

“MI TRISTE MISERIA”: BAUDELAIRE Y LO SUBLIME¹

Marcela Rivera Hutinel

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
Santiago, Chile
marcela.rivera@umce.cl

RESUMEN / ABSTRACT

A partir de una reflexión en torno a la función poetológica y estética del dolor en la obra literaria de Charles Baudelaire, el presente ensayo interroga la relación que puede establecerse entre esta escritura del dolor y el “estremecimiento” que el discurso estético moderno ha asociado a la experiencia de lo sublime. El principio de la “alquimia del dolor” que está a la base de *Las flores del mal* permite pensar cómo este afecto brinda a la dimensión perceptiva y afectiva de la experiencia estética un vigor inusitado. El dolor, lejos de presentarse en Baudelaire como la constatación de que el círculo esplenético del mundo se ha cerrado sobre sí, irrumpe como un vector de intensificación de la experiencia afectiva del arte que permite emancipar a la imaginación del peso de las imágenes que la turban.

PALABRAS CLAVE: Baudelaire, escritura del dolor, *spleen*, sublime.

“MY BLEAK MISERY”: BAUDELAIRE AND THE SUBLIME

The present paper has as starting point the reflection about the poetological and aesthetic function of pain in Charles Baudelaire’s literary work. After that, we address the relationship that can be established between this writing of pain and the “trembling” that the modern aesthetic discourse has associated with the experience of the sublime. The principle of the

¹ Un primer esbozo de este trabajo fue presentado en el workshop “La noche es sublime, el día es bello”, organizado por el Instituto de Filosofía de la PUC el 18 de diciembre de 2018.

“alchemy of pain” that is at the base of *The Flowers of Evil* allows us to think about how this affect gives an unusual vigor to the perceptual and affective dimension of the aesthetic experience. The pain, far from presenting in Baudelaire the confirmation that the circle of the spleen closes the world, breaks out as a vector of intensification of the affective experience of art that allows the imagination to be emancipated from the weight of the images that disturb it.

KEYWORDS: Baudelaire, writing in pain, *spleen*, sublime.

Recepción: 05/05/2020

Aprobación: 14/10/2021

Yo no pretendo que la Alegría no pueda asociarse con la Belleza, pero digo que la Alegría es uno de sus ornamentos más vulgares, mientras que la Melancolía es, por decirlo así, su ilustre compañera, llegando hasta el extremo de no concebir (¿será mi cerebro un espejo embrujado?) un tipo de Belleza donde no haya Dolor.
(Baudelaire, *Journaux* 20)

El *spleen*, el *ennui*, el *taedium vitae* es el temple fundamental de la poesía de Baudelaire [...] Se trata, pues, de un temple doliente: el temple en el que la vida ya solo se siente a sí misma bajo la condición del dolor de vivir.
(Oyarzun 181-183).

Lo que inspira a Baudelaire es estar abocado al abismo.
(Benjamin 360)

“Mi triste miseria”: esta fórmula hiperbólica, que viene a agudizar la desgracia más extrema, no es la única expresión que en la poética de Baudelaire parece remitirnos a un sufrimiento superlativo e indecible. El poeta la desliza en “El mal monje”, poema breve de *Las flores del mal*. Se trata de una particular modalidad de la aflicción, pues en ella —en su efusión de energía desdichada, condensada aquí en tan solo tres palabras: “*ma triste misère*”— parece decantarse en el lenguaje una suerte de exposición sublime del dolor. Será preciso, por tanto, perfilar mínimamente la función estética del dolor en

la obra de Baudelaire, el lugar incisivo y determinante que este sentimiento tiene en su poética, para dilucidar luego cómo esta escritura del dolor pone en juego una intensificación de la experiencia estética que puede inscribirse en la estela de las consideraciones sobre lo bello y lo sublime, no sin dejar en el concepto y la experiencia de lo sublime sus propias marcas. Baudelaire retoma en sus propios términos el debate inaugural de la estética moderna respecto de esta capacidad del *Homo Aestheticus* de extraer complacencia del horror: “lo mismo que de una droga poderosa, el ser humano goza del privilegio de poder obtener nuevos y sutiles placeres del dolor, la catástrofe y la fatalidad” (Baudelaire, *Paradis* III)². Esta atracción de Baudelaire por el dolor, su fascinación por el penetrante *efecto* que este sentimiento ejerce sobre lo humano –“*profond est le labour de la douleur!*” (*Paradis* 297)– aleja al poeta de las formas convencionales de lo bello, perfilando una travesía poética en la que el sufrimiento traza una línea de fuga respecto de la concepción estética que localiza el placer de la belleza en una zona de satisfacción y de remanso donde priman los afectos calmos: “mientras que la modalidad convencional del placer de lo bello *sitúa* la emoción estética en un sentido territorial, a saber circunscribiéndolo y asignándole un lugar fijo, una zona de reposo, el dolor la desterritorializa, dándole una dirección y una fuerza nuevas” (Groß 18). Ahí, señala Groß, se sitúa la verdadera apuesta del arte confrontado al sufrimiento: proponer la elaboración estética de un sentimiento

² Cabe recordar que lo sublime permite introducir una tensión en la categoría estética que, hasta el siglo XVIII, ostenta la hegemonía de la discusión sobre el arte: lo bello. Lo sublime como objeto del dolor, lo bello como objeto del placer: esta es, a trazos gruesos, la distinción que Edmund Burke desarrolla en su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime* (1757): “Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y de peligro, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir” (36).

Recogiendo algunos de los planteamientos de Guy Sircello, en su artículo “How is a Theory of the Sublime possible?” (1993), es posible delimitar tres rasgos comunes a todas las caracterizaciones del sentimiento de lo sublime: 1) Lo sublime “estresa” (*stress*) las limitaciones de las capacidades humanas, 2) insinúa que hay algo más allá de las fronteras del mundo circundante que no está del todo comprendido, y 3) en tanto supera al entendimiento, hace *temblar* al hombre. Más allá de las diversas modulaciones del concepto, desde su irrupción moderna hasta sus recuperaciones contemporáneas, puede afirmarse entonces que lo sublime ofrece una vía para que pasiones como el dolor, el terror, o experiencias del límite como la violencia o el peligro, todas ellas vinculadas a la profunda afectación por los temblores del mundo, a imágenes que por su intensidad remecen y “desarman” al sujeto de la experiencia, encuentren en las potencias de la imaginación un espacio para sobrellevar dicha “sacudida”, con la consiguiente apertura hacia nuevos modos de comprensión del mundo.

que, intrínsecamente, se sustrae a toda forma de explicitación. “Extraer la belleza del mal”, “hacer del dolor una miel”, son las fórmulas con las que Baudelaire tantea esta posibilidad de transmutar el sufrimiento por medio de la potencia del lenguaje poético (cf. Groß 14).

El dolor, como el placer, se presenta ante nosotros como una experiencia perturbadora, una alteridad que invade *nuestra* carne entera, que *nos* desplaza, *nos* pone *fuera de nosotros mismos*. Pero el dolor no designa solo un afecto particular, un afecto entre otros, sino que señala un umbral, un caso límite de la experiencia afectiva y sensible, cuya intensidad –la intensidad que lo define (la pregunta es siempre *¿cuánto dolor podemos soportar?*)– pone a prueba no solo nuestra capacidad de alteración, sino también nuestro poder de nombrar, de hacerle sitio en el lenguaje a aquello que, en primera instancia, arrebató la palabra. El principio de la “alquimia del dolor” que está a la base de la escritura de *Las flores del mal* nos da una medida de cómo este afecto brinda a la dimensión perceptiva y afectiva de la experiencia estética un vigor inusitado. La declaración de Baudelaire en sus *Fusées*: “Sobre el lenguaje y la escritura considerados como operaciones mágicas, brujería evocatriz” (23) nos pone tras la pista de su concepción del arte como un acto de metamorfosis que presenta analogías con la transmutación alquímica. Del mismo modo que el trabajo del pintor puede ser asimilable a aquel del alquimista –Baudelaire considera a Delacroix un “alquimista del color” (cf. Eigeldinger 86)–, el poeta dispone de los “poderes dinámicos y encantatorios del verbo” (88), permitiéndole activar las fuerzas emancipatorias de la imaginación para sacudirse la sumisión a la pesantez, la progresiva parálisis del alma ante las imágenes que la turban.

Para hacer valer en poesía el grado de intensidad del sufrimiento como valor y vector estético, y así transmutar el dolor en su laboratorio poético, la escritura baudelaireana deberá explorar una inédita definición de lo bello: “He encontrado la definición de lo Bello, de lo Bello para mí. Es algo ardiente y triste...”, se lee en el fragmento XVI de los *Fusées* (18). En estas anotaciones de sus *Diarios íntimos* que Baudelaire concibió como cohetes o fuegos de artificio con los que disparar su cólera y su tristeza hacia los entumecidos espíritus de la época, el poeta compara su “cerebro” con un “espejo hechizado”, que se muestra incapaz de concebir “un tipo de Belleza donde no haya Dolor”. El espejo negro que refracta la luz de lo bello, mostrando cómo reverbera tras ella el inexorable espectáculo del sufrimiento, nos devuelve la particular nevadura afectiva que recorre su obra. Como ha hecho notar Starobinski en “La melancolía en el espejo”, puede reconocerse en la imagen

que devuelve la potencia encantatoria de este espejo sombrío el alcance del *pathos* melancólico en la poética baudelaireana³. Tal es la fuerza irradiante de este fragmento-esquirla de sus *Cohetes* que hace de la melancolía la “ilustre compañera” de la belleza que el pasaje puede leerse como un compendio de todo el programa estético baudelaireano. Estamos ante una inusitada forma de lo bello –“has inventado un estremecimiento nuevo” (*frisson nouveau*), le escribe Victor Hugo en una de sus cartas (cf. Cuneo 166)– que contraviene tanto el ideal clásico de la belleza, que la concibe siempre anudada a las “horas felices”, como a la belleza melancólica cultivada por los poetas románticos, inclinada a delectarse en las fuerzas desbordantes de la naturaleza. “*Le beauelaire*” (“lo bello baudeleriano”) –retomando una expresión de Cuneo que juega con “la duplicidad semántica que es propia de los *calembours* o los retruécanos” (161)– se escribe con la tinta de la melancolía, haciendo al dolor su leal camarada y de la ciudad, de su amor desgarrado por París, el lugar y la escena de su actividad poética.

Tan persistente es la reflexión poética, estética y metafísica que se urde en torno al dolor –más que su tema, su temple fundamental– que Rebai, en su ensayo sobre “Escritura y pensamiento del dolor en Baudelaire”, le asigna el papel de “noción bisagra” en la obra baudelaireana, argumentando que existen motivos suficientes para reconocer al “dolor como [la] fuente de [su] creación poética”. Puede constatar, afirma, que “un verdadero pensamiento del dolor está a la obra en Baudelaire” (62). Así parece expresarlo el poema “Recogimiento”, que pone al dolor en primera escena, nombrándolo con mayúscula, indicando con esta *letra alta* la magnitud de su fuerza y de su alcance. Entre el poeta y el Dolor al que le habla se tiende una relación estrecha: “Sé sabio, oh Dolor, y mantente calmo (...) / Ofréceme tu mano, Dolor mío, ven aquí (...) / escucha, querido mío, oye como avanza la dulce Noche” (*Las flores* 566; trad. mod.). En *Agonía y éxtasis. Baudelaire y la estética del dolor*, Groß redobla la apuesta, afirmando que el dolor, el efecto punzante que este afecto conlleva en tanto que “índice de lo real” (13) –un real que hiere, que hace daño– se dispone en la obra de Baudelaire como un “concepto-clave”, adquiriendo el estatuto de un verdadero “*organon*

³ El libro, aparecido en 1989, y derivado de las lecciones que el crítico literario consagró a la historia del vínculo ente melancolía y poética en su curso de invierno 1987-1988 en el Collège de France, hoy es prácticamente inhallable. La *Revista de la Universidad de México* publicó una traducción de Antonio Marquet de un breve extracto de dicho libro en el que Starobinski se detiene en “la asociación insistente que Baudelaire establece entre la melancolía y el espejo” (21).

estético”, esto es, un medio de intensificación de la experiencia afectiva del arte tendiente a “alcanzar una trascendencia al interior de la inmanencia de lo sensible” (34). De este modo, Groß inscribe el dolor baudelaireano en el marco de una poética del afecto que hace del sufrimiento un término estético privilegiado. “La sensibilidad se convierte en Baudelaire en el principio intrínseco del sufrimiento. Al ‘vivir es sentir’ proclamado por Diderot, él parece querer responder: *sufrir es sentir*” (108).

El *spleen* nos instala en este temple doliente: “el temple”, dice Oyarzun, “en el que la vida ya solo se siente a sí misma bajo la condición del dolor de vivir” (183). El *ennui*, esa “percepción dolorosa de la repetición bajo el sesgo de la monotonía” (Allegro 54), fue para el poeta el suplicio más constante, el enemigo más tenaz: “¡Oh, dolor! ¡Oh, dolor! El tiempo devora la vida...”, se lee en el poema “El enemigo”, que retrata en estos términos a su adversario más funesto, “el oscuro enemigo que nos roe el corazón” (*Las flores* 114; trad. mod.). Vida y escritura se tiñen en Baudelaire de este temple luctuoso, como parece sugerirlo François Porché con el título de la biografía que le dedica al poeta en 1926: *La vida dolorosa de Charles Baudelaire*. Bajo este rótulo, Porché no solo realiza un inventario de los diversos sufrimientos que recorren la existencia del poeta que termina sus días como un paria, perseguido por acreedores, hemipléjico, enmudecido por la afasia, toxicómano y sifilítico; a lo largo de su semblanza, Porché da a ver en Baudelaire al pensador indiscutible del tedio moderno: “Una de las características esenciales de esta poesía es, en efecto, el tedio en la bruma, tedio y niebla mezclados (niebla de las ciudades); en una palabra, es el *spleen*” (Porché 184). *Spleen*, tristeza, tedio, hipocondría, *ennui*: estos son los nombres con los que va perfilándose el temple de la poesía moderna, la situación afectiva que determina la singular forma de melancolía poética que aflora en las canteras de las grandes ciudades del siglo XIX. El *ennui*, señala Cuneo, puede definirse como “una forma de congoja literaria” que emana de una fractura en la ideología del progreso, y por tanto, de una fisura en el sujeto que un siglo antes enarbolaba ese blasón. Cuneo lo sintetiza en una fórmula certera: “Si el *entusiasmo*, podríamos decir, es el *pathos* predilecto del Hombre de las Luces o del Progreso, el *spleen* sería más bien su patología” (7-8). Théophile Gautier, a cuya amistad Baudelaire dedica sus “flores enfermizas”, ofrenda también sus palabras para consignar la extensión que alcanza este *pathos* epocal, el “grisáceo desfallecimiento” que se respira en su atmósfera. Leemos en su poema “Después del baile”: “¡Oh tiempo! Que queremos matar y que nos mata, viejo hombre de la guadaña, ¿por qué vas

arrastrando los pies con un paso pesado y cojo, como van las tortugas, cuando sobre nuestras frentes pálidas el *spleen inglés* se asienta?” (Gautier 231). En la novela *Los miserables* (1862), Victor Hugo utiliza varias veces la palabra *spleen*, brindando también una indicación respecto del vasto alcance de esos “vapores ingleses” que se incrustan en el alma. Un ejemplo lo proporciona el personaje Grantaire, quien irritado exclama: “El hombre fracasó. Dios se equivocó al hacer este animal [...] Sí, tengo spleen mezclado con melancolía, con nostalgia, con hipocondría. Me desespero, rabio, bostezo, me fastidio, me aburro, me embrutezco” (134).

Cuenta Legras en un ensayo sobre el *ennui* baudelaireano que Flaubert, habiéndose considerado “el más *ennuyé*” de todos los hombres –“yo me aburro de la vida, de mí, de los otros, de todo”, dice Flaubert de sí mismo–, se destrona de este sitio cuando lee a Baudelaire. En una carta de 1844 dirigida a Louis de Cormenin, Flaubert le pregunta: “¿Conoce usted el *ennui*? No ese aburrimiento común, que viene de la pereza o la enfermedad, sino este *ennui* moderno que devora al hombre en las entrañas, y hace de un ser inteligente una sombra que camina, un fantasma que piensa. ¡Ah! Le compadezco si esta lepra le es conocida” (cf. Legras 257). Pero en 1857, cuando aparecen *Las flores del mal*, Flaubert se inclina ante Baudelaire, dejando entrever que no él, sino el poeta, es el genuino “rey de ese país lluvioso”⁴. Refiriéndose a la serie de poemas titulados *Spleen*, pertenecientes a la primera parte de *Las flores del mal*, Flaubert declara: “estas son las piezas que más me han conmovido. *Spleen* me ha lastimado, así de justo es su color. ¡Ah, usted comprende el embarazo de la existencia, usted! Usted puede vanagloriarse de ello sin orgullo” (cf. Legras 256). El propio Baudelaire le advierte al lector que tiene entre sus manos un “libro saturnino, orgiástico y melancólico” (*Las flores* 532), al que describe como un auténtico “diccionario de la melancolía”. Y así se dirige al lector en su “Epígrafe para un libro condenado”: “Si tu ojo sabe del abismo, ¡léeme!, y aprende a amarme”. Si no es el caso, si eres un “lector bucólico y tranquilo”, “sobrio, pacífico, e inocente hombre de

⁴ Con esta imagen comienza el poema *Spleen III*: “Yo soy como aquel rey de un lluvioso país, / rico, mas impotente; joven y ya muy viejo, / que de sus preceptores despreciando las venias, / se aburre con sus perros y demás animales” (*Las flores* 303). La imagen del cielo encapotado y lluvioso es coextensiva, en Baudelaire, a la del tedio que se empoza en su corazón ensombrecido. Leemos, en efecto, en *Spleen I*: “Lluvioso, irritado contra la ciudad entera, / de su urna se derrama a raudales un frío tenebroso / sobre los pálidos habitantes del cementerio próximo / Y la mortalidad cae sobre los barrios brumosos” (*Las flores* 299, trad. mod.). Benjamin vuelve sobre esta “estrecha relación entre clima y tedio” en su *Libro de los pasajes* (128).

bien”, “tírame lejos”, de mí no aprenderás nada (cf. *Las flores* 533). Basta remitirse al poema XXXVIII, y sumergirse en “Las tinieblas” del primer soneto, para atisbar lo que se cierne en el destino de aquel que se describe como un condenado a pintar sobre las tinieblas:

LAS TINIEBLAS

En las cavernas de insondable tristeza
 donde el Destino me ha relegado
 donde jamás penetra un rayo brillante y jovial
 donde solo, con la noche, desapacible anfitriona

Yo soy como un pintor que un Dios burlón
 Condena a pintar, ¡ah!, sobre las tinieblas...
 (*Las flores* 189, trad. mod.)

Encerrado en las criptas de su alma (pues *caveau*, que se suele traducir por caverna, es también la construcción subterránea que se utiliza en las iglesias para la sepultura), el poeta no solo se presenta como un prisionero relegado en las mazmorras, obligado a respirar el aire espeso de una tristeza que no tiene fin. Aquel que se dice condenado por un Dios chapucero (condena doblemente terrible por insensata) está forzado a pintar no *en*, sino *sobre* las tinieblas, como si ellas cobrasen la textura de una tela. Sobre ellas, no queda otra cosa que esparcir los tintes sombríos que constituyen su elemento: pintar *negro sobre negro* el fulgurante brillo de un espectro que pasa, así se bosqueja en “Las tinieblas” esta tarea imposible. El poeta escribe “su propia negrura en las letras que sombrean la página” (Mattoni 194); plasma su propio abismo sobre la tela del vacío, con los negros materiales que le provee su misma sustancia. Los versos siguientes del poema “Tinieblas” acentúan esta clave: “Oh, cocinero de apetitos fúnebres / yo hago hervir y como mi corazón”. Este pintor-cocinero no tiene nada más que a sí mismo para ofrecer. Debe comerse-pintarse a sí mismo; su escritura es por tanto *necrofágica*: se alimenta de su propia muerte. El poema no pinta al mundo, no lo representa: pinta al pintor mismo, performando el desconuelo que conlleva estar en él. Así lo expresaba Baudelaire en una de sus últimas misivas dirigidas a Narcisse Ancelle refiriéndose a sus *Flores*: “en este libro atroz, he puesto todo mi pensamiento, todo mi corazón, toda mi religión (travestida), todo mi odio...”. En el poema número XXX, “De profundis clamavi” –*desde lo profundo te invoco*–, las imágenes acuñadas por el poeta vuelven a expandir el potencial

inconmensurable del dolor. El *yo*, que implora en el poema, clama “desde el fondo del abismo oscuro donde mi corazón ha caído”, celoso de la “suerte de las bestias” que pueden “sumergirse en un sueño estúpido”, indiferentes a “la madeja del tiempo [que] lentamente se devana” (*Las flores* 169; trad. mod.). De ahí que la vida dolorosa que Porché le asigna no remita solo a la letanía de los males que marcaron la existencia del poeta; Baudelaire no se limita a padecer intensamente su dolor: él lo interpela, lo escribe, amasa entre las letras el vínculo consustancial que se tiende entre su *yo* y el *afecto* en torno al que gira su escritura fracturada. Dice Mattoni en su ensayo “Luto y forma en Baudelaire” que Bonnefoy consideraba las cesuras de su escritura de ese modo: en “los ripios, las licencias o errores métricos en los alejandrinos de Baudelaire, [en] sus cesuras violentas o violentadas”, en esa infinidad de formas quebradas, Bonnefoy veía *signos*: “signos de la conciencia [que el poeta tenía] de su propio cuerpo, [signos] de la conciencia [que él tenía] de estar, paso a paso, muriéndose”. Agrega Mattoni que los “síncopas” de estos poemas pueden escucharse “como latidos”, a veces acelerados, a veces casi quietos, de aquel que expuso allí su corazón al desnudo (192).

Si, como afirma Cabot en un ensayo dedicado al poeta, “Baudelaire [es] nuestro primer moderno” (53), quizás sea porque, de una forma que no tiene parangón previo, el de Baudelaire es un *yo* que se sabe radicalmente *afectado* por el tiempo, que sabe que su tiempo ya no es el tiempo de la naturaleza, sino el tiempo de la aceleración técnica del tiempo. Un *yo* que vive bajo el tiempo del reloj, esa divinidad siniestra. Charles Le Fèvre, escritor desconocido cuyas notas póstumas guardaba Flaubert en su carpeta de preparación de *Bouvard y Pécuchet*, luego de una crisis hipocondriaca particularmente aguda, mandó a suprimir de su habitación todos los espejos y los relojes, pidiendo que se cubriera todo de negro, incluido los libros y las perillas de las puertas. Le irritaba particularmente el dorado, pues “el oro era, a sus ojos, la fuente de los vicios de la humanidad” (Vatan 2). No deja de llamar la atención que Flaubert, conociendo a este hombre invadido por el *spleen*, habiéndose visto a sí mismo como “el más *ennuyé*” de los hombres, reconozca en Baudelaire al más agudo pensador de las “sombras largas y grises” que marcaron el temple de la época. Si, como afirma Bartra, “en el centro de la modernidad late un malestar profundo que se expresa como melancolía” (*La melancolía* 60), Baudelaire fue aquel que comprendió más profundamente hasta dónde penetraba en el corazón de la ciudad la virulencia de esta daga envenenada. Lo hace siguiendo los vaivenes de su propio dolor, pero, sobre todo, observando la fisonomía de los espectros vivientes que la recorren como él, aquellos en

cuyo rostro reconoce la hermandad de los “que abrevan en el llanto y maman del Dolor cual de una buena loba”, como indica ese verso punzante de “los Cisnes” (*Las flores* 345).

Baudelaire, solitario en la masa, se siente intensamente solidario con todos ellos: parias, marginales, prostitutas, viejos “atormentados por la edad”, “pobres masticadores de pérdidas que no tienen siquiera un nombre”, como señala Mattoni comentando este poema⁵. Describiendo en “El vino de los traperos” a los ropavejeros que recogen las mercancías machucadas que se amontonan en la ciudad, laudará a todos aquellos que conforman ese “confuso vómito de París”: “Sí, estas gentes hostigadas por las penas domésticas, / molidas por el trabajo y atormentadas por la edad, / derrengadas y doblándose bajo un montón de desperdicios / vómito indefinido del enorme París” (*Las flores* 408-410; trad. mod.). Analizando la “profunda melancolía que destila la obra de Baudelaire” (116), Cuneo despeja implacablemente los intentos de psicologización del tedio baudelaireano, su reducción a una clave intrapsíquica o existencialista. Nada hay de íntimo o privado en el temple melancólico baudelaireano, puesto que se trata ante todo del “índice afectivo de una situación histórica” (117). Cuneo retoma aquí la reflexión de Heidegger sobre los “estados de ánimo” como modo fundamental de nuestro estar en el mundo y la interrogante respecto del vínculo entre *Stimmung* e historicidad, que permitiría pensar que hay una tonalidad afectiva predominante en cada época. Un *pathos* para cada tiempo. En ese marco refiere un pasaje de Kenneth Rexroth que nos permite dimensionar el carácter contingente de la herida que se expresa en la melancolía baudelaireana:

Su tema es el mundo de la acumulación primitiva, de la destrucción despiadada de todos los valores que no sean los de las relaciones monetarias en el nuevo sistema financiero e industrial, el de los

⁵ Leyendo “Los cisnes”, Mattoni afirma que “En la ciudad entonces, entre las ruinas de las demoliciones que darán lugar a nuevos edificios, el que escribe versos piensa en términos de duelo. ‘Andrómaca, pienso en vos’, comienza el famoso poema LXXXIX de *Las flores del mal*, el más alegórico de sus ‘Cuadros parisinos’ [...] Andrómaca, de luto, aunque viuda sin derecho a vestirse como tal, es cualquier exiliado, es una negra tísica que patina en el barro de un París medieval que está desapareciendo [...] Como la negra enferma en la ciudad, que busca cocoteros ausentes, extraviada, ‘tras la muralla inmensa de la niebla’. Como cualquiera que perdió lo que no se recupera, nunca. ¿Quiénes son todos ellos? ¿Qué multiplican los huérfanos, los cautivos y los vencidos? Se alimentan de lágrimas, los amamanta el dolor, dice el poeta con su brutalidad habitual. Son pobres masticadores de pérdidas que no tienen siquiera un nombre” (182).

banqueros y sus amantes, que se reúnen en sofocantes *boudoirs*; el del delirio por el satanismo, las drogas, la flagelación, la barbarie; el de los pobres borrachos que mueren en el arroyo; el de las prostitutas que agonizan bajo los puentes; el de los intelectuales tuberculosos y sífilíticos; el de la inmensa e incurable soledad de la metrópolis; el del nacimiento de la auto-alienación humana, como Marx la definió en el *Manifiesto Comunista* –Baudelaire la llama la vaporización del *ego*–; el de la revolución y la revolución traicionada. (Rexroth en Cuneo 117)

Habría que desanudar con mayor atención aquello que fascina a Baudelaire de esta realidad inquietante y disfórica. Pero compartimos la conjetura de que la escritura del dolor que atraviesa la poética de Baudelaire sobrepasa con creces *su* dolor; ella estaría constitutivamente tramada a la melancolía de los otros. El poeta vuelca su mirada sobre las zonas sombrías, eludidas por el resplandor de la ciudad, mostrando la miseria de los miserables, el hastío de los que viven en un mundo que, pese a todas las promesas, continúa empantanado en la desdicha. Rebai, enfatizando igualmente la presencia del dolor de los otros en el dolor baudelaireano, advierte que

las figuras del margen y la separación que los ancianos, los ciegos, los acróbatas y las viudas representan en *Les Fleurs du Mal* y en *Le Spleen de Paris* son para el poeta tantos espejos en los que reconoce, tal vez atenuado por el hecho de que se torna compartido, el dolor que lo mina desde adentro. (60)

Así lo reafirma su lectura de “El viejo saltimbanqui”, poema en prosa de *El Spleen de Paris* en el que el poeta es perturbado por la pobreza absoluta de un viejo saltimbanqui que se ha exiliado de todo, incluso de su existencia de paria. Es un día de vacaciones, “esos días en que el pueblo lo olvida todo, el dolor y el trabajo”, y hay júbilo en las calles. Pero “en el extremo más lejano de la hilera de barracas” el poeta ve al “pobre saltimbanqui, como si, avergonzado, él mismo se hubiese exiliado de todos estos esplendores, encorvado, caduco, decrepito, una ruina humana, adosado contra uno de los postes de su cabaña”. El poema en prosa describe admirablemente la sensación del poeta *tomado por la garganta* frente a una visión tan poderosa que incluso ante ella las lágrimas parecen sublevarse: “lágrimas rebeldes”, dice Baudelaire, “que no querían derramarse” (*Spleen* 64-65). Rebai señala entonces que “el poeta, ‘obsesionado por esta visión’, resulta preso de un ‘súbito dolor’ que

le hace descubrir, en el espacio de un instante, la comunidad de destino y de sufrimiento que lo une al viejo saltimbanqui decrépito y abandonado a su suerte” (61). Desde su puesto de observador de la miseria cotidiana que asedia los rincones de la ciudad parisina, Baudelaire podrá constatar la extensión de ese dolor, su expansión sin medida. Acaso por ese motivo Porché puede afirmar que en Baudelaire el *ennui* es un *sentimiento infinito*:

Cuando el tedio, como en Baudelaire, es sinónimo de *spleen*, no tiene nada que ver con el ocio pasajero, con la idea de fatiga momentánea que la palabra tedio, en su acepción corriente, despierta en nosotros [...]. El tedio de Baudelaire es un sentimiento infinito; es un hastío tan absoluto, tan eterno, que según su expresión, *toma las proporciones de la inmortalidad*. (135)

“El hastío toma las proporciones de la inmortalidad”: esta expresión, que Porché recoge del poema LXXVI de *Las flores del mal* (301), puede valer para situarnos frente al enigma del lazo que se tiende entre la melancolía alegorizada por Baudelaire –la “triste miseria” como sentimiento infinito– y la experiencia de lo sublime, tal y como esta fue tematizada en el marco de la naciente reflexión estética del siglo XVIII. Habrá que preguntarse hasta qué punto la poética del *ennui* baudeleriano puede asimilarse a la experiencia sublime que tenían en la mira los filósofos del siglo de las luces. Cabe recordar que Kant, en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, sostiene que el “temperamento melancólico” –expresión que Kant hereda de la antigua teoría humoral– estimula más que cualquier otro el sentimiento de lo sublime. Como lo muestra Roger Bartra en *El duelo de los ángeles*, los planteamientos de Kant sobre lo sublime “contienen, en forma no siempre explícita, una textura melancólica plena de matices” (31-32). En este ensayo precrítico, Kant –asociando melancolía y sublimidad– desplaza al temple melancólico de la imagen de “una enfermedad sombría que priva de la alegría de vivir”; la melancolía deja de ser un mero padecimiento de nuestros humores para convertirse en el temple que condiciona de mejor modo la sensibilidad para lo sublime; el temperamento melancólico, dice Kant en sus *Observaciones*, es particularmente “sensible a las cosas sublimes” (19). Acaso el melancólico sea aquel que se encuentra mejor dispuesto para ser afectado por esta vehemente emoción. Es esta asociación entre melancolía y sublimidad la que tendrá que repensarse considerando la particular manera que tiene Baudelaire de experimentar “el vértigo ante el abismo”. Es esto lo que

ha intentado Auerbach en su ensayo sobre Baudelaire y lo sublime, texto que forma parte de sus *Cuatro estudios sobre la historia de la educación francesa*, publicado en 1951. Leyendo el cuarto poema de la serie *Spleen*, Auerbach reconoce allí una forma especial de lo sublime, la del *horror desesperado*, un horror sin esperanza que él retrotrae a la poesía trágica y a la poética de Dante, pero que a diferencia de lo que ocurre en los versos del poeta de la *Divina Comedia*, pone a temblar la dignidad del dolor que este terror sublime llevaba aparejado. La representación tradicional de la dignidad de lo sublime comienza a trastabillar ante “la angustia atroz y despótica” que, en el poema, planta su “bandera negra” en el “cráneo” abatido del poeta. Auerbach, que abre su texto citando este poema, lleva a cabo una sutil descripción de lo que en él se despliega:

Las subordinadas temporales describen una jornada lluviosa, con sus nubes bajas y pesadas. Las metáforas son numerosas; el cielo como una pesada losa que cierra el horizonte, dejándonos sin escape en la oscuridad; la tierra como un “calabozo húmedo”, la esperanza como un murciélago que agita sus alas golpeándose en los cielorrasos podridos; las estelas de lluvia imitando los barrotes de una prisión; en nosotros, una multitud muda de arañas tejiendo sus telas –ellas simbolizan la desesperanza que se forma en nosotros–. Parece excluirse toda posibilidad de una vida más dichosa para aquel que está dispuesto a sufrir este efecto. El *cuando* parece perder su significación, aquella de una limitación de la duración, ese *cuando* se cierne amenazante; se comienza a dudar con el poeta que un día despejado pueda llegar a venir. La pobre *esperanza-murciélago* está también prisionera, sus alas tímidas no alcanzan para restablecer el lazo con aquello que está más allá de las nubes: ¿eso existe, por otra parte? Incluso si no se conocen las otras obras de Baudelaire, incluso si no se sabe que él se sirve a menudo del horizonte cerrado, de la tierra húmeda y podrida, y si raramente el sol se ve brillar en sus poemas, incluso si el lector ignora todo aquello, habrá comprendido, gracias a estas tres estrofas, el carácter definitivo y sin esperanza de la situación. (61)

“Horror sin esperanza”: así llama Auerbach a esta forma baudelaireana de lo sublime, la sima en la que hunde la cabeza abatida o inclinada del poeta. Y sin embargo, señala, la del poeta no es una mera propensión paralizante hacia el dolor. “[El tedio] no es solamente el enemigo, sino también la condición y el objeto de su actividad creadora” (65). “¿Se puede escribir sin esperanza?” Esta es la pregunta que también se hace Blanchot leyendo a Kafka, reconociendo en

La parte del fuego que “la falta de esperanza a veces constituye la esperanza más tenaz” (31). ¿Qué dirección, qué fuerzas nuevas habrá podido extraer Baudelaire de su escritura del dolor? ¿acaso puede reconocerse en dicha escritura un modo de resistencia ante la pasividad del tedio? Así propone pensarlo Hamel, que ve despuntar en la escritura baudelaireana “un programa de resistencia contra el asalto del *spleen*, contra una temporalidad concebida como trabajo de lo negativo a la imagen de la pulsión de muerte” (83). En el poema “El mal monje”, de donde extraemos la expresión “mi triste miseria”, puede reconocerse un atisbo de esta resistencia. Después de una descripción mitad irónica mitad sarcástica de la actividad de los monjes del medioevo, que encontraban en la representación de las verdades de la salvación y de la muerte una consolación para el ascetismo de sus vidas, el poema describe la queja del mal monje, pésimo cenobita, que compadece su situación: “Mi alma es una tumba [...] / que desde la eternidad recorro y habito / Nada embellece los muros de este claustro odioso”. Pero el poeta lo interpela y concluye: “¡Oh, monje holgazán! ¿Cuánto sabré yo hacer / Del espectáculo vivido de mi triste miseria / el trabajo de mis manos y el amor de mis ojos?” (*Las flores* 113; trad. mod.). En este “trabajo de sus manos” y en “el amor de sus ojos” –manos y ojos que abrazan restos, detritus, desechos, objetos y seres considerados innobles– se puede entrever el principio alquímico de esta poética, su particular modo de enlazar “lo bajo y despreciable” a esta potencia de transmutación que la acerca a la experiencia sublime. Auerbach lo advierte, afirmando que Baudelaire “es el primero en haber concebido como sublimes asuntos que no parecían, de acuerdo a su esencia, prestarse a ello” (64). Groß, por su parte, señala que “Baudelaire hace del dolor un fenómeno que oscila continuamente entre los polos de lo bajo y lo alto: entre cielo y tierra, cuerpo y alma, *spleen* e ideal” (20). La transmutación de la triste miseria en poema, el salto hacia el pantanoso abismo para extraer del dolor sus *flores*. No hay, para el poeta, otra posibilidad que esta: la pasión de resistir el aplastante tedio es lo que lo ha impulsado a un combate incesante con la miseria gris. En esto consistiría, señala Didi-Huberman, ese “don de lengua” que llamamos poema, que se ofrece a modo de un “cuerpo espiritual”, un “órgano pensativo” que *hace sentir* esta capacidad de transformación, relevando las potencias estéticas y políticas de este principio metamórfico: “la dialéctica del poema, su acto de pensamiento, su saber fundamental: transformar *nuestro* dolor, *tu* emoción, *mi* mirada, en *su* impersonal esplendor, quiero decir el esplendor liberado, cristal, mónada, complejidad sin embargo, de una ‘visión’ modulada en la escritura” (153-154). Es así como Baudelaire

nos toca, tocando con su mirada la profunda realidad de las cosas, acariciando con su lápiz la piel atormentada del mundo.

Si el dolor se impone de manera crucial en la obra estética y poética de Baudelaire, este encuentro con las pasiones tristes no lo sume en la parálisis ni en el mutismo. Su relación con el dolor se hermana más bien con la que labra Antoine Blanc de Saint-Bonnet en su libro *De la douleur*, publicado en 1849: “El dolor es como el instrumento que volverá a [...] arrancar [al hombre] de la nada. [...] El dolor curva al ser, pero despertando toda su energía de reacción. Parece que la vida necesita verse comprimida, como el resorte, para tomar su impulso” (36). Operando como un tensor de la vida y de la escritura, el encuentro con el dolor adquiere en Baudelaire el carácter de la confrontación y de la travesía, haciendo que el poeta, por medio de las potencias transformadoras de la imaginación creadora, recorra los adoquines de la ciudad hollando formas inéditas de la experiencia de lo sublime. Leyendo a Baudelaire, advertimos que lo sublime emana súbitamente de la ciudad y sus bajos fondos, en rincones muy distantes de aquellos “paisajes sublimes” en los que Remo Bodei (2011) reconoce la determinación romántica de lo sublime natural, y en los que el “yo” se dejaba turbar para volver a reafirmarse en la contemplación de la naturaleza. Baudelaire, al contrario, hace del asfalto el escenario de un “yo” impersonal que se sabe inmerso, como sus anónimos compañeros de los callejones de París, en la tempestad de un tiempo que todo lo arrasa: “el dolor que está implicado aquí es el dolor de la temporalidad” (Oyarzun 183). De ahí que el principio de la “alquimia del dolor” que está a la base de *Las flores del mal* permita pensar que este plañidero murmullo puede llegar a transmutarse en escritura, urdiendo una poética de la resistencia frente a este tiempo arrollador que se anuda a la ideología del progreso. La escritura del dolor, decíamos en un comienzo, lejos de presentarse en Baudelaire como la constatación de que el círculo esplenético del mundo se ha cerrado sobre sí, irrumpe como un vector que fisura dicho agobio, permitiendo emancipar a la imaginación, vía intensificación de la experiencia estética y afectiva del arte, del peso de la miseria gris que comienza a cernirse sobre ella, como una “bandera negra” plantada sobre su “cráneo”. Acaso la tarea poética de Baudelaire se defina precisamente por esta negativa a dejarse caer bajo el peso del aplastante dolor, aquel que prolifera entre las formas de vida y las condiciones dadas de ese mundo que él mismo juzgó inhabitable. Ante el dolor, su escritura: el deseo de imaginar, de acoger las formas de la experiencia presente, abrazando incluso sus aristas más punzantes.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEGRO, FABIÁN. “Ennui: tristeza de plenitud”. IX Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIV. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, 2017. <https://www.aacademica.org/000-067/802>.
- AUERBACH, ERICH. “*Les Fleurs du Mal* de Baudelaire et le sublime”, *Po&sie* 124/2 (2008): 60-74.
- BARTRA, ROGER. *La melancolía moderna*. México: FCE, 2017.
- . *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- BAUDELAIRE, CHARLES. *Les paradis artificiels, opium et haschisch*. París : Poulet-Malassis et de Broise, 1860. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1057712b/f15.item.r=baudelaire%20paradis>.
- . *Journaux intimes. Fusées. Mon coeur mis à un*. París: Les Éditions G. Crès & Cie, 1920. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206339d/f4.image>.
- . *Le spleen de Paris*. Pref. de A. Suarès y grabados de L. Lafnet. 1940. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb120434510>.
- . *Las flores del mal*. Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Melo. Madrid: Cátedra, 2006.
- BENJAMIN, WALTER. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- BLANCHOT, MAURICE. *La Part du feu*. París: Gallimard, 1949.
- BLANC DE SAINT-BONNET, ANTOINE. *De la douleur*. Grenoble: J. Millon, 2008.
- BODEL, REMO. *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid: Siruela, 2011.
- BURKE, EDMUND. *A philosophical enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Nueva York: Oxford UP, 1990.
- CABOT, MATEU. “Baudelaire, nuestro primer moderno”. *Contrapuntos estéticos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.
- CUNEO, BRUNO. “La inspiración y el extravío (el destino de la idea de la melancolía poética en la obra de Samuel Beckett)”. Tesis doctoral. Universidad de Chile, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. “Soulèvements poétiques (Poésie, Savoir, Imagination)”. *Po&sie* 143, (2013): 153-157.
- EIGELDINGER, MARC. “Baudelaire et l’alchimie verbale”. *Études Baudelairiennes* 2 (1971): 81-98.
- GROB, CHRISTOPH. *Agonie et extase: Baudelaire et l’esthétique de la douleur*. París: Classiques Garnier, 2021.
- GAUTIER, THEOPHILE. *Poésies Complètes*. París: G. Charpentier, 1890. Biblioteca Nacional de Francia. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb389601116>.
- HAMEL, JEAN-FRANÇOIS. *Revenances de l’histoire. Répétition, narrativité, modernité*. París: Les Éditions de Minuit, 2006.
- HUGO, VICTOR. *Los miserables*. Volumen 3. Madrid: Gaspar y Roig, 1863.
- KANT, IMMANUEL. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México: FCE/UNAM/UNAM, 2004.

- LEGRAS, LÉON. “L’ennui Baudelairien”. *Annales de Bretagne* 41/1-2 (1934): 256-290.
- MATTONI, SILVIO. “Luto y forma en la poesía de Baudelaire”. *Saga. Revista de Letras* 8 (2018): 177-195.
- OYARZUN, PABLO. *Baudelaire: la modernidad y el destino del poema*. Santiago: Metales Pesados, 2016.
- PORCHÉ, FRANÇOIS. *La vie douloureuse de Charles Baudelaire*. París: Plon, 1926.
- REBAI, MAKKI. “Ecriture et pensé de la douleur chez Budelaire”. *Représentations littéraires et picturales de la douleur du XIXe au XXIe siècle*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Balise Pascal, 2007.
- STAROBINSKI, JEAN. “La melancolía en el espejo”. *Revista de la Universidad de México* 483 (1991).
- SIRCELLO, GUY. “How Is a Theory of the Sublime Possible?”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51/53 (1993): 541-550.
- VATAN, FLORENCE. “Vertige et quête de maîtrise: Flaubert et le Dr Le Fèvre”. *Revue Flaubert* 13 (2013). <https://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=166>.