca.

Como es justo, Baudelaire remeda en sus actitudes esta fuerza elemental. Con sus amigos *es* frío: “muchos amigos, muchos guantes”. Usa con ellos una

cortesía ceremoniosa y helada. Porque hay que matar con seguridad esos gérmenes de cálida simpatía, esos efluvios vivientes que intentan pasar de ellos a él. Se rodea a propósito de un *no man's land* que nadie puede franquear y lee su propia frialdad en los ojos del prójimo. Imaginémoslo como un viajero que entra, una noche de invierno, en una posada: tiene encima todo el hielo y toda la nieve de afuera. Ve y piensa aún, pero ya no siente su cuerpo: está insensibilizado.

Por un movimiento muy natural, Baudelaire proyecta sobre el *Otro* esta frigidez en que está empapado. Y aquí se complica el proceso, pues ahora las *Otros* —esa conciencia extraña que contempla y que juzga—, los otros han sido dotados bruscamente de un poder refrigerante. La luz lunar se convierte en la de la mirada. Es una mirada de Medusa que cuaja y petrifica. Baudelaire no podía quejarse: ¿el oficio de la mirada del Otro no es transformarlo en *cosa*? No obstante, sólo a las mujeres —y a cierta categoría de mujeres— dotó de esta frigidez. De los hombres no lo hubiera soportado; hubiera sido reconocer una superioridad sobre él. Pero la mujer es un animal inferior, una “letrina”: “está en celo y quiere que la cubran”; es lo opuesto al dandy. Baudelaire puede sin peligro convertirla en objeto de culto; en ningún caso llegará a ser su igual. De ningún modo se engaña sobre los poderes con que la adorna. Sin duda es para él, como lo dice Royère, algo “sobrenatural viviente”; pero bien sabe que sólo representa un pretexto para sus sueños, precisamente porque es absolutamente *otra* e impenetrable. Estamos, pues, aquí en el plano del juego; y además Baudelaire nunca encontró mujer fría. Jeanne no lo era, si se cree

a *Sed non satiata*; ni madame Sabatier, a quien reprochaba que fuera "demasiado alegre". Para realizar sus deseos tenía que ponerlas artificialmente en estado de frialdad. Elegirá amar a Marie Daubrun porque ella quiere a otro hombre. Así, esta mujer ardiente, permanecerá, al menos en sus relaciones con él, en el plano de la más helada indiferencia. Se ve que él lo gozaba de antemano en la carta que le escribe en 1852:

Un hombre que dice: La amo, y ruega a una mujer, que responde: ¿Amar a usted? ¡Yo, nunca! Uno solo para mi amor; desdichado del que venga después de él; sólo obtendría mi indiferencia y mi desprecio. Y ese mismo hombre para tener el placer de mirarla más tiempo en los ojos, deja que le hable de otro, sólo de él, que se inflame sólo por él y pensando en él. De todas esas confesiones me ha resultado un hecho muy singular: que para mí usted no es simplemente la mujer descaída, sino la mujer a quien amo por su franqueza, por su pasión, por su frescura, por su juventud, por su locura.

He perdido mucho con estas explicaciones, pues ha sido usted tan decisiva que debí someterme en seguida. Pero usted, señora, ha ganado mucho: me ha inspirado respeto y una estima profunda. Que sea siempre así, y conserve bien esa pasión que la hace tan bella y tan feliz.

Vuelva, se lo suplico, y seré suave y modesto en mis deseos... No le digo que me encontrará sin amor... pero estése tranquila, es usted para mí un objeto de culto y me es imposible mancharla.

Esta carta dice mucho: en primer lugar, sobre la poca sinceridad de Baudelaire. El amor apasionado que jura no durará más de un trimestre, pues el mismo año comenzaba a dirigir billetes anónimos e igual-

mente apasionados a madame Sabatier¹. Se trata de un juego erótico y nada más. Muchos se han extasiado con estos dos amores de Baudelaire. Pero para quien lea a continuación su carta a Marie Daubrun y sus billetes a la Presidenta, la repetición de estas adoraciones platónicas ofrece aspecto de manía. Lo cual será más evidente si se remite al famoso poema: *Una noche que yo estaba junto a una horrible judía*, que, según Crarond, se remonta a la época de Louchette, y en el cual Baudelaire, que no conocía ni a Marie ni a madame Sabatier, esboza ya el tema de la dualidad femenina y se muestra soñando, junto al demonio adiente, con el ángel frígido:

*Je me pris à songer, près de ce corps vendu
A la triste beauté dont mon destin se prive...
Car j'eusse avec ferveur baisé son noble corps...
Si quelque soir, d'un pleur obtenu sans effort,
Tu pouvais seulement, ô reine des cruelles,
Obscurcir la splendeur de tes froides prunelles².*

¹ En el segundo caso, el proceso es el mismo: primero Baudelaire elige con cuidado una mujer feliz, amada y que no es libre. Tanto con una como con otra, finge la más viva estima por el enamorado favorecido. Tanto a una como a la otra, las adora "ocomo un cristiano a su Dios". Pero como Mme. Sabatier le parece más fácil y, después de todo, corre el riesgo de rendírsele, conserva el anonimato. De este modo puede gozar a sus anchas de su ídolo, amarlo en secreto, colmarse con su indiferencia desdeñosa. Apenas ella se le entrega, se marcha: ya no le interesa, no puede continuar su comedia. La estatua se ha animado, la mujer fría se calienta. Hasta parece verosímil que no la haya poseído, compensando así con su impotencia la frialdad que faltaba de pronto a la Presidenta.

² ['Me puse a pensar, junto a aquel cuerpo vendido / en la triste belleza de la cual mi destino se priva... / porque con fervor hubiera besado su noble cuerpo... / si alguna noche, con llanto obtenido sin esfuerzo, / tan sólo pudieras, oh reina de las crueles, / obscurecer el esplendor de tus frías pupilas.']

Se trata, pues, de un esquema *a priori* de la sensibilidad baudelairiana, que funciona largo tiempo en el vacío y que supo, luego, elegir realizaciones concretas. La mujer fría es una encarnación sexual del juez:

*Cuando hago alguna gran tontería, me digo: ¡Dios mío! ¡Si ella lo supiera! Cuando hago algo bueno, me digo: esto me acerca a ella en espíritu*¹.

Su frialdad manifiesta su pureza: está libre del pecado original. Al mismo tiempo se identifica con su conciencia extraña, y significa incorruptibilidad, imparcialidad, objetividad. Al mismo tiempo es la mirada, esa pura mirada de agua clara y de nieve derretida que no se asombra, que no padece ni se irrita sino que pone cada cosa en su lugar, que *piensa* al mundo y a Baudelaire en el mundo. Es cierto que esta frigidez tan buscada remeda la severidad glacial de la madre que sorprende al niño "haciendo una tontería". Pero, ya lo hemos visto, no es tanto el amor incestuoso a su madre lo que le hace buscar la austeridad en las mujeres que desea: su necesidad de autoridad, por el contrario, lo llevó a elegir a su madre, junto con Marie Daubrun y la Presidenta, como juez y objeto de deseo. Escribe de madame Sabatier:

nada vale lo que la dulzura de su autoridad.

Y reconoce que, con alternancia regular, piensa en ella en el seno del libertinaje:

*Quand chez les débauchés l'aube blanche et vermeille
Entre en société de l'idéal rongeur,
Par l'opération d'un mystère vengeur
Dans la brute assoupie, un ange se réveille*².

¹ Carta del 18 de agosto de 1857.

² ['Cuando entre los libertinos el alba blanca y bermeja /

Se trata, ya se ve, de una *operación*. Revela su mecanismo en otro pasaje:

Hace más cara a la amante el libertinaje con otras mujeres. Lo que pierde en goces sensuales, lo gana en adoración. La conciencia de la necesidad de perdón hace al hombre más amable.

Encontramos aquí un rasgo frecuente del platonismo patológico: el enfermo, que adora desde muy lejos a una mujer respetable, invoca su imagen en los momentos en que se entrega a las ocupaciones más bajas: cuando está en el baño, cuando se lava las partes genitales. Ella aparece entonces y lo mira con ojos severos. Baudelaire alimenta gustoso esta obsesión: cuando está acostado "junto a una horrible judía", sucia, calva y picada de viruelas, provoca la imagen del Ángel. El Ángel varía, pero cualquiera sea la mujer elegida para cumplir estas funciones, siempre hay alguien que lo mira, sin duda en el momento mismo del orgasmo. De suerte que ya no sabe si invoca esa figura casta y severa para acrecer los placeres que encuentra con las prostitutas, o si sus relaciones rápidas con las mujerzuelas sólo sirven para provocar la aparición de la mujer elegida y ponerlo en contacto con ella. De todos modos esa alta forma frígida, muda e inmóvil, es para él la erotización de la sanción social. Es como esos espejos mediante los cuales ciertos refinados obtienen la imagen de sus placeres: le permite verse mientras hace el amor.

Pero más directamente aún, es culpable de amarla mientras ella no lo ama. Más culpable aún si la desea y la mancilla. Ella representa lo *prohibido* por su misma frigidez. Y si Baudelaire jura, con los mayores

entra en sociedad con el ideal roedor, / mediante la operación de un misterio vengador / en la bestia adormecida un ángel se despierta.']

juramentos, respetarla, es para que sus deseos sean mayores crímenes. De nuevo la falta y el sacrilegio: la mujer está ahí, cruza la habitación con ese andar indolente y majestuoso que Baudelaire estima y que por sí solo significa indiferencia y libertad. Ignora o casi ignora a Baudelaire; si por ventura lo mira, es *cualquiera* a sus ojos; lo atraviesa con su mirada *como a través del vidrio pasa el sol*.

Sentado lejos de ella, mudo, se siente insignificante y transparente: un objeto. Pero en el instante mismo en que los ojos de la bella criatura lo ponen en su lugar en el mundo que su mirada ordena sin pasión, se escapa, la desea, se hunde en el pecado. Es culpable, es *diferente*. Las "dos postulaciones simultáneas" llenan de un solo golpe su alma: lo invade la doble presencia de esos inseparables: el Bien y el Mal.

Al mismo tiempo, la frigididad de la mujer amada espiritualiza los deseos de Baudelaire y los transforma en "voluptuosidades". Vimos qué clase de placer contenido, aligerado por el espíritu, busca. Son, decíamos, *roces*. Tal es el goce que se promete en la carta a Marie Daubrun. La deseará en silencio y su deseo la envolverá por entero a distancia, sin marcarla, sin que se dé cuenta siquiera:

No puede usted impedir que mi espíritu vague alrededor de sus brazos, de sus manos tan bellas, de sus ojos donde reside toda su vida, de toda su adorable persona carnal.

De este modo la frialdad del objeto amado realiza lo que Baudelaire trata de conseguir por todos los medios: la soledad del deseo. Ese deseo que se desliza sobre bellas carnes indiferentes, a distancia, que sólo es una caricia de los ojos, goza de sí mismo porque

es ignorado, no reconocido. Es rigurosamente estéril: no provoca ninguna turbación en la mujer amada. Conocemos ese deseo comunicativo de que habla Proust a propósito de Swann, que se manifiesta con tanta magnificencia que la mujer deseada queda un instante empapada y trastornada por él. Es precisamente el que Baudelaire abomina: engendra la turbación, anima y calienta poco a poco la desnudez primero helada del objeto deseado; es un deseo fecundo, comunicativo y cálido que se emparenta con la tibia abundancia natural. El de Baudelaire es absolutamente estéril y *sin consecuencia*. Desde su origen es dueño de sí, pues “la fría majestad de la mujer estéril” sólo puede provocar un amor cerebral, más representado que vivido. Es una intención de deseo, un fantasma de deseo más que una realidad. Y de esa nada secreta goza primero Baudelaire: porque no está de ningún modo comprometido. Y como el objeto deseado no interesa, esa turbación fingida, representada tanto como sentida, no compromete; Baudelaire permanece solo, encerrado en su avaricia onanista. Si, por lo demás, tuviera que hacer el amor con una de esas bellezas inaccesibles —que no lo pretende, pues prefiere la irritación nerviosa del deseo a su saciedad—, sería con la condición expresa de que permaneciera helada hasta el fin. Escribió: “La mujer a quien se ama es aquella que no goza”. Le horrorizaría proporcionar placer; si la estatua, por el contrario, sigue siendo de mármol, el acto sexual queda por así decirlo *neutralizado*; Baudelaire sólo tuvo relación consigo mismo, permaneció tan solitario como un niño que se masturba, la voluptuosidad que sintió no tuvo su fuente en ningún acontecimiento exterior, no *dio nada*, hizo el amor a un bloque de hielo. Por no haber permanecido de hielo, por haber revelado una carne

demasiado sensible, un temperamento demasiado generoso, la Presidenta, en una sola noche, perdió a su amante.

Pero aquí, como para lo "natural", hay ambivalencia. El acto sexual con la mujer frígida representa, es cierto, el sacrilegio, la afrenta impuesta al Bien, que deja al Bien tan puro, tan virgen, tan impoluto como antes. Es la falta *blanca*, estéril, sin memoria y sin efecto que se desvanece en los aires en el momento mismo en que es cometida, realizando al mismo tiempo la eternidad inalterable de la ley, y la eterna juventud, la eterna disponibilidad del pecador. Pero esta magia blanca del amor no excluye una magia negra. No pudiendo superar el Bien, lo hemos visto, Baudelaire se las ingenia solapadamente para despreciarlo por lo bajo. Además, el masoquismo de la frigidez se acompaña de sadismo. Juez temido, la mujer fría es además víctima. Si el acto amoroso, para Baudelaire, se practica de a tres, si el ídolo se le aparece mientras se entrega a sus vicios en compañía de una prostituta, no sólo es porque necesita de alguien que desprecie y de un testigo severo: también quiere escarnecerlo. Lo alcanza al penetrar en su compañera pagada. Lo engaña, lo afrenta. Se diría que Baudelaire, por horror a la acción directa sobre el universo, busca las influencias mágicas, es decir a distancia, sin duda porque comprometen menos. La mujer frígida se convierte entonces en la *mujer honesta* cuya honestidad misma es un poco ridícula, y a quien su marido engaña con mujerzuelas. Es lo que da a entender la curiosa Fanfarlo: aquí la frialdad se convierte en torpeza, en inexperiencia, y cuando la mujer que ama se esfuerza en retener a su marido con prácticas amorosas que le repugnan, esta frialdad no carece de obscenidad. De la misma manera, el acto

sexual blanco, la posesión en el vacío, a distancia casi y sin mancha, de la mujer “que no goza”, se transforma a veces en una violación pura y simple. Como madame Aupick, como Marie Daubrun, todas las heroínas de Baudelaire “aman a otro”. Es la garantía de su frialdad. Y ese rival afortunado luce todas las cualidades. En *La Fanfarlo*, M. de Cosmelly es “noble, fino”, se citan de él “los más hermosos rasgos”; tiene “con todo el mundo un aire de autoridad afable e irresistible a la vez”. En *L'ivrogne*, aquel proyecto de obra teatral que no prosperó, la mujer del borracho está enamorada “de un hombre joven, bastante rico, de una profesión más elevada... fino y admirador de su virtud”. En *La Fanfarlo* resulta una curiosa intriga: madame de Cosmelly, escarnecida por su marido con la Fanfarlo, es escarnecida por segunda vez —y a pedido suyo— con la misma criatura por Baudelaire mismo bajo el nombre de Cramer. El tema apenas disimulado de esta *nouvelle* es el de la mujer honesta ridiculizada y violada mágicamente en la persona de una prostituta soberbia; es la frialdad humillada. Pero en *L'ivrogne*: “Nuestro obrero aprovechará con alegría el pretexto de sus celos sobreexcitados, para ocultarse a sí mismo que lo que sobre todo reprocha a su mujer es su resignación, su dulzura, su paciencia, su virtud”. Aquí se hace alarde del odio al bien. Este odio llevará a la violación directa; en la versión de 1854 (carta a Tisserand), a último momento el crimen es sustituido por la violación de una manera bastante absurda y como una envoltura: “Ésta es la escena del crimen. Observe bien que hay premeditación. El hombre llega primero a la cita. Él eligió el lugar. Domingo a la noche. Camino o llano oscuro. En la lejanía, ruido de orquesta de cafetín. Paisaje siniestro y melancólico de los alrededores de

París. Escena de amor de lo más triste entre el hombre y la mujer; él quiere conseguir el perdón; quiere que ella le permita vivir y volver a su lado. Nunca la encontró tan bella... Se enternece de buena fe. Se enamora casi, desea, suplica. La palidez, la flacura, la hacen más interesante y son casi excitantes. El público debe adivinar lo que ocurre. A pesar de que la pobre mujer siente conmovido su viejo afecto, se niega a esa pasión salvaje en semejante lugar. La negativa irrita al marido, que atribuye esta castidad a la existencia de una pasión adúltera o a la prohibición de un amante: Hay que terminar; sin embargo nunca tendré valor, no puedo hacerlo yo mismo”.

Ya se sabe lo demás, envía a su mujer al confín del camino, donde hay un pozo en el cual cae. “Si escapa, tanto mejor; si cae en él, es que Dios la condena.”

Ya se ve la riqueza simbólica de este fantasma: el crimen es premeditado, él es el que da la tonalidad general de las relaciones entre Baudelaire, el borracho y su mujer (su madre, Marie Daubrun, etc...). Todo lo que sigue tiene, pues, como fondo, el crimen. De suerte que el enternecimiento del borracho está envenenado desde su nacimiento: es el sádico llorando —caso frecuente— sobre su víctima. Pero además, Baudelaire-Borracho aborda a la mujer fría *pidiéndole perdón*. El tema amoroso es, pues, en primer término el *tema blanco* del masoquismo. La palidez y la flacura de la mujer lo excitan (tema de la frigidez y de la “horrible judía”). Se sabe que Baudelaire considera la flacura “más obscena” que la corpulencia. Es el momento del paso al sadismo. El borracho quiere violar esa frialdad, mancillarla, alcanzar en la mujer al amante más afortunado que representa la moral. (Le ha “prohibido” que reanude

las relaciones sexuales con su marido.) Al mismo tiempo quiere concluir (violación = crimen) la descomposición de ese cuerpo que la delgadez anuncia ya. Quiere forzar esa dulzura, esa castidad, para que se vuelva obscena. Y quiere poseer a esa mujer en el acto, allí, como a la última de las mujerzuelas, en esa encrucijada (y observémoslo: completamente vestida —encontramos el tema fetichista de *La Fanfarlo*—). Como ella se niega, la mata. O más bien, como no tiene fuerzas para realizar un acto directo, remite al azar y a la magia el cuidado de librarlo de ella. (Tema de la impotencia y de la esterilidad: no obra uno mismo; hace obrar.) El crimen viene a cubrir la violación porque hay equivalencia afectiva entre ellos y a la vez porque Baudelaire tuvo miedo frente a sí mismo; la violación es demasiado precisamente erótica, el crimen disimula su carga sexual. La mata para penetrarla y afrentarla, para alcanzar el Bien en ella. Pero no logra esta posesión en la sangre y ella muere detrás de él, en la oscuridad, de una muerte que sólo preparó con palabras. Este fantasma persiguió largo tiempo a Baudelaire. Ese crimen solapado no lo satisfacía del todo, pues Asselineau cuenta que imaginó otro: “Baudelaire contaba [a Rouvière] una de las principales escenas del papel, en que el borracho, después de haber matado a su mujer, volvía a sentir ternura y deseos de violarla; la querida de Rouvière clamó contra la atrocidad de la situación. ¡Eh!, señora —le dijo Baudelaire—, todo el mundo haría lo mismo. Y los que no son así, son originales”¹.

Quizá la anécdota sea anterior a la carta a Tisserand y Baudelaire, por temor a la censura teatral y

¹ ASSELINEAU, *Recueil d'anecdotes* (publicado por primera vez in extenso por C. Crépet): *Charles Baudelaire*.

sin duda también para poner la escena en acción, desplazó el nacimiento del deseo de modo que la mujer estuviera *viva* aún. Esto es verosímil, ya que además concibió otro fin: el crimen indirecto, pues para que la tentación de necrofilia tuviera un sentido, la presencia del cadáver era necesaria. Originariamente el borracho estrangulaba o apuñalaba a su mujer; y la violaba después. La insensibilidad, la esterilidad, la frialdad inaccesible de la mujer frígida encuentran aquí su sentido extremo y su perfecta realización: en el límite, la mujer fría es el cadáver. Frente al cadáver es donde el deseo sexual será más criminal y al mismo tiempo más solitario; al mismo tiempo, además, el asco a esa carne muerta lo penetrará de una nada profunda, fortalecerá su voluntad, lo hará más artificial y, por así decirlo, lo "enfriará". De este modo la frigidez, que es, en su origen, esterilización por el frío, encuentra su verdadero clima que es la muerte; y su figuración oscila, según que el mismo Baudelaire se balancee entre el masoquismo y el sadismo, del metal lunar, helado e incorruptible, al cadáver que pierde su calor animal. Ausencia de vida o destrucción de la vida: el *espíritu* baudelairiano se mantiene entre estos límites extremos.

Después de estas observaciones, poco nos quedará que decir sobre el famoso dandysmo de Baudelaire: el mismo lector establece sus lazos con el antinaturalismo, el artificialismo y la frigidez. No obstante quedan por hacer algunas observaciones. Y en primer lugar el mismo Baudelaire observó que el dandysmo es una moral del esfuerzo: "Para aquellos que son a la vez sacerdotes y víctimas, todas las condiciones materiales complicadas a las cuales se someten, desde el tocado irreprochable a toda hora del día y de la noche hasta las pruebas deportivas más peligrosas, sólo son

una gimnasia adecuada para fortalecer la voluntad y disciplinar el alma"¹. Y él mismo pronuncia a este respecto la palabra estoicismo. Estas reglas minuciosas y prolijas se las impone primero para poner un freno a su insondable libertad. Con obligaciones constantemente renovadas se oculta su abismo: en primer lugar es dandy por miedo a sí mismo: es la *áskesis* de los Cínicos y de la Stoa. Observemos que el dandysmo, por su gratuidad, por la libre posición de valores y obligaciones, se relaciona con la elección de una Moral. Parece que en este plano Baudelaire hubiera dado satisfacción a esa trascendencia que descubrió en sí mismo desde el origen. Pero es una satisfacción ficticia. El dandysmo sólo es la imagen debilitada de la elección absoluta de valores incondicionales. De hecho permanece en los límites del Bien tradicional. Es gratuito, sin duda, pero también es perfectamente inofensivo. No trastorna ninguna de las leyes establecidas. Se quiere inútil, y, sin duda, **no sirve**; pero tampoco perjudica; y la clase en el poder preferirá siempre un dandy a un revolucionario, de la misma manera que la burguesía de Louis-Philippe tolerará de mejor gana las desmesuras del Arte por el Arte que la literatura comprometida de Hugo, de Sand y de Pierre Leroux. Es un juego de niño que los adultos consideran con indulgencia; son obligaciones suplementarias que Baudelaire se inflige además de las que le impone la sociedad. Habla de ellas con énfasis, con insolencia, pero también con una ligera sonrisa de sarcasmo. No desea que lo tomen del todo en serio.

Para en un plano más profundo estas reglas estrictas y vanas representan su ideal del esfuerzo y

¹ *L'art romantique; le peintre de la vie moderne*, IV: "El dandy"

de la construcción. La nobleza y la grandeza humana de Baudelaire proceden en gran parte de su horror al dejarse estar. La apatía, la dejadez, la flojedad le parecen faltas imperdonables. Hay que frenarse, sujetarse, concentrarse. Observa, después de Emerson, que "el héroe es el que está inmutablemente concentrado". Admiró en Delacroix: "la concisión y una especie de intensidad sin alarde, resultado habitual de concentrar todas las fuerzas espirituales hacia un punto dado". Ahora conocemos bastante a Baudelaire para comprender el sentido de estas máximas: tuvo de nacimiento, en una época determinista, la intuición de que la vida espiritual no está dada sino que se hace; y su lucidez reflexiva le permitió formular el ideal de la posesión en sí: el hombre es verdaderamente él mismo, tanto en el bien como en el mal, al alcanzar el punto extremo de la tensión. Siempre el mismo esfuerzo para recuperarse con su "diferencia". Sujetarse, frenarse, es engendrar bajo los dedos, bajo las riendas, el uno mismo que se quiere poseer. Desde este punto de vista, el dandysmo es un episodio de la empresa perpetuamente abortada de Baudelaire, Narciso que intenta mirarse en sus propias aguas y atrapar en ellas su reflejo. Lucidez, dandysmo, formas que adopta esta pareja "verdugo-víctima", donde el verdugo intenta en vano desprenderse de su víctima y encontrarse en los rasgos trastornados que ésta le entrega. El esfuerzo de desdoblamiento toma aquí la forma más neta: ser para sí mismo objeto, adornarse, pintarse como una reliquia, para poder adueñarse del objeto, contemplarlo largamente y fundirse con él. Es lo que da a Baudelaire ese aspecto perpetuamente tenso: no conoce el dejarse estar, como tampoco la espontaneidad. Nada más alejado de lo vago para el alma que su *spleen*: es preciso considerarlo, por el contra-

rio, como una insatisfacción viril, una superación ardua y deliberada. Blin escribe con mucha justeza: "El mérito de Baudelaire reside en que dio a la desazón una resonancia más justa, despojándola de fórmulas estancadas... La novedad está en haber presentado la aspiración como una «tensión de las fuerzas espirituales», y no como una disolución... Lo que, para terminar, distingue a Baudelaire del romanticismo es... que transforma la desazón en principio de conquista"¹. Así el devenir psíquico, en él, no puede ser sino la operación de un incesante trabajo *sobre sí*. Molestarse, forzarse, para estar siempre en el más alto grado de disponibilidad, pues la disponibilidad no es, en él, el abandono gideano al instante, sino una posición de combate. Sólo que esas operaciones interiores no pueden tener por objetivo la consecución de una empresa útil; han de permanecer gratuitas; tampoco deben conducir a poner en el tapete la moral teocrática; es preciso, pues, que se acantonen en la pura gratuidad del dandysmo.

Además el dandysmo es un ceremonial, Baudelaire no cesó de insistir en ello. Es, dice, el culto del yo, y se declara su "sacerdote y víctima". Pero al mismo tiempo, y con una aparente contradicción, pretende entrar, por el dandysmo, en una aristocracia muy cerrada, "tanto más difícil de romper cuanto que tendrá su base en las facultades más preciosas, en las más indestructibles y en los dones celestes que el trabajo y el dinero no pueden conferir". Y el dandysmo se convierte en "una institución fuera de la ley, [con] leyes rigurosas a las cuales están sometidos todos sus súbditos".

¹ BLIN, *Baudelaire*, págs. 81-82.

El carácter *colectivo* de esta institución no debe engañarnos. Pues si por un lado Baudelaire nos la presenta como emanación de una *casta*, por otra insiste varias veces en que el dandy es un ser sin clase social. En realidad, el dandysmo baudelairiano es una reacción personal al problema de la situación social del escritor. En el siglo XVIII la existencia de una aristocracia de nacimiento lo simplifica todo; el escritor profesional, cualquiera que sea su origen, bastardo, hijo de un cuchillero o de un presidente del parlamento, tiene relaciones directas con ella por encima de la burguesía. Pensionado por la nobleza, o apaleado por orden de la misma, está bajo su dependencia inmediata y de ella obtiene sus rentas lo mismo que su dignidad social; es "aristocratizado", ella le comunica un poco de su "mana"; participa de su ociosidad, y la gloria que pretende alcanzar es un reflejo de la inmoralidad que confiere a una familia real la herencia del título. Cuando la clase noble se desmorona, el escritor se aturde con la caída de sus protectores; necesita buscar nuevas justificaciones. El comercio que mantenía con la casta sagrada de los sacerdotes y los nobles, lo *descalificaba* realmente, es decir, era arrancado a la clase burguesa de la cual emanaba, limpio de sus orígenes, nutrido por la aristocracia, sin poder, no obstante, entrar en su seno. Dependiente en cuanto a su trabajo y a su vida material de una sociedad superior e inaccesible que, ociosa y parasitaria, remuneraba su labor con dones caprichosos y sin relación perceptible con la obra hecha, sumido sin embargo por su familia, sus amistades y las modalidades de su vida cotidiana en el seno de una burguesía que había perdido el poder de justificarlo, había comprendido que estaba aparte, en el aire y sin raíces, Ganimedes llevado por las garras del águila; se sentía per-

petuamente superior a su medio. Pero después de la Revolución la propia clase burguesa se adueña del poder. Ella, como es lógico, debería conferir al escritor su nueva dignidad. Sólo que esta operación sería posible si éste aceptara regresar al seno de la burguesía. Pero no hay posibilidad de que así sea: en primer lugar, doscientos años de favor real le enseñaron a despreciarla; pero sobre todo, parásito de una clase parásita, se habituó a considerarse un letrado, cultivador del pensamiento puro y del arte puro. Si vuelve a su clase, su función se modifica radicalmente: la burguesía, en efecto, si bien es una clase de opresión, no es parasitaria; despoja al obrero, pero trabaja con él; la creación de una obra de arte en el interior de una sociedad burguesa se convierte en una prestación de servicios; el poeta debe ofrecer su talento a su clase, como el ingeniero o el abogado; debe ayudarla a adquirir conciencia de sí misma y contribuir a desarrollar los mitos que permitan oprimir al proletariado. A su vez, la sociedad burguesa lo consagrará. Pero el escritor pierde en el cambio: abdica su independencia y renuncia a su superioridad; forma parte de una *élite*, es cierto. Pero también hay una *élite* de médicos, una *élite* de notarios. La jerarquía se constituye en el seno de la clase según la eficacia social; y la corporación de los artistas ocupa un lugar secundario, un poco por encima de la universidad.

Es lo que la mayoría de los escritores no puede aceptar. Para un Émile Augier que llena correctamente su contrato, cuántos, por el contrario, descontentos y revoltosos. ¿Qué hacer? A nadie, por supuesto, se le ocurrió la idea de pedir su justificación al proletariado, lo que hubiera operado una descalificación igualmente real pero en sentido inverso. Nadie tuvo tampoco el coraje de reivindicar la gran soledad libre,

la elección de sí mismo en la angustia que será la suerte y el destino de un Lautréamont, un Rimbaud, un Van Gogh. Algunos, como los Goncourt o Merimée, buscarán los favores de una aristocracia de advenedizos e intentarán, sin real satisfacción, representar junto a la nobleza napoleónica el papel de sus predecesores junto a los cortesanos de Luis XV. Pero la gran mayoría intentará operar una descalificación simbólica. Flaubert, por ejemplo, mientras lleva la vida de un rico burgués de provincia, deja sentado, *a priori*, que escapa a la burguesía; realiza con su clase una ruptura mítica que se presenta como una imagen debilitada de las rupturas reales que producía, en el siglo XVIII, la introducción del escritor burgués en el salón de madame Lambert, en la amistad del duque de Choiseul. Esta ruptura será *representada*, sin un minuto de reposo, con actitudes simbólicas: las ropas, la alimentación, las costumbres, las palabras y los gustos, deben remedar necesariamente una separación que, sin una constante vigilancia, correría el riesgo de pasar inadvertida. En este sentido, el culto baudelairiano de la Diferencia se encuentra en un Flaubert o en un Gautier. Pero la descalificación simbólica —que correría el riesgo de llevar a la libertad y a la locura— debe acompañarse de una integración igualmente mítica en una sociedad que sea como una réplica de la aristocracia desaparecida. Es decir, que la colectividad donde el artista va a introducirse deberá encontrar los rasgos de la clase parasitaria que lo consagraba antes y situarse resueltamente, fuera del ciclo producción-consumo, en el plano de la actividad improductiva. Flaubert eligió dar la mano, por encima de los siglos, a Cervantes, a Rabelais, a Virgilio; sabe que dentro de cien, de mil años, vendrán otros escritores que le darán la mano; los imagina in-

genuamente como el autor de *Don Quijote*, parásito de la España monárquica; como el autor de *Gargantúa*, parásito de la Iglesia; como el autor de la *Eneida*, parásito del Imperio romano; no se le ocurre que el papel mismo del escritor puede cambiar con el curso de los siglos siguientes; y con el optimismo ingenuo que acompaña sus más sombrías declaraciones, forja una francmasonería que, está seguro, empezó con el primer hombre y terminará con el último. Esta sociedad discreta, formada en su mayor parte por difuntos y niños por nacer, es completamente satisfactoria para el artista. En primer lugar, está construida sobre el tipo de lo que Durkheim llama la "solidaridad mecánica": en efecto, el artista vivo lleva en sí y resume todo el colegio en cada instante de su vida, como el gentilhomme lleva a todas partes consigo, y representa a los ojos de todos, a su familia y antepasados. Pero el honor en este último caso es un lazo de solidaridad orgánica: el noble tiene obligaciones precisas y diversas con respecto a sus muertos y a sus futuros retoños; es que existen por él, está a cargo de ellos, puede mancharlos o redorarlos. Por el contrario, Virgilio no necesita para nada de Flaubert, su gloria prescinde muy bien de todo concurso individual. En la sociedad mítica que el escritor ha elegido, cada miembro está en vecindad con todos los otros sin que se vean comprometidos en una acción común. Digámoslo: están todos unos al lado de los otros, como muertos en el cementerio: y esto no tiene nada de sorprendente, puesto que están muertos. Pero ese colegio sin obligaciones colma, sin embargo, a Flaubert con sus dones: eleva la actividad literaria al rango de función social. A esos grandes muertos, en efecto, que en su mayoría vivieron en la soledad, la inquietud y el dolor, que no llegaban a pensarse del todo ni como es-

critores ni como artistas, y que murieron, como cualquiera, inseguros, se les confiere desde afuera porque *pasaron* y su vida aparece como un destino— ese título de poetas que ambicionaban sin estar seguros de haberlo alcanzado y, en lugar de ver en ello el fin de sus esfuerzos, se lo concibe por el contrario como una “vis a tergo”, como un carácter. No escribieron para convertirse en escritores, sino porque ya lo eran. Desde el momento en que uno se asimila a ellos y vive míticamente en comercio con ellos, tiene asegurada la posesión de este carácter: así, las ocupaciones de Flaubert, por ejemplo, lejos de ser el resultado de una elección gratuita y peligrosa, se le aparecen como manifestaciones de su naturaleza. Pero siendo además una sociedad de elegidos, una asociación monástica, esta naturaleza de escritor aparece también como el ejercicio de un sacerdocio. Cada palabra que Flaubert traza en el papel es como un momento de la comunión de los Santos. Para él, Virgilio, Rabelais, Cervantes, empiezan a revivir y continúan escribiendo por su pluma: así, gracias a la posesión de esta extraña cualidad, a la vez predisposición y sacerdocio, naturaleza y función sagrada, Flaubert es arrancado a la clase burguesa y sumido en una aristocracia parasitaria que lo santifica. Se ocultó su gratuidad, la libertad injustificable de su elección; reemplazó con un colegio espiritual a la nobleza destronada, salvó su misión de letrado.

Baudelaire, sin duda alguna, eligió también entrar en ese colegio. Cien, mil veces en sus escritos, habla del “poeta”, del “artista”. Se hizo justificar, consagrar por los escritores del pasado. Fue más lejos, pues anudó lazos de amistad con un muerto. Su larga relación con Edgar Poe tiene por objetivo profundo hacerlo acceder a ese orden místico. Se ha dicho que lo atraían las turbadoras semejanzas que la vida del poe-

ta americano ofrecía con la suya. Esto es cierto. Pero esta identidad de destino sólo tenía interés para él *porque Poe había muerto*. Vivo, el autor de *Eureka* sólo hubiera sido una carne vaga como la suya: ¿cómo apoyar una en la otra dos injustificables gratuidades? Muerto, por el contrario, su figura se concluye y se precisa, los nombres de poeta y mártir se le aplican naturalmente, su existencia es un destino, sus desventuras parecen efecto de una predestinación. Entonces es cuando las semejanzas adquieren todo su valor: convierten a Poe en una imagen de Baudelaire en el pasado, algo como el Juan Bautista de ese Cristo maldito. Baudelaire se inclina sobre los años profundos, sobre esa América lejana y detestada, y descubre de improviso su reflejo en las aguas grises del pasado. Éso es lo que *es*. De golpe su existencia queda consagrada. Diferente en esto de Flaubert, no necesita el colegio entero de los artistas (aunque su poema *Los faros* sea como un recuento de su sociedad espiritual). Individualista exasperado, *elige* aún, y el elegido se convierte en el representante de la *élite* entera. Bastaría para probar que las relaciones de Baudelaire con Poe participan también de la comunión de los Santos, la lectura de la célebre plegaria de *Fusées*:

Decir todas las mañanas mi plegaria a Dios, depositario de toda fuerza y de toda justicia, a mi padre, a Mariette y a Poe como intercesores.

Esto significa que en el alma mística de Baudelaire la comunidad laica de los artistas ha adquirido un valor profundamente religioso; se convierte en una Iglesia. El parasitismo que Baudelaire añora e intenta reconstruir es el de una aristocracia eclesiástica. Y cada miembro de esta aristocracia encuentra en otro miembro (o, según el humor de Baudelaire, en todos

los otros miembros) una imagen santificada de sí mismo y un ángel guardián.

Pero ese colegio espiritual no puede satisfacer del todo a nuestro autor. En primer término, como consecuencia de la contradicción inherente a su elección original, apenas recibido el rótulo que ambiciona, ya está insatisfecho. Es el Poeta y a la vez no lo es; si se ve solo y miserable, aplastado por la responsabilidad inmensa de su propia elección, aspira a entrar en una orden monástica, pero apenas lo reciben en el convento que él mismo construyó, quiere escapar, se niega a ser sólo *un* monje semejante a los otros. En cierto modo la actividad del artista no le parece bastante gratuita. Hay en el pintor, en el escritor, una pasión de ver y de describir que sigue considerando plebeya. Es lo que manifiestamente resalta en un pasaje de su estudio sobre Constantin Guys:

Os dije que me repugnaba llamarlo artista puro, y que él mismo se defendía de este título con una modestia matizada de aristocrático pudor. De buena gana lo llamaría dandy, y tendría para ello algunas buenas razones; pues la palabra dandy implica una quintaesencia de carácter y una inteligencia sutil de todo el mecanismo moral de este mundo; pero por otra parte, el dandy aspira a la insensibilidad y por eso M. Guys, que está dominado por una pasión insaciable: la de verse y sentirse, se separa violentamente del dandysmo.

Para quien lee entre líneas, está claro que el dandysmo representa un ideal más elevado que la poesía. Se trata de una sociedad de segundo grado concebida sobre el modelo de la sociedad de artistas que Flaubert, Gautier y los teóricos del Arte por el Arte habían forjado. De ese modelo saca las ideas de gratuidad, de solidaridad mecánica y parasitismo. Pero encarece las condiciones de acceso a esta asociación. Los caracteres

esenciales del artista son exagerados, llevados al límite. El ejercicio aun demasiado utilitario del oficio artístico se convierte en el puro ceremonial del tocado, el culto de lo bello que produce obras estables y duraderas se troca en amor a la elegancia, porque la elegancia es efímera, estéril y perecedera; el acto creador del pintor o del poeta, vaciado de su sustancia, adquiere forma de acto estrictamente gratuito, en el sentido gideano, y aun absurdo; la invención estética se transforma en mixtificación; la pasión de crear se cuaja en insensibilidad. Al mismo tiempo, ese gusto por la muerte y la decadencia, con el cual Baudelaire anuncia a Barrès, y que en él acompaña al culto de la individualidad, lo lleva a rechazar lo que Flaubert reclama: no quiere una sociedad que dure tanto como la especie humana. Para que tenga un sello de rareza y de unicidad, ha de estar, en el seno mismo de la humanidad, consagrada a la desaparición. Por eso el dandysmo será "el último resplandor de heroísmo en las decadencias... un sol poniente". En una palabra, más allá de la sociedad aristocrática pero secular de los artistas, Baudelaire instituye una orden regular que representa la espiritualidad pura; y pretende pertenecer a las dos comunidades a la vez, siendo la segunda, por lo demás, tan sólo la quintaesencia de la primera. De este modo, este solitario que teme a la sociedad solucionó la cuestión de las relaciones sociales imaginando mágicas formas de participación entre seres aislados, la mayoría de los cuales están muertos; creó el parásito de los parásitos: el dandy, parásito del poeta, que a su vez es el parásito de una clase de opresores; más allá del artista, que aún trata de crear, proyectó un ideal social de esterilidad absoluta donde el culto del yo se identifica con la supresión de uno mismo. Por eso J. Crépet pudo decir

a justo título que “el suicidio es el supremo sacramento del dandysmo”. Mejor aún, el dandysmo es un “club de suicidas”, y la vida de cada uno de sus miembros no es sino el ejercicio de un suicidio permanente.

¿En qué medida Baudelaire realizó esta tensión del alma? ¿En qué medida tan sólo la soñó? Es lo difícil de determinar. No es que haya de ponerse en duda su esfuerzo constante para vestirse con estricta elegancia, para tener “a toda hora del día y de la noche” una apariencia irreprochable. Además, las abluciones, que *purifican, enfrían y rejuvenecen*, debían de tener para él un valor simbólico muy profundo: el hombre bien lavado reluce como un mineral al sol; el agua que chorrea sobre un cuerpo destruye el recuerdo de las faltas pasadas, mata la vidas parasitarias que se aferran a la piel. Pero pienso más bien en una suerte de falsificación sutil y perpetua de su esfuerzo. En principio, el dandy, deportivo y guerrero, ha de tener un modo de vestirse y un porte viriles, de aristocrática austeridad: “la perfección del arreglo consiste [a los ojos del dandy] en la simplicidad absoluta”¹.

Pero entonces ¿qué significan ese pelo teñido, esas uñas de mujer, esos guantes rosados, esos largos bucles, todo lo que el verdadero dandy, sea Brummel u Orsay, tachará de mal gusto? Hay en Baudelaire un paso insensible de la virilidad del dandysmo a una especie de coquetería femenina, a un gusto femenino por el adorno. Véase esta instantánea que nos ha quedado de él, más verdadera, más viviente que un retrato: “A paso lento, con andar un poco contorneado y ligeramente femenino, Baudelaire cruzaba la explanada de la puerta de Namur, evitando meticulo-

¹ *L'art romantique, ibid.*

samente el barro, y si llovía, saltando sobre la punta de sus escarpines de charol en los cuales gustaba mirarse. Recién afeitado, con el pelo en forma de voluta detrás de la oreja, el cuello de la camisa, blando, de una blancura absoluta, que sobresalía del de la larga hopalanda, parecía una mezcla de *clergyman* y mediante”¹.

Huele más a pederasta que a dandy. Es que el dandysmo es también una defensa contra los demás. Con algunos elegidos a los que conoce bien, Baudelaire puede jugar el juego perverso del Bien y del Mal. Sabe en qué medida puede prestarse a sus juicios, coquetear con su desprecio y cómo le es posible en todo instante escapar de un aletazo, volver a ser más allá de la imagen que les deja entre las manos, una libertad que escapa a todo juicio. Puede odiarlos o temerlos: de todos modos, con ellos se siente cómodo. Pero los *otros*, la multitud anónima de los otros, ¿qué son? No tiene ninguna familiaridad con ellos. Son jueces en potencia, pero ignora las reglas a las cuales se sujetan sus juicios. La “tiranía de la cara humana” sería menos temible si en cada una de esas caras no hubiera plantado dos ojos vigilantes. Hay ojos en todas partes, y detrás de esos ojos, conciencias. Todas esas conciencias lo ven, se apoderan de él en silencio y lo digieren; es decir, que permanece en el fondo de los corazones clasificado, empaquetado, con un rótulo que ignora. Ese hombre que pasa y demora en él una mirada indiferente, quizá desconoce su famosa “diferencia”, quizá sólo lo ve como un burgués parecido a los otros. Y puesto que esta diferencia ha de ser reconocida por los otros para existir objetivamente, el transeúnte indiferente contribuye con su sim-

¹ Camille Lemonnier. Citado por CRÉPET. *Op. cit.*, pág. 166.

ple mirada a destruirla. Aquel otro, por el contrario, lo tiene por un monstruo, ¿pero cómo precaverse de ese juicio, cómo afirmar que uno escapa a él si no conoce sus motivos? Ésta es la verdadera prostitución: pertenecer a todos. La máxima popular que concede al perro el derecho de mirar a un obispo tiene consecuencias terribles, pues, justamente, para el perro no hay obispos. "En un espectáculo, en un baile, escribe, cada uno goza de todos." De este modo el último pícaro puede gozar de Baudelaire. Está indefenso y desnudo bajo las miradas. Por eso, por una de esas contradicciones a las que nos hemos habituado, Baudelaire, el hombre de las multitudes, es también el que más teme a las multitudes. El placer que le proporciona, en efecto, el espectáculo de una gran reunión de gente, sólo es la satisfacción de *mirar*. Y el que mira, todos podemos hacer la prueba, olvida que puede ser mirado. Este desvanecimiento del yo de que habla Baudelaire al respecto, nada tiene que ver con la dilución panteísta: no se pierde en la multitud. Pero observando sin creerse observado, se convierte, frente a ese objeto móvil y abigarrado, en una libertad puramente contemplativa. Para el callejero, en efecto, lo agradable del espectáculo de la calle es que los transeúntes, atareados, obstinados en sus preocupaciones, concentrados en sus trabajos, no le conceden ninguna atención. Pero si de pronto uno de esos transeúntes levanta la cabeza, el observador es observado a su vez, el cazador cazado. A Baudelaire le horroriza sentirse caza. Es un suplicio para él entrar en un café, en un lugar público, porque en este caso las miradas convergen sobre la persona que entra, y ésta, deslumbrada, poco habituada al lugar, no puede defenderse mirando a los que la miran. Tiene la manía de ir acompañado a todas partes, no sólo, como lo cree Asselineau, por "manía de poeta y

de autor dramático que siempre necesita público”, sino sobre todo para hacerse absorber por ojos conocidos, por una conciencia inofensiva que lo protegerá de las conciencias extrañas. En una palabra, es atrozmente tímido; y ya se conocen sus aventuras de conferenciante: farfulla al leer, apresura el relato de manera que resulta ininteligible, mantiene los ojos clavados en las notas y parece sufrir el peor de los padecimientos. Su dandysmo es la defensa de su timidez. Su limpieza meticulosa, la pulcritud de su aspecto son consecuencia de una perpetua vigilancia y representan una negativa a dejarse pescar jamás en falta: quiere estar impecable bajo todas las miradas. Y esta impecabilidad física simboliza la irreprochabilidad moral: así como el masoquista sólo se presta a las humillaciones por decreto, Baudelaire no quiere que lo juzguen sin haberlo consentido primero, es decir, sin que haya tomado precauciones para escapar cuando le plazca al juicio. Pero por un movimiento inverso la extravagancia de su ropa y de su peinado, que atrae las miradas, es una afirmación decidida de su unicidad. Quiere asombrar para desconcertar al observador. La agresividad de su aspecto es casi un acto; este desafío es casi una mirada de bravata: el que se ríe al mirarlo se siente *previsto* por esta extravagancia y *blanco de* ella; si se escandaliza es porque descubre en los pliegues de la tela un pensamiento agudo que se vuelve hacia él y le grita: “Yo *sabía* que ibas a reírte”. Indignado, ya es un poco menos “observador”, un poco más “observado”. Por lo menos se pasma precisamente como deseaba que se pasmara; ha caído en una trampa; esa conciencia previsible y libre que podía hurgar a Baudelaire hasta el corazón, descubrir sus secretos y concebir sobre él los pensamientos más capciosos, es llevada de la mano y se la divierte con el

color de un traje, con el corte de un pantalón. Entretanto, la carne desarmada del *verdadero* Baudelaire está al resguardo. La mitomanía de nuestro autor procede exactamente de la misma actitud: traza los rasgos de un Baudelaire extraño y escandaloso con quien van a encarnizarse todos esos testigos charlatanes. Pederasta, soplón, come-niños, ¿qué sé yo? Pero mientras los comadreos destrozan el personaje inventado, el otro permanece al resguardo. Volvemos a encontrar aquí el doble aspecto de la auto-punición, pues Baudelaire es dandy con un profundo sentimiento de culpabilidad. En primer término, al hacerse condenar con documentos falseados, Baudelaire se toma el derecho de despreciar a sus jueces y, en consecuencia, de impugnar sus juicios mejor fundados. Pero, además, la reprobación en que incurre por su extravagancia, por los crímenes que se imputa, es un castigo que lo alcanza total aunque ficticiamente. Goza de la irrealidad misma de esta punición; representa la saciedad simbólica y sin peligro de su gusto por el castigo, contribuye a disminuir su sentimiento de falta. Con sus allegados, Baudelaire se acusa de faltas reales porque sabe que puede eludir las censuras; con los extraños, cuyas reacciones ignora, se acusa de faltas irreales y escapa a la condenación porque sabe que no es culpable de los actos que se le reprochan. Su apariencia es para la vista lo que sus mentiras para el oído: un pecado resonante y proclamado que lo envuelve y lo disimula. Al mismo tiempo se inclina sobre la imagen que acaba de pintar en la conciencia de los demás y queda fascinado. Ese dandy perverso y excéntrico es, con todo, *él*. El solo hecho de sentirse apuntado por esos ojos lo hace solidario de todas sus mentiras. Se ve, se lee en los ojos de los demás y goza en la irrealidad de ese retrato imaginario. De este modo el remedio es peor que la enferme-

dad: por temor de ser visto. Baudelaire se impone a las miradas. Asombra que a veces tenga un aire femenino y se le buscan rastros de una homosexualidad que nunca manifestó. Pero es preciso aclarar que la "femineidad" viene de la condición, no del sexo. El carácter esencial de la mujer —de la mujer burguesa— es depender profundamente de la *opinión*. Ociosa y mantenida, se impone *agradando*, se arregla para agradar, y su ropa, sus afeites, la entregan en parte, en parte la disimulan. Cualquier hombre que llegara a vivir en semejante condición, se endosaría igualmente la femineidad. Baudelaire se encuentra en este caso: no se gana la vida con un trabajo, lo cual significa que el dinero con que vive no remunera un servicio social objetivamente apreciable, sino que depende esencialmente de los juicios que inspire. Al mismo tiempo la elección original que hizo de sí mismo implica un cuidado extraordinario y constante de la opinión. Se sabe visto, siente perpetuamente las miradas sobre sí; quiere agradar y desagradar a la vez; el menor gesto es "para el público". Su orgullo padece, su masoquismo se regocija. Cuando sale, adornado como una reliquia, es toda una ceremonia; es preciso proteger la ropa, brincar entre los charcos de agua, salvar todos esos gestos de protección, que son un poco ridículos, dándoles cierta gracia; y ahí está la mirada que lo envuelve; mientras realiza con gravedad los mil pequeños actos impotentes de su sacerdocio, se siente penetrado, *poseído* por los demás; y no trata de defenderse, de imponerse por su prestancia y su fuerza, ni por los signos exteriores de una función social, sino por su arreglo y por la gracia de sus gestos: *¿cómo no había de ser mujer y sacerdote a la vez*, mujer como el sacerdote? *¿No sintió, más que nadie y en sí mismo, esa relación del sacerdocio y de la femineidad, pues*

escribió en *Fusées*: "De la femineidad de la Iglesia como razón de su omnipotencia"? Pero un hombre-mujer no es necesariamente un homosexual. Goza a veces de esta pasividad de objeto bajo las miradas, que trata de compensar con una composición cuidadosa de sus gestos y de su aspecto, y quizá de vez en cuando la transformó, en sus sueños, en otra pasividad: la de su cuerpo bajo el deseo de un macho; de ahí, sin duda, las acusaciones perpetuas y falaces de pederastia que se dirige a sí mismo. Pero si soñó que lo poseían a la fuerza, era para contentar su perversidad y ese masoquismo cuyas razones sabemos. Lo que recubre el mito del dandysmo no es la homosexualidad, sino el exhibicionismo.

Pues el dandysmo de Baudelaire, con sus violencias feroces y estériles, es un mito, un sueño cultivado día a día, que da lugar a cierto número de actos simbólicos, pero de los cuales se sabe que sólo son un sueño. Para ser dandy, según sus propias declaraciones, hay que haber sido educado en el lujo, poseer una fortuna grande y vivir en la ociosidad. Pero ni la educación que recibió, ni su ociosidad necesitada responden a estas exigencias. Descalificado, por cierto, lo es, y lo padece: cayó en la bohemia, es el hijo "que se ha descarriado" de la señora Embajadora. Pero esta descalificación *real* de ningún modo responde a la ruptura simbólica que realiza el dandy: Baudelaire no está situado por encima de la burguesía sino por debajo. Ella lo mantiene como al escritor del siglo XVIII la nobleza. Su dandysmo es un sueño compensatorio: su orgullo padece tanto a causa de esta condición humillada, que se esfuerza por vivir su descalificación como si tuviera otro sentido: su des-solidarización es voluntaria. Pero en el fondo no se engaña; y cuando observa que en Guys hay demasiada pasión para ser dandy,

bien sabe que puede aplicar a sí mismo estas consideraciones. Es poeta. Las alas de gigante que le impiden caminar, son las del poeta; la mala suerte que pesa sobre él, es la del poeta. Su dandysmo es el deseo estéril de un "más allá de la poesía".

Añádase que su coquetería, al mismo tiempo que una defensa contra los otros, se constituye en instrumento de sus relaciones consigo mismo. Baudelaire, a sus propios ojos, no existe bastante. Su rostro en el espejo es demasiado familiar para verlo; la sucesión de sus pensamientos lo toca demasiado de cerca para juzgarla. Él mismo se ha investido y sin embargo no puede poseerse. Su esfuerzo esencial es, pues, de *recuperación*. La imagen suya que busca en los ojos de los demás se hurta sin cesar; pero quizá sea posible verse como los otros lo ven. Bastaría establecer una distancia, por pequeña que fuera, entre sus ojos y su imagen, entre su lucidez reflexiva y su conciencia refleja. El narcisista que quiere desearse, se maquilla y disfraz, luego se planta delante de un espejo así vestido y consigue provocar a medias un débil deseo que se dirige a su engañosa apariencia de alteridad. También Baudelaire se adorna para disfrazarse y sorprenderse de este modo; confiesa en *La Fanfarlo* que se mira en todos los espejos; quiere descubrirse en ellos tal como *es*. Pero la preocupación por su aspecto va a conciliar su deseo de descubrirse desde afuera como una cosa, como su odio a lo *dado*. Porque se busca a sí mismo en el espejo, tal como se ha *compuesto*. El *ser* cuyo reflejo ve no es una pura pasividad extraña, pues lo vistió y pintó con sus propias manos: es la imagen de su actividad. De este modo Baudelaire intenta, una vez más, levantar la contradicción entre su elección de *existir* y su elección de *ser*: ese personaje que los espejos reflejan, es su *existencia* en cami-

no de *ser*, su *ser* en camino de *existir*. Y mientras se mira, opera en sus sentimientos y pensamientos el mismo trabajo: los viste, los pinta para que le parezcan extraños, al tiempo que siguen siendo suyos, al tiempo que le pertenecen más estrechamente aún, puesto que los ha hecho. No tolera en sí ninguna espontaneidad: su lucidez la traspassa en seguida y se pone a *representar* el sentimiento que iba a experimentar. De este modo está seguro de ser su propio amo; la creación viene de él; al mismo tiempo él es el objeto creado. Es lo que Baudelaire llama su temperamento de *comediante*:

De niño, quería ser ya papa, pero papa militar, ya comediante.

Goces que me proporcionaban estas dos alucinaciones. Y confiesa en La Fanfarlo:

Hombre de muy honrada cuna y un tanto bribón por pasatiempo —comediante por temperamento—, representaba para sí mismo y a puerta cerrada incomparables tragedias o, mejor dicho, tragicomedias. Se sentía rozado y cosquilleado por la alegría: era preciso asegurarse bien de ello y nuestro hombre se ejercitaba en reír a carcajadas. Una lágrima le brotaba en el rabillo del ojo a cualquier recuerdo: iba al espejo a mirarse llorar. Si alguna mujerzuela, en un acceso de celos brutal y pueril le hacía un rasguño con una aguja o una navaja, Samuel se jactaba para sí de una cuchillada, y cuando debía unos miserables veinte mil francos, exclamaba alegremente:

—Triste y lamentable suerte la de un genio acosado por un millón de deudas.

Disfrazar: ésta es la ocupación favorita de Baudelaire, disfrazar su cuerpo, sus sentimientos y su vida; persigue el ideal imposible de crearse a sí mismo. Sólo trabaja para deberse a sí mismo: quiere volver a empezarse, corregirse como se corrige un cua-

dro o un poema; quiere ser para sí mismo su propio poema y ésta es su comedia. Nadie vivió más profundamente, en su contradicción insuperable, la actividad creadora. ¿El creador no tiene por objeto, en efecto, producir su obra como una emanación, como la carne de su carne, y no desea, al mismo tiempo, que esta parte de sí mismo se mantenga frente a él como una cosa extraña? ¿Y Baudelaire no quiere ser el creador radical, pues lo que intenta crear es su propia existencia? Pero aun a este esfuerzo le impone solapadamente límites: cuando Rimbaud intenta a su vez convertirse en su propio autor y define su tentativa con su famoso: "Yo es otro", no vacila en operar una transformación radical de su pensamiento, emprende el desarrollo sistemático de todos sus sentidos, rompe esa pretendida naturaleza que le viene de su nacimiento burgués y que sólo es una costumbre; no representa una comedia, se esfuerza por producir de verdad pensamientos y sentimientos extraordinarios. Baudelaire se detiene en el camino: lo asalta el miedo frente a esa soledad total donde vivir e inventarse sólo son uno, donde la lucidez reflexiva se diluye en la espontaneidad refleja. Rimbaud no pierde el tiempo en horrorizarse de la naturaleza: la rompe como una alcancía. Baudelaire no rompe absolutamente nada: su trabajo de creador consiste tan sólo en disfrazar y ordenar. Acepta todas las sugerencias de su conciencia espontánea; simplemente, quiere rehacerlas un poco, forzando aquí, aligerando allá; no llegará a reír a mandíbula batiente si tiene ganas de llorar: llorará con *más verismo que naturalmente*, eso es todo. El término de la comedia será el poema, que le ofrecerá la imagen repensada, recreada, objetivada del sentimiento que experimentó a medias. Baudelaire es puro creador de la forma; Rimbaud crea forma y materia.

Estas precauciones no bastan: Baudelaire se asusta en seguida de su autonomía. El dandysmo, el artificialismo y la comedia apuntaban a ponerlo en posesión de sí mismo. De golpe lo asalta la angustia, abdica, sólo desea ser una cosa inanimada cuyos resortes sean exteriores. A veces su herencia fisiológica será la que lo descargue de su libertad:

Estoy enfermo, enfermo. Tengo un temperamento execrable por culpa de mis padres. Me disgrego a causa de ellos. He ahí lo que significa ser hijo de una madre de veintisiete años y de un padre de setenta y dos. Unión desproporcionada, patológica, senil. Piénsalo: cuarenta y cinco años de diferencia. Me dices que hago fisiología como Claude Bernard. Pregunta a tu maestro qué piensa del fruto azaroso de semejante acoplamiento.

Se observará la mezcla de pasión y precauciones: es preciso que su renuncia, su abandono total al cuerpo y a la herencia estén sancionados por un juez; se dirige en seguida a Claude Bernard. Pero para que el veredicto sea más aplastante, envejece a su padre en diez años. Así podrá escapar a la maldición fisiológica cuando le venga en gana; la sentencia del experto será terrible, le dará exactamente el miedo que desea sentir; pero este miedo no será del todo real, pues el proceso se instruyó sobre pruebas que él mismo ha falsificado. Encontramos aquí el mecanismo que hemos descrito más arriba: Baudelaire se reserva siempre una salida.

Otras veces recurre al Diablo. Escribe a Flaubert en 1860:

En todo tiempo me ha obsesionado la imposibilidad de explicarme ciertas acciones o pensamientos repentinos del hombre, sin la hipótesis de la intervención de una fuerza maligna, exterior a él.

Y en los *Petits poèmes en prose*:

*He sido más de una vez víctima de esas crisis e impulsos que nos autorizan a creer que demonios maliciosos se deslizan en nosotros y nos hacen realizar, sin que lo sepamos, sus más absurdas voluntades... el espíritu de mixtificación... participa mucho... de este humor, histérico según los médicos, satánico según los que piensan un poco mejor que los médicos, que nos impulsa sin resistencia hacia múltiples acciones peligrosas o inconvenientes*¹.

La mixtificación, los actos gratuitos, dos ritos esenciales del dandysmo, se convierten bruscamente en el resultado de impulsos malditos y exteriores. Baudelaire no es sino un fantoche movido por hilos. Es el reposo, el gran reposo de la piedra y de los seres inanimados: poco importa en el fondo que atribuya sus actos al Diablo o a la Histeria; lo esencial es que él no sea su causa, sino su víctima. Después de esto notemos que, como de costumbre, dejó una puerta abierta: no cree en el Diablo.

En resumen, no descuida nada para transformar a sus propios ojos su vida en destino. Esto sólo sucede, Malraux bien lo ha demostrado, en el momento de la muerte. Y observaba la sabiduría griega: ¿quién puede decirse dichoso o desdichado antes de morir? Un gesto, un soplo, un pensamiento, pueden cambiar de improviso el sentido de todo el pasado: tal es la condición temporal del hombre. A Baudelaire le horroriza esta responsabilidad que lo carga de pronto con el fardo de todo su pasado. No quiere estar sometido a esta ley de bronce según la cual nuestra conducta presente modifica a cada instante nuestros actos antiguos. Para que el pasado sea definitivamente lo que es, inalterable e imperfectible; para que el pre-

¹ *La mauvais vitrier*. Ed. CONARD, pág. 23.

sente mismo trueque su lozanía y su inquietante disponibilidad por la inmutabilidad de los años transcurridos, elegirá considerar su vida desde el punto de vista de la muerte, como si un fin prematuro la hubiera cuajado de improviso; finge haberse matado, y si insiste a menudo en la idea del suicidio, es también porque le permite pensar a cada instante que acaba de detener su vida. A cada instante, vivo aún, está ya del otro lado de la tumba; hizo la operación de que habla Malraux; su "irremediable existencia" está ahí, bajo sus ojos, como un destino; puede trazar la línea, hacer la suma; a cada instante se pone en situación de escribir *Memorias de mi vida muerta*. De este modo el libre y orgulloso culpable, el Don Juan de los Infiernos, el rebelde, es siempre y al mismo tiempo el poeta maldito, la marioneta del Diablo, el hijo podrido y condenado de una pareja desproporcionada, y sobre todo la víctima crucificada de una fatalidad a la antigua. Esta vez ya nadie lo mira y quiere ignorar que es su propia mirada la que lo cuaja: pero bajo la novedad perpetuamente renovada de su *Existencia*, discierne una figura fija e irremediable que él llama su Ser:

*Un navire pris dans le pôle
Comme en un piège de cristal
Cherchant par quel détroit fatal
Il est tombé dans cette geôle...¹*

De este modo puede, una vez más, representar en dos cuadros: su sentimiento de la libertad le hace en todo momento menos insoportable la inalterabilidad irremediable de su destino; pero su certidumbre de

¹ [‘Un navío preso en el polo / como en una trampa de cristal / buscando por qué estrecho fatal / ha caído en ese calabozo...’]

tener un destino es la excusa perpetua de sus faltas y el ardid que eligió para aligerar el fardo de su autonomía. Si la muerte está siempre presente en su obra, si "más aún que la vida, [lo] sujeta con lazos sutiles", en primer término es porque la requiere su sentido agudo de la unicidad, pues nada es único como lo que pasa, "lo que nunca se verá dos veces". Pero por el solo hecho de que ha de terminar, esta existencia le parece *ya* terminada: si es preciso que termine, poco importa que sea mañana y no hoy; el término está ahí, en el momento presente. Y al mismo tiempo todo parece pasado, como en la ilusión de falso reconocimiento, aun en el instante que está viviendo. Pero si la vida en el presente es la de la espontaneidad, la de lo imprevisible y la de lo inexplicable, la vida en el pasado es la de las explicaciones, la de los encadenamientos de causas, de razones. Y Baudelaire, que oscila entre el sentimiento de que todo es irreparable y el de que todo puede empezar aún, se las ingenia a cada instante para saltar del uno al otro, según más le convenga.

Pues no basta decir que usó subterfugios intelectuales para dar a su vida un color marchito: operó deliberadamente una conversión radical; eligió avanzar a reculones, vuelto hacia el pasado, acurrucado en el fondo del coche que lo lleva y clavando la mirada en el camino que huye. Pocas existencias más estancadas que la suya. Para él a los veinticinco años la suerte está echada: todo está detenido; tuvo su oportunidad y perdió para siempre. En el 46 ya ha gastado la mitad de su fortuna, ha escrito la mayoría de sus poemas, ha dado forma definitiva a sus relaciones con sus padres, ha contraído el mal venéreo que va a pudrirlo lentamente, ha encontrado la mujer que pesará como plomo en todas las horas de su vida, ha

hecho el viaje que proveerá a toda su obra de imágenes exóticas. Hubo como una breve llamarada, una de esas "sacudidas" de que habla tan a menudo, y luego el fuego se apagó; no le queda sino sobrevivirse. Mucho antes de alcanzar la treintena, sus opiniones están formadas; no hará sino rumiarlas. Oprime el corazón leer *Fusées* o *Mon cœur mis à nu*: nada nuevo en esas notas redactadas hacia el fin de su vida, nada que no hubiera dicho cien veces, y mejor. Inversamente, *La Fanfarlo*, obra de primera juventud, produce estupor: todo está ya allí, las ideas y la forma. Los críticos han observado con frecuencia la maestría de este escritor de veintitrés años. A partir de entonces no hace sino repetirse: con su madre siempre las mismas querellas, las mismas quejas, los mismos juramentos; con sus acreedores, siempre las mismas luchas; con Ancelle, siempre las mismas discusiones por dinero; incurre siempre en las mismas faltas y les dirige siempre las mismas condenas; en el seno de la desesperación lo iluminan siempre las mismas esperanzas, Escribe sobre las obras de los Otros, retoma sus antiguos poemas y los trabaja, se encanta con mil proyectos literarios, los más viejos de los cuales se remontan a su juventud, traduce los cuentos de Edgar Poe; pero este creador ya no crea: remienda. Cien mudanzas y ni un viaje; ni siquiera tiene fuerzas para instalarse en Honfleur; los acontecimientos sociales se deslizan sobre él sin tocarlo. Está un poco agitado en el 48, pero no manifiesta ningún interés sincero por la Revolución. Sólo quería que pegaran fuego a la casa del general Aupick. Por lo demás, pronto volvió a sumirse en sus sueños morosos de estancamiento social. Más que evolucionar se deshace. De un año a otro se lo encuentra idéntico, más viejo, simplemente, más sombrío, con el espíritu menos am-

plio y menos vivo, con el cuerpo más descalabrado. Y la demencia final, para quien lo siguió paso a paso, más que un accidente parece la conclusión necesaria de su decadencia.

Esta larga y dolorosa disolución fue elegida. Baudelaire eligió vivir el tiempo a contrapelo. Vivió en una época que acababa de inventar el porvenir. Jean Cassou ha mostrado¹ la inmensa corriente de ideas y esperanzas que llevaba a los franceses hacia el futuro: después del siglo XVII que redescubrió el pasado, y el XVIII que hizo el inventario del presente, el XIX creía haber develado una nueva dimensión del tiempo y del mundo: para los sociólogos, para los humanistas, para los industriales que descubren la potencia del capital, para el proletariado que comienza a adquirir conciencia de sí mismo, para Marx y Flora Tristán, para Michelet, para Proudhon y George Sand, el porvenir existe, él es el que da sentido al presente, la época actual es transitoria, sólo se comprende verdaderamente en relación con la era de justicia social que prepara. Cuesta concebir hoy la potencia de aquel gran río revolucionario y reformista: también cuesta comprender la fuerza que Baudelaire debió desplegar para nadar contra la corriente. De abandonarse, habría sido llevado, obligado a afirmar el Devenir de la humanidad, a cantar el Progreso. No lo quiso: odia el Progreso porque el Progreso hace del estado futuro de un sistema la condición profunda y la explicación de su estado presente. El progreso es el primado del porvenir y el porvenir justifica las empresas a largo plazo. Baudelaire, que no quiere emprender nada, vuelve la espalda al porvenir. Cuando imagina el de la humanidad, es para darle la forma

¹ JEAN CASSOU, 1848, en *Anatomie des Révolutions* (N R F).

de una disolución fatal: "El mundo terminará. La única razón por la cual podría durar, es que existe. Qué débil es esta razón comparada con todas las que anuncian lo contrario, especialmente ésta: ¿qué tiene que hacer el mundo en adelante bajo el cielo?"¹. Además sueña con la destrucción de "nuestras razas de Occidente". En cuanto a su porvenir personal, si a veces lo encara, es bajo el aspecto de una catástrofe:

No soy positivamente viejo, escribe en diciembre del 55, pero puedo llegar a serlo pronto.

En el 59 vuelve a la carga:

Si fuera a quedar impedido o a sentir que mi cerebro se debilita antes de haber hecho todo lo que me parece que debo y puedo hacer.

Y en otra parte de nuevo:

Hay algo más grave... que los dolores físicos: es el miedo de ver gastarse, periclitar y desaparecer en esta horrible existencia llena de sacudidas, la admirable facultad poética, la nitidez de ideas y el poder de esperanza que constituyen en realidad mi capital.

Para él la dimensión principal de la temporalidad es el *pasado*. Ella es la que da su sentido al presente. Pero ese pasado no es una prefiguración imperfecta ni tampoco la existencia *anterior* de objetos simplemente iguales en dignidad y en potencia a los que conocemos. La relación del presente con el pasado es el Progreso a contrapelo: es decir, que lo antiguo determina lo nuevo y lo explica, exactamente como para Comte lo superior explica y determina lo inferior. El finalismo implícito en la noción de Progreso no ha desaparecido en Baudelaire, muy al contrario: pero está invertido. En la relación progresista de finalidad, es la estatua futura la que explica y determina

¹ *Fusées.*

el esbozo que el escultor modela ahora. En Baudelaire la estatua está alojada en el pasado, y desde el pasado explica a sus ruinas presentes las groseras falsificaciones que intentan reproducirla. El sistema social que goza de su favor es aquel que, en su jerarquía perfecta y rigurosa, no tolera la menor mejora. Si se altera es que se corrompe. E igualmente en el individuo la duración sólo puede engendrar senilidad y descomposición. Fue Gelhart, creo, quien, hablando de los romanos del siglo v, los describía errando por una ciudad demasiado grande para ellos y llena de esplendores decrépitos, de monumentos insignes y misteriosos que no podían comprender ni rehacer y que testimoniaban a sus ojos la existencia de antepasados más sabios y más hábiles. Éste es, más o menos, el mundo donde Baudelaire eligió vivir. Se las arregló para que su presente estuviera obsesionado por un pasado que lo aplastaba. Por lo demás no se trata —y es la diferencia esencial entre este sentimiento y el de Progreso— de una decadencia continua y tal que cada instante sea inferior al instante precedente. Lo que importa más bien es que una forma exquisita e inigualable haya aparecido una vez en las brumas remotas de una vida o de la historia y que todas las empresas individuales, todas las instituciones de la sociedad sean sus imágenes indignas y culpables. Baudelaire padeció profundamente por el éxito de la idea de Progreso, porque la época lo arrancaba a la contemplación del pasado y le volvía a la fuerza la cabeza hacia el porvenir. Para él, tironeándolo así, se le hacía vivir el tiempo a contrapelo; se sentía tan torpe e incómodo en esta situación como un hombre a quien se quisiera hacer andar para atrás. Sólo encontró reposo a partir del 52, cuando el Progreso a su vez se convirtió en un sueño muerto del Pasado.

En la sociedad lenta y fúnebre del Imperio, muy cuidadosa de mantener o restablecer, obsedida por recuerdos de gloria y por grandes esperanzas desaparecidas, pudo llevar apaciblemente su existencia estancada, pudo continuar a gusto su marcha lenta y vacilante para atrás. Conviene examinar más de cerca este "pasatismo" tan radical. Hemos visto que representa en su origen cierta tentativa de huir de la libertad: el carácter y el destino son grandes apariencias sombrías que sólo se revelan en el pasado; el hombre que se piensa "irritable", se limita, en el fondo, a comprobar que a menudo está irritado. Baudelaire se volvió hacia el pasado para limitar la libertad por el carácter. Pero esta elección tiene otros significados. A Baudelaire le horroriza sentir el transcurso del tiempo. Le parece que es su sangre la que corre: ese tiempo que pasa es tiempo *perdido*, es el tiempo de la pereza y la apatía, el tiempo de los mil juramentos que uno se hace y que no cumple, el tiempo de las mudanzas, de las correrías, de la perpetua búsqueda de dinero. Pero es también el tiempo del hastío, el surgir siempre recomenzado del Presente. Y el presente es una sola cosa con el gusto insulso y tenaz que Baudelaire tiene de sí mismo, con los limbos translúcidos de la vida interior:

Os aseguro que los segundos están ahora fuerte y solemnemente acentuados y cada uno al brotar del reloj dice: "Soy la vida, la vida insoportable, implacable" ¹.

En cierto sentido, lo que Baudelaire sepulta en el Pasado, es la empresa y el proyecto, la inestabilidad perpetua. Como los esquizofrénicos y los melancólicos, justifica su incapacidad de obrar volviéndose hacia lo *ya vivido*, lo *ya hecho*, lo irremediable. Pero

¹ *Petits poèmes en prose. La chambre double.*

en otro sentido, busca sobre todo librarse de sí. Su lucidez reflexiva le revela que existe a breve plazo, como una sucesión de pálidos deseos, de afectos tras-pasados por la nada, que se conoce de memoria y no obstante le es necesario vivir gota a gota. Para verse, no como él se hace, sino como los Otros, como Dios lo ve, como *es*, tendría que captar por fin su Naturaleza. Y esta Naturaleza está en el pasado. Lo que soy es lo que era, pues mi libertad presente siempre pone en el tapete la naturaleza que he adquirido. Al mismo tiempo Baudelaire no eligió renunciar a esa conciencia lúcida que constituye su dignidad y su unicidad. Su deseo más caro es *ser*, como la piedra, la estatua, en el reposo tranquilo de la inmutabilidad, pero que esta impenetrabilidad calma, esta permanencia, esta adhesión total a sí mismo sea precisamente conferida a su libre conciencia en tanto que es libre y en tanto que es conciencia. Ahora bien, el Pasado le ofrece la imagen de esta síntesis imposible del ser y la existencia. Mi pasado soy yo. Pero ese yo es definitivo. Lo que hice hace seis, hace diez años, queda hecho para siempre. Nada impedirá ya que la conciencia que adquiriré de mis faltas, de mis virtudes, de mis afectos, esté, sólida e irremediable, en mi horizonte, como ese mojón que el coche que me lleva ha dejado atrás y que se aleja y contrae indefinidamente bajo mi vista. Lo que *es*, en efecto, es que *tuve* esa conciencia: tuve hambre, me irrité, sufrí, estuve contento; en cada caso, lo que constituía el núcleo de mi sentimiento, era la conciencia que adquiriría de él. Y esta conciencia vacilante, tan poco segura de sí, tenía la responsabilidad infinita de sí misma; el hambre y el placer existían porque yo adquiriría conciencia de ellos. Ahora ya no soy responsable, o por lo menos, no de la misma manera; allí está, como una piedra en mi camino. Y

sin embargo sigue siendo conciencia. Y sin duda, estas conciencias petrificadas no me pertenecen de verdad, no me son inherentes como mi conciencia presente es inherente a sí misma. Pero Baudelaire eligió *ser* ese Pasado consciente. Lo que descuida, lo que tiene por ser menor, es su sentimiento actual; lo desvaloriza con la intención de tornarlo menos urgente, menos presente. Hace del presente un pasado disminuido para poder negar su realidad. En esto se aproxima un poco a un escritor como Faulkner, que también se ha apartado del porvenir y se constituye también en despreciador del presente en provecho del pasado. Pero para Faulkner el pasado se deja ver a través del presente como un bloque de diamante a través de un desorden transparente: se encara directamente con la realidad del presente. Más hábil y más solapado, Baudelaire no piensa en negar explícitamente esta realidad; se limita a rehusarle todo valor. El valor pertenece al pasado sólo porque el pasado *es*; y si el presente ofrece alguna apariencia de belleza o de bondad, la obtiene del pasado, como la luna obtiene su luz del sol. Esta dependencia *moral* del presente figura simbólicamente una dependencia de ser, pues la forma acabada debe, en buena lógica, preceder a sus degradaciones. En una palabra, pide al pasado que sea la eternidad que lo cambie en sí mismo; hay confusión radical, en él, entre pasado y eternidad. ¿El pasado no es definitivo, inmutable, fuera de alcance? De este modo Baudelaire conocerá la voluptuosidad amarga de la decadencia, cuyo gusto comunica, como un virus, a sus discípulos simbolistas. Vivir es caer; el presente es una caída; Baudelaire eligió el remordimiento y el pesar para sentir sus lazos con el pasado. Remordimiento vago, a veces insoportable, a veces delicioso y que no es, en el fondo, sino el modo

de aprehensión concreta del recuerdo. Por él afirma su solidaridad profunda con el hombre que fue; y al mismo tiempo, salva sin embargo su libertad; es libre porque es culpable y la falta, para él, es la manifestación más frecuente de la libertad. Se vuelve hacia ese pasado que él *es* y que cree haber mancillado; realiza desde lejos una apropiación de su esencia y al mismo tiempo encuentra la alegría perversa de la falta. Pero esta vez no predica contra la virtud enseñada, sino contra sí mismo. Y cuando más se hunde en el mal, más ocasiones halla de arrepentimiento, más vivo y apremiante se vuelve el recuerdo de lo que ha sido, más sólido y manifiesto el vínculo que lo une a su esencia.

Pero es preciso ir más lejos y descubrir en esta relación con el pasado lo esencial de lo que llamaremos el *hecho poético* baudelairiano. Cada poeta persigue a su manera esa síntesis de la existencia y el ser que hemos reconocido imposible. Su búsqueda los lleva a elegir ciertos objetos del mundo que les parecen los símbolos más elocuentes de esa realidad donde la existencia y el ser irían a confundirse, y a intentar apropiarse de ellos mediante la contemplación. La apropiación, lo hemos mostrado en otra parte, es una tentativa de identificación. De este modo se ven llevados a crear con signos ciertas naturalezas ambiguas, visos de existencia y de ser, que los satisfacen doblemente: porque son esencias objetivas y pueden contemplarlas, y a la vez porque proceden de ellos y en ellas pueden encontrarse. El objeto que Baudelaire creó por emanación perpetua en sus poemas y del mismo modo por los actos de su vida, es lo que él llamó, y que llamaremos, siguiéndolo, lo *espiritual*. Lo espiritual es el hecho poético baudelairiano. Lo espiritual es un *ser* y se manifiesta como tal: del ser

tiene la objetividad, la cohesión, la permanencia y la identidad. Pero ese ser encierra en sí una especie de contención; no es del todo; una discreción profunda le impide, no manifestarse, sino afirmarse a la manera de una mesa o un guijarro; se caracteriza por una especie de ausencia, nunca está del todo presente ni del todo visible; permanece en suspenso entre la nada y el ser por una discreción llevada al extremo. Es posible gozar de él, no se hurta; pero este goce contemplativo tiene cierta ligereza secreta; goza porque no goza bastante. Cae de su peso que esta ligereza metafísica del mundo baudelaireano remeda *la existencia* misma. Quien haya leído los admirables versos del *Guignon*:

*Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes*¹.

habrá presentado el gusto de Baudelaire por esos extraños objetos que son como afloramientos del ser y cuya espiritualidad está hecha de ausencia. El perfume existe "a pesar suyo", y ese mismo pesar lo respiramos con él, huye al mismo tiempo que se da, penetra en las narices y se desvanece, se funde en seguida. No del todo, sin embargo: está ahí, tenaz; nos roza. Por eso —y no, como lo han pretendido algunos graciosos, porque tuviera el olfato particularmente desarrollado— Baudelaire amó tanto los olores. El olor de un cuerpo es el mismo cuerpo que aspiramos por la boca y la nariz, que poseemos de un solo golpe, como su más secreta sustancia y, para decirlo todo, su naturaleza. El olor en mí es la fusión del cuerpo del otro con mi cuerpo. Pero es ese cuerpo

¹ ['Muchas flores exhalan a pesar suyo / su perfume dulce como un secreto / en las soledades profundas.']

desencarnado, vaporizado, que quedó entero, por cierto, pero convertido en espíritu volátil. Baudelaire es particularmente afecto a esta posesión espiritualizada: muy a menudo tenemos la impresión de que, más que hacer el amor con las mujeres, las “respira”. Pero los perfumes tienen para él, además, ese poder especial de evocar, mientras se dan sin reservas, un más allá inaccesible. Son los cuerpos y a la vez como una negación del cuerpo; hay en ello algo insatisfecho que se funde con el deseo que Baudelaire tiene de estar perpetuamente en otra parte:

*Comme d'autres esprits voguent sur la musique
Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum*¹.

Por las mismas razones preferirá la hora del crepúsculo, los cielos brumosos de Holanda, los “días blancos tibios y velados”, los “jóvenes cuerpos enfermizos”, todos los seres, cosas y gentes, que parecen magullados, quebrantados o que se deslizan hacia su fin: las “viejecitas”, y de la misma manera, la luz de una lámpara que el alba empalidece y que parece vacilar en su ser. Por su indolencia y su mutismo, las bellas mujeres que atraviesan sus poemas evocan, también, no sé qué contención. Por lo demás son adolescentes, no han llegado a la plenitud de su florecimiento y los versos que las describen saben sugerirnoslas como jóvenes animales indolentes que se deslizan por la superficie del suelo sin dejar huellas, que se deslizan por la superficie de la vida, ausentes, aburridas, frías y sonrientes, completamente absortas en fútiles ceremonias. Llamaremos, pues, *espiritual* con él, al ser que se deja captar por los sentidos y que más se parece a la conciencia. Todo el esfuerzo de Baude-

¹ [‘Como otros espíritus bogan en la música, / el mío, ¡oh mi amor!, nada en tu perfume.’].

laire se ha dirigido a recuperar su conciencia, para poseerla como una cosa en el hueco de las manos, y por eso atrapa al vuelo todo lo que ofrece la apariencia de una conciencia objetivada: perfumes, luces tamizadas, músicas lejanas, todas ellas pequeñas conciencias mudas y dadas, imágenes absorbidas de inmediato, consumidas como hostias, de su inasible existencia. Lo obsedía el deseo de palpar pensamientos convertidos en cosas, sus propios pensamientos encarnados:

He pensado muy a menudo que los animales dañinos y repugnantes sólo son quizá la vivificación, la corporización, la eclosión a la vida material de los malos pensamientos del hombre.

Sus mismos poemas son pensamientos "corporizados", no sólo porque han adquirido cuerpo en los signos, sino sobre todo porque cada uno de ellos, por su ritmo sabio, por el sentido deliberadamente vacilante, casi borrado que da a las palabras, también por una gracia inefable, es una existencia contenida, fugaz, muy semejante a un olor.

Pero lo que más se aproxima al perfume de la mujer, es la *significación* de una cosa. Un objeto que tiene un sentido señala, por encima del hombro, otro objeto, una situación general, el infierno o el cielo. La significación, imagen de la trascendencia humana, es como una superación cuajada del objeto por sí mismo. Existe bajo nuestros ojos, pero no es verdaderamente visible: es un surco en los aires, una dirección inmóvil. Intermediaria entre la cosa presente que la soporta y el objeto ausente que señala, retiene en sí un poco de aquélla y anuncia ya éste. Nunca es completamente pura, hay en ella como un recuerdo de las formas y los colores de los cuales emana, y sin embargo se da como un ser más allá del ser, no

se extiende, se contiene, vacila un poco, sólo es accesible a los sentidos más agudos. Para Baudelaire, cuyo *spleen* reclama siempre "otra parte", es el símbolo mismo de la insatisfacción; una cosa significativa es una cosa insatisfecha. Su sentido es la imagen del pensamiento, se da como una existencia hundida en el ser. Se observará que, en Baudelaire, las palabras perfume, pensamiento y secreto son casi sinónimos:

*Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient
D'où jaillit toute vive une âme qui revient.
Mille pensers dormaient, chrysalides funèbres,
Frémissant doucement dans les lourdes ténèbres
Qui dégagent leur aile et prennent leur essor...*¹

*Armoire à doux secrets, pleine de bonnes choses,
De vins, de parfums...*²

*Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret*³.

Baudelaire ama tanto los secretos porque expresan un perpetuo *Más allá*. El hombre que tiene un secreto no cabe entero en su cuerpo ni en el minuto presente; está en otra parte; lo presentimos viendo su insatisfacción, su aire ausente. Aligerado por su misterio, pesa menos sobre el presente, su *ser* es menos opresor o, como dirá Heidegger, para sus amigos, para sus allegados, "no se reduce a lo que es". Sin embargo, el secreto es un ser objetivo que puede revelarse

¹ *Les Fleurs du Mal. Le Flacon*. ['A veces se encuentra un viejo frasco que recuerda, / del cual brota viva un alma que vuelve. / Mil pensamientos dormían, crisálidas fúnebres, / estremeciéndose dulcemente en las pesadas tinieblas, / que despliegan sus alas y alzan vuelo.']

² *Ib. Le beau navire*. ['Armario de dulces secretos, lleno de cosas buenas, / de vinos, de perfumes...']

³ *Les Fleurs du Mal. Le guignon*. ['Muchas flores exhalan a pesar suyo / su perfume dulce como un secreto.']

mediante signos, o que una escena muda puede permitirnos sorprender. En cierto sentido está fuera, frente a nosotros que somos sus testigos. Pero apenas se deja adivinar, es sugerido, evocado por un gesto, por una actitud, por algunas palabras ambiguas. De este modo ese ser que es la naturaleza profunda de la cosa, es también su esencia más sutil. *Es* apenas; y toda significación, en cuanto es arduo descubrirla, puede pasar por un secreto. Por eso Baudelaire va a buscar con pasión los perfumes, los secretos de toda cosa. Por eso intentará arrancar su sentido aún a los colores, por eso escribirá del color violeta, que significa: *amor contenido, misterioso, velado, color de canonesa*¹.

Si saca de Swedenbourg la idea bastante vaga de las correspondencias, no es tanto porque se adhiera a la metafísica que implica, sino porque desea encontrar en cada realidad una insatisfacción cuajada, un llamado hacia otra cosa, una trascendencia objetivada; es porque desea pasar

*...à travers des fôrets de symboles
qui l'observent avec des regards familiers*².

Finalmente, esas superaciones se extenderán al mundo entero. La totalidad del mundo será significativa, y en ese orden jerárquico de objetos que consiente en perderse para indicar otros, Baudelaire encontrará su imagen. El universo puramente material está tan alejado de él como es posible; pero en el universo significativo, Baudelaire se recupera. ¿No escribe en la *Invitation au voyage*, de los *Poèmes en prose*:

¹ *Fusées.*

² ['...a través de selvas de símbolos / que lo observan con miradas familiares.']

En ese hermoso país tan tranquilo... ¿no estarías encuadrada en tu analogía y no podrías mirarte, para hablar como los místicos, en tu propia correspondencia?

Tal es el término de los esfuerzos de Baudelaire: apoderarse de sí mismo, en su eterna "diferencia", realizar su Alteridad identificándose con el Mundo entero. Aligerado, vaciado, lleno de símbolos y de signos, ese mundo que lo envuelve en su inmensa totalidad no es sino él mismo; Narciso quiere abrazarse y contemplarse a sí mismo. Y la misma belleza poética no es una perfección sensual contenida en los estrechos límites de un cuadro, de un género poético, de un aire musical. Ante todo es sugestión, es decir, ese tipo extraño y forjado de realidad, donde el ser y la existencia se confunden, donde la existencia está objetivada y solidificada por el ser, donde el ser está aligerado por la existencia: si admira a Constantin Guys es porque ve en él:

al pintor de la circunstancia y de todo lo eterno que ella sugiere...

Y escribe en otra parte:

Este admirable, este inmóvil instinto de lo Bello es el que nos hace considerar la Tierra y sus espectáculos como un resumen, como una correspondencia del Cielo. La sed insaciable de todo lo que está más allá y que la vida revela, es la prueba más viva de nuestra inmortalidad. Por la poesía y a través de la poesía a la vez, por y a través de la música, el alma entrevé los esplendores situados detrás de la tumba; y cuando un poema exquisito hace asomar las lágrimas a los ojos, esas lágrimas no son la prueba de un exceso de goce, son más bien el testimonio de una melancolía irritada, de una postulación de los nervios, de una naturaleza exilada en lo imperfecto y que quisiera apoderarse inmediatamente en esta tierra misma de un paraíso revelado. Así el

principio de la poesía es estricta y simplemente la aspiración humana hacia una belleza superior y ese principio se manifiesta en un entusiasmo, en un raptó del alma; entusiasmo totalmente independiente de la pasión, que es la embriaguez del corazón, y de la verdad, que es el pasto de la razón. Pues la pasión es cosa natural, hasta demasiado natural para no introducir un tono hiriente, discordante en el dominio de la Belleza pura; demasiado familiar y demasiado violenta para no escandalizar a los puros Deseos, la graciosa Melancolía, las nobles Desesperaciones que habitan las regiones sobrenaturales de la poesía.

Todo Baudelaire está en este pasaje: encontramos en él su horror a la naturaleza demasiado abundante, su gusto por la insaciabilidad y las voluptuosidades irritantes, su aspiración hacia el más allá. Pero no nos engañemos a este respecto: se ha hablado del platonismo de Baudelaire o de su mística. Como si hubiera deseado desembarazarse de sus ataduras carnales para encontrarse, a la manera del Filósofo descrito en el Banquete, cara a cara con las Ideas puras o lo Bello absoluto. De hecho no encontramos en él ninguna huella de ese esfuerzo propio de los Místicos que va acompañado de un renunciamiento total a la tierra y de una desindividualización. Si la nostalgia del más allá, la insatisfacción, la superación de lo real aparecen en todas partes en su obra, siempre se lamenta en el seno mismo de esta realidad. La superación, para él, se indica, se esboza a partir de las cosas que lo rodean; aun es preciso que estén ahí, absolutamente necesario, para tener el gusto de superarlas. Le horrorizaría subir a pleno cielo, dejando abajo los bienes de la tierra; lo que necesita son esos mismos bienes, pero para despreciarlos; necesita la prisión terrestre para sentirse

perpetuamente a punto de evadirse de ella; en una palabra, la insatisfacción no es una aspiración verdadera hacia el más allá sino cierta manera de iluminar al mundo. Para Baudelaire como para el epicúreo, sólo el mundo cuenta, pero no tienen la misma manera de acomodarlo. En el texto que acabamos de citar, la Belleza superior es buscada, entrevista *a través* de la Poesía. Y precisamente eso es lo que cuenta: ese movimiento que atraviesa el poema como una espada, que emerge de él hacia el más allá, pero que entonces, habiendo cumplido su tarea, se desvanece en el vacío. Es, en el fondo, un ardid para dar un alma a las cosas. El célebre pasaje de *Fusées* nos la revela al definir lo Bello: "Algo un poco vago, que deja curso a la conjetura". Además la Belleza en Baudelaire es siempre *particular*. O, más bien, lo que lo embriaga es cierta proporción de lo individual y la eternidad, donde la eternidad se deja entrever tras lo individual. "Lo bello —dice— está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es extremadamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstanciado que será, si se quiere a su vez o al mismo tiempo, la época, la moda, la moral, la pasión."

Pero si se pregunta con más precisión cuáles pueden ser las significaciones que el callejero, el consumidor de haschisch o el poeta vislumbran a través de las cosas, nos vemos obligados a convenir que no se parecen a las ideas platónicas o a las formas aristotélicas. Sin duda Baudelaire pudo escribir: "El entusiasmo aplicado a otra cosa fuera de las abstracciones, es signo de debilidad y de enfermedad". Pero de hecho, en ninguna parte se lo ve preocupado por fijar, a partir de una naturaleza particular, los rasgos esenciales y abstractos que la caracterizan.

Las "esencias" le importan bastante poco y la dialéctica de Sócrates le es extraña. Manifiestamente, lo que apunta a través de una mujer que pasa, Dorothee o la malabar, no es la *femineidad*, es decir, el conjunto de los caracteres distintivos de su sexo; y podría decir como aquel adversario griego de la Academia: "Veo el caballo pero no la caballeidad". Basta releer *Les fleurs du mal* para comprender: lo que Baudelaire pide a la significación no es que supere el objeto significativo como lo universal supera el ejemplo singular que lo funda, sino, como un modo de ser más ligero, para ir más allá de un ser más denso y más pesado, como el aire escapa de la tierra porosa y pensante, como el alma, sobre todo, atraviesa el cuerpo:

*Il est de forts parfums pour qui toute matière
Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre*¹.

Esta impresión de la penetración del sólido más denso por una materia gaseosa, cuya inconsistencia constituye su *espiritualidad*, es esencial en él. Ese vidrio bañado por el olor a la vez neto, pulido, sin memoria, y sin embargo obsesionado por una remanencia, atravesado por un vapor, es el símbolo más claro de la relación que se establece para él entre la cosa significativa y la significación: ahora bien, es evidente que la cosa y su sentido son ambos singulares. Esta diafanidad vidriosa del *sentido*, su carácter espectral e irremediable, nos ponen en la pista: el sentido es el *pasado*. Una cosa es significativa para Baudelaire cuando es porosa para cierto pasado y excita al espíritu a superarla hacia un recuerdo. Perfumes, almas, pensamientos, secretos: palabras que designan el mun-

¹ *Le Flacon*. [‘Hay fuertes perfumes para los que toda materia / es porosa. Se diría que penetran el vidrio.’]

do de la memoria. Charles du Bos dice con razón: "Para Baudelaire lo único *profundo* es el pasado: él es el que a toda cosa comunica, imprime la tercera dimensión." De este modo, así como hemos señalado la confusión de lo eterno y del pasado, podemos señalar ahora la confusión del pasado y lo espiritual. Como la de Bergson, la obra de Baudelaire podría llamarse *Materia y memoria*. Es que el pasado universal —y no ya solamente el de su conciencia— se ofrece como un modo de ser enteramente conforme a sus deseos. *Es* porque es irremediable y puro objeto de contemplación pasiva; pero al mismo tiempo está *ausente*, fuera de alcance, delicadamente marchito; posee ese ser fantasmal que Baudelaire llama *espíritu* y que es el único al cual nuestro poeta puede acomodarse; las meditaciones sobre los goces difuntos van acompañados de esa irritación, de esa postulación de los nervios, de esa insaciedad que le son caras. Está *lejos*, "más lejos ya que la India o la China", y sin embargo nada está más cerca: es el ser más allá del ser. Es el "secreto" de las ancianas que han padecido, de esos hombres sombríos de "ambiciones tenebrosamente rechazadas", de Satán, en fin, el único de los ángeles que tiene memoria personal. Baudelaire lo confiesa varias veces: el ideal del ser, para él, sería un objeto que existiera en el *presente* con todos los caracteres de un recuerdo:

*El pasado —decía en L'art romantique—, conservando siempre lo picante del fantasma, recobrará la luz y el movimiento de su vida y se hará presente*¹.

Y en *Les fleurs du mal*:

¹ *Le peintre de la vie moderne*.

*Charme profond, magique, dont nous grise
Dans le présent le passé restauré¹.*

Ésta sería, en efecto, a sus ojos, la unión objetiva del ser y la existencia que, lo hemos visto, tratan de realizar sus poemas.

Tal sería, a grandes líneas, el retrato de Baudelaire. Pero la descripción que hemos intentado presenta sobre el retrato la inferioridad de ser sucesiva en lugar de simultánea. Sólo la intuición de un rostro, de una conducta, podría hacernos sentir que los rasgos mencionados aquí uno tras otro están imbricados de hecho en una síntesis indisoluble donde cada uno de ellos se expresa a sí mismo y a su vez expresa todos los demás. Nos bastaría ver vivir a Baudelaire, aunque fuera un instante, para que nuestras observaciones dispersas se organizaran en un conocimiento totalitario: la percepción inmediata va acompañada, en efecto, de una comprensión confusa y, para hablar como Heidegger, "preontológica", que a veces necesita años para explicitarse y que contiene, reunidos en una indiferenciación sincrética, los principales caracteres del objeto. A falta de esta comprensión inmediata, podemos por lo menos señalar, para concluir, la estrecha interdependencia de todas las conductas y todos los afectos baudelairianos, insistir en la manera cómo cada rasgo, por una dialéctica singular, "pasa" a los otros o los deja percibir, o los solicita para completarse. Esa tensión vana, árida y como exasperada que constituye su clima interior y que se manifestaba, para los que lo conocieron, en la sequedad cortante de la voz, en la nerviosidad fría de los ges-

¹ *Les Fleurs du Mal*, XXXVII, II. ['Encanto profundo, mágico, con el que nos embriaga / en el presente el pasado restaurado.']

tos, es sin duda el resultado del odio que le inspiraba la naturaleza, fuera de sí y en sí mismo; aparece como un esfuerzo para escaparse por la tangente, para des-solidarizarse; nada mejor que compararla con la actitud despreciativa, angustiada y tensa del prisionero que, en un sótano inundado, ve subir el agua a lo largo de su cuerpo y echa la cabeza hacia atrás para que, por lo menos la parte más noble de sí mismo, el asiento del pensar y de la mirada, permanezca el mayor tiempo posible por encima de la ola cenagosa. Pero esa actitud estoica realiza al mismo tiempo el desdoblamiento que Baudelaire persigue en todos los planos; se sujeta, se frena, se juzga, es su propio testigo y su verdugo, el cuchillo que hurga en la herida y el cincel que esculpe el mármol. Se pone tenso y se trabaja con el fin de no ser nunca algo dado para sí mismo, con el objeto de poder asumir en cada instante la responsabilidad de lo que es. En este sentido sería muy difícil distinguir la tensión que se impone, de la comedia que se representa a sí mismo. Suplicio o lucidez, esta tensión aparece, si se la toma bajo otro sesgo, como lo esencial del dandysmo y como la *askesis* estoica; y al mismo tiempo es horror a la vida, temor perpetuo de ensuciarse y de comprometerse; la censura que ejerce sobre la espontaneidad equivale a una esterilización deliberada. Al reprimir todos sus impulsos, encaramándose de un golpe y para siempre en el plano reflexivo, Baudelaire eligió el suicidio simbólico; se mata periódicamente. Al mismo tiempo da el clima del "Mal" baudelairiano. Pues en él el crimen es concertado, realizado deliberadamente y casi por obligación. El mal no corresponde de ningún modo al dejarse estar; es un contra-Bien que debe tener todos los caracteres del Bien, afectados tan sólo por un cambio de signo. Y como el Bien es esfuer-

zo, ejercicio, auto-dominio, encontraremos en el Mal todos estos caracteres. De este modo la "tensión" baudelairiana se siente maldita y se quiere tal. De la misma manera, el gusto por las voluptuosidades contenidas que denunciarnos en él, expresa su odio al dejarse estar, y de ese modo es una sola cosa con su frigidez, su esterilidad, su falta radical de caridad y de generosidad, en fin, con la tensión misma que acabamos de describir: el caso es encontrarse dueño de sí mismo en el seno de los placeres: necesita sentir un freno que lo retenga cuando va a abandonarse al goce; en este sentido, los fantasmas que evoca en el momento del acto sexual, sus jueces, su madre, las bellas mujeres frías que lo observan, están destinados a salvarlo en el momento en que va a abismarse en la pura sensación; y su misma impotencia es provocada, parece, por el temor de gozar *demasiado*. Pero, por otra parte, si se contiene en sus placeres es también porque, insaciado por principio, *eligió* encontrar su voluptuosidad en la no saciedad más bien que en la posesión. El fin que persigue, lo sabemos, es esa extraña imagen de sí mismo que sería la unión indisoluble de la existencia y el ser. Pero ese fin está fuera de alcance y en el fondo él lo sabe: cree alcanzarlo y lo roza, pero cuando quiere oprimirlo, se desvanece. Querrá entonces persuadirse a sí mismo, para ocultarse el fracaso, de que el roce furtivo es la verdadera apropiación y, por un cambio general de todos sus deseos, buscará en todos los dominios ese roce irritante para probarse que es la única posesión deseable. De este modo decide confundir la no saciedad del deseo con su exasperación insatisfecha. Y esto procede también del hecho de que jamás tuvo otro fin que él mismo. Pero en el placer normal, el hombre goza del objeto y se olvida, en tanto que en esta ti-

tilación enervante, goza del deseo, es decir, de sí. Y de nuevo, a esta vida sin apoyo que hizo suya, a ese enervamiento sin reposo, le confiere otro sentido: representa la insatisfacción radical del Dios caído. Lo utiliza entonces como un arma para saciar sus rencores: a su madre se mostrará en sus sufrimientos; pero mirando de cerca estos sufrimientos, se ve que son una unidad con sus placeres. Maldecir el cielo porque se está insatisfecho o elegir la insatisfacción como sentido profundo de la voluptuosidad es todo uno; la ambigüedad procede tan sólo de una ligera variación de actitud con respecto al hecho primero. Y este dolor cuidadosamente cultivado viene a servirle aún, a título de auto-punición, cuando quiere tomarse el desquite contra el Bien, mediante una suerte de superación cuajada, al mismo tiempo que le permite afirmar definitivamente su alteridad. Pero entre su extrema afirmación y la negación última de sí mismo no hay, de nuevo, la menor diferencia. Pues cuando se niega totalmente piensa en matarse; pero el suicidio, en él, no es una aspiración hacia la nada absoluta: cuando se representa que va a suprimirse, quiere lograr la desaparición en él de la *naturaleza*, que asimila al presente y a los limbos de la conciencia. Pide a la idea de suicidio esa ligera ayuda, ese papirotazo que le permitirá considerar su vida como irremediable y realizada, es decir, como un destino eterno o, si se prefiere, como un pasado cerrado. En el acto de poner fin a sus días ve sobre todo una recuperación última de su ser: él será quien trace la línea; él, en fin, quien, deteniendo su vida, la transformará en una *esencia* que será a la vez dada para siempre y para siempre creada por él mismo. Así se librá de el sentimiento insoportable de estar *de más* en el mundo. Sólo que, para gozar de los resultados del suicidio, es preciso

evidentemente sobrevivir a él. Por eso Baudelaire eligió constituirse en *sobreviviente*. Y si no se mata de una vez, por lo menos procede de suerte que cada uno de sus actos sea el equivalente simbólico de una muerte que no puede darse. Frigidez, impotencia, esterilidad, ausencia de generosidad, negativa de servir, pecado: he aquí, de nuevo, otros tantos equivalentes del suicidio. Afirmarse, para Baudelaire, es, en efecto, ponerse como pura esencia inactiva, es decir, en el fondo, como una memoria; y negarse es querer no ser, de una vez por todas, sino la cadena irremediable de sus recuerdos. Y la creación poética, que prefirió a todas las especies de la acción, se concilia en él con el suicidio que no cesa de rumiar. Lo seduce en primer término porque le permite ejercer sin peligro su libertad. Pero sobre todo porque se aleja de todas las formas de *dar*, que le causan horror. Al escribir un poema no piensa en dar nada a los hombres, o por lo menos, entregarles tan sólo un objeto inútil. No sirve, permanece avaro y cerrado en sí mismo, no se compromete en su creación. Al mismo tiempo, la violencia del ritmo y del verso lo obligan a perseguir en ese terreno la *askesis* que practica con el arreglo y el dandysmo. Pone en forma sus sentimientos como puso en forma su cuerpo o sus actitudes. Hay un dandysmo de los poemas baudelairianos. En fin, el objeto que produce sólo es una imagen de sí mismo, una restauración de su memoria en el presente, que ofrece la apariencia de una síntesis del ser y de la existencia. Y cuando intenta apropiárselo, como aún no se comprometió sino a medias, no lo logra del todo, permanece todavía insaciado; de este modo el objeto del deseo se aparea al deseo para constituir finalmente esa totalidad rígida, perversa e insatisfecha que no es otra que el mismo Baudelaire. Ya se ve: la negación

de sí "pasa a" la afirmación de sí como en la dialéctica hegeliana; el suicidio se convierte en un medio de perpetuarse; el dolor, el famoso dolor baudelairiano, tiene la misma estructura íntima que la voluptuosidad; la creación poética se relaciona con la esterilidad; todas esas formas pasajeras, todas esas actitudes cotidianas se funden unas en otras, aparecen, se desvanecen y reaparecen cuando uno se creía más lejos; sólo son las modulaciones del gran tema primitivo reproducidas con tonalidades diversas.

Conocemos este tema, no lo hemos perdido de vista un instante: es la elección original que Baudelaire hizo de sí mismo. Eligió *existir* para sí mismo como *era* para los otros, quiso que su libertad se le apareciera como una "naturaleza" y que la "naturaleza" que los demás descubrían en él les pareciera la emanación misma de su libertad. A partir de ahí, todo se aclara: comprendemos ahora que aquella vida miserable que nos parecía ir a la deriva, la tejió con cuidado. Él fue quien procedió de suerte que sólo fuera una supervivencia, fue él quien la llenó desde el principio con aquel voluminoso baratillo: negra, deudas, sífilis, consejo de familia, que lo atormentará hasta el fin y que hasta el fin lo obligará a marcharse a reculones hacia el porvenir; él fue quien inventó aquellas hermosas mujeres calmas que cruzan sus años de hastío, Marie Daubrun, la Presidenta. Él fue quien delimitó cuidadosamente la geografía de su existencia decidiendo arrastrar sus miserias en una gran ciudad, rechazando todos los destierros reales, para proseguir mejor en su cuarto las evasiones imaginarias; él fue quien reemplazó los viajes por las mudanzas, remediando la huida ante sí mismo con sus perpetuos cambios de domicilio, y quien, herido de muerte, sólo accedió a dejar París por otra ciudad que fuera su cari-

catura; él también quien quiso su semifracaso literario y aquel aislamiento brillante y miserable en el mundo de las letras. En aquella vida tan cerrada, tan estrecha, parece que un accidente, una intervención del azar hubiera permitido respirar, hubiera dado una tregua al *heautontimoroumenos*. Pero en vano buscaríamos una circunstancia de la que no fuera plena y lúcidamente responsable. Cada acontecimiento nos devuelve el reflejo de aquella tonalidad indescomponible que Baudelaire fue del primero al último día. Rechazó la experiencia, nada vino de fuera a cambiarlo y nada aprendió; apenas si la muerte del general Aupick modificó sus relaciones con su madre; después, en una palabra, su historia es la de una descomposición muy lenta y muy dolorosa. Tal era a los veinte años, tal lo encontramos en vísperas de su muerte: está simplemente más sombrío, más nervioso, menos vivo; de su talento, de su admirable inteligencia sólo quedan recuerdos. Y tal es, sin duda, su singularidad, aquella "diferencia" que buscó hasta la muerte y que no podía manifestarse sino a los ojos de los demás: fue una experiencia en vaso cerrado, algo como el *homunculus* del *Segundo Fausto*, y las circunstancias casi abstractas de la experiencia le permitieron demostrar con brillo inigualable esta verdad: la elección libre que el hombre hace de sí mismo se identifica absolutamente con lo que llamamos su destino.

Este libro se terminó de imprimir
el día 30 de mayo de 1968, en
TALLERES GRÁFICOS CADEL S. C. A.
Sarandí 1157 - Buenos Aires