



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

## LA MUJER EN *LAS FLORES DEL MAL*

**TESINA**

QUE PRESENTA:

**MARIA DEL ROCIO ENZASTIGA VARGAS**

PARA OBTENER EL TITULO DE:  
**LICENCIADO EN LENGUA Y  
LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS FRANCESAS)**



CIUDAD UNIVERSITARIA, MAYO DE 2005

m. 34 4263



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: MARÍA DEL ROCÍO

ENZASTILA VARGAS

FECHA: 19 - MAYO - 2005

FIRMA: Luis [Firma]

**DEDICO ESTA TESINA A TODOS LOS QUE CREYERON  
EN MÍ, Y ESPECIALMENTE A TI.**

# ÍNDICE

|                                       | Página |
|---------------------------------------|--------|
| Introducción                          | 1      |
| I. Contexto Histórico de una dualidad | 5      |
| II. Baudelaire, vida y obra           | 12     |
| III. La mujer-inalcanzable            | 18     |
| IV. La mujer- demonio                 | 26     |
| V. La Dualidad                        | 31     |
| V.1. “La plegaria de un pagano”       | 35     |
| V.2. “Tristezas de la Luna”           | 40     |
| V.3. Poema 29                         | 45     |
| V.4. “Sed non satiata”                | 49     |
| V.5. “Conversación”                   | 55     |
| Conclusiones                          | 60     |

## INTRODUCCIÓN

En este trabajo nos proponemos estudiar la doble imagen que de la mujer tiene Baudelaire, en algunos de sus poemas de *Les Fleurs du Mal*.

En primer lugar, situaremos al poeta en su contexto histórico, en el cual hablaremos de las primeras manifestaciones a favor de la emancipación femenina en Estados Unidos y en Francia, así como lo que motivó la doble significación del papel de la mujer para la sociedad del siglo XIX, aunque se sabe que la dualidad de la imagen femenina surge desde la Edad Media con Eva y Lilit como representantes de las mujeres terribles por una parte; y por la otra, como damas intocables que inspiraron el amor de los caballeros medievales y que fueron fuente de inspiración para los trovadores de esa época.

Asimismo se mencionará la marginación en las artes que se hace a las mujeres emancipadas por tener otra imagen distinta de la tradicional y abnegada, y como ejemplos se citarán los casos de Camille Claudel y de Georges Sand. Se verá que históricamente, a partir de este momento, se hace más patente la escisión entre la mujer-ángel y la mujer-demonio, equiparable al surgimiento en el siglo XIX de la imagen femenina dividida entre la Virgen, la musa y la seductora.

Enseguida hablaremos de Baudelaire en cuanto a su estilo, sus temas y la importancia que tuvo como escritor de la transición entre el romanticismo y el simbolismo francés. Pero también debemos referirnos a la dificultad de establecer con certeza los verdaderos datos biográficos del poeta, ya que él mismo se encargó de complicarlos, además de que sus contemporáneos contribuyeron a enredarlos ostensiblemente.

Por ejemplo citaremos el caso del viaje al que fue enviado por su padrastro hacia Calcuta y que él no cumplió, como sabemos por su correspondencia, ya que sólo llegó a la isla Mauricio. Sin embargo, el autor le refirió a sus amigos que llegó hasta la India y lo que ahí vio. Y por otra parte, en su biografía sobre el poeta,

Claude Pichois y Jean Ziegler cuentan a sus lectores la anécdota de Victor Noir, periodista de esa época, quien a la muerte de Baudelaire y cuando ya no había posibilidad de refutarlo, aseguró en el diario en el cual escribía, que el poeta había realizado un viaje a las Indias con una duración de cinco años y que de ahí había traído a “una india a la que en París llamaban el Monstruo negro”.

Entre los estudios biográficos sobre este autor, escogimos la obra de Claude Pichois y de Jean Ziegler titulada *Baudelaire*, porque recopila mucha de la correspondencia que el poeta mantuvo a lo largo de su vida con su madre y con todos los personajes que tuvieron relación con él, y que nos permite conocer con mayor veracidad, aspectos de la vida del poeta. Así mismo emplearemos el estudio biográfico de Arturo Souto que aparece en la traducción al español de *Las Flores del Mal* de la editorial Porrúa.

Estos dos estudios biográficos nos serán de especial utilidad porque, gracias a la lectura de la correspondencia entre Baudelaire y su madre, profundizaremos en los sentimientos de ambos que oscilaron entre el amor apasionado y exclusivista, la nostalgia de los recuerdos infantiles, la necesidad de probar el alcance de la autoridad materna, el remordimiento ante esta actitud, el miedo y la ansiedad, que lo llevaron hasta la altanería y el desplante, así como al deseo de protección y cobijo. Y también conoceremos su expulsión del colegio y su necesidad de afirmarse como eterno adolescente y como *enfant terrible*.

Para hablar del aspecto psicológico que implicó la imagen del padrastro y el alejamiento de su madre, utilizaremos un estudio de Félix López que habla del apego en psicología. Así mismo trataremos el tema del *spleen* en la vida y en la obra de Baudelaire, motivado por la depresión que le provocaron todos estos problemas, los comienzos de su carrera literaria y de su vida bohemia, el rompimiento con su padrastro y la tutela económica ejercida por el señor Ancelle, durante el resto de su vida.

Daremos un pequeño atisbo a las obras literarias del poeta que comprenden ensayos sobre pintura, traducciones de las obras de Edgar Allan Poe y sus primeros poemas, hasta llegar a su obra más importante, *Las Flores del Mal*, el proceso en su contra y las sucesivas ediciones.

Hay que precisar que en este trabajo, la traducción al español de los poemas es nuestra, siguiendo la recopilación bilingüe de *Les Fleurs du Mal* publicada por la editorial Río Nuevo en 1977, que corresponde a la edición definitiva de Michel Levy en 1871; y la hemos cotejado con las traducciones al español de Enrique Parellada y de Enrique López Castellón.

Para hablar de la primera parte de esta figura femenina: la mujer-inalcanzable, analizaremos el papel que tuvo su madre en la educación de Baudelaire, y la repercusión en la vida y la obra de este gran poeta, así como su identificación con la mujer-ángel. Después mencionaremos a las otras mujeres en las que se inspiró el poeta para caracterizar a su mujer-inalcanzable: tal es el caso de Marie Daubrun, de madame Sabatier y de su personaje madame de Cosmelly.

Cabe aclarar que no se tomó el término mujer-ángel como término contrario a la mujer-demonio al definir a este tipo de mujeres, porque no se trata simplemente de una mujer ideal. En cambio, utilizaremos el término mujer-inalcanzable porque ella será la que no le hace caso y la que lo rechaza constantemente.

La segunda parte de la dualidad de la figura femenina planteada por el poeta, la mujer-demonio, la veremos a través de las relaciones que Baudelaire sostuvo con Jeanne Duval, y hablaremos también de su propio personaje, la Fanfarlo, como ejemplos de esta "flor del mal" que seduce al poeta y lo arrastra a la degradación y al *spleen*.

Para ejemplificar la dualidad de la imagen femenina en la obra de Baudelaire, escogimos cinco sonetos de *Las Flores del mal*. Nuestro análisis

tendrá como sustento teórico el libro *Introduction à la poésie (Introducción a la poesía)* de Serge Linares, y el *Diccionario de símbolos* de Juan Cirlot. Y cuando tuvimos que considerar las definiciones de algunas figuras poéticas, nos remitimos al *Diccionario de Retórica* de Helena Beristáin.

La selección de poemas significó un verdadero reto, pues nos planteamos características muy específicas: debían ser sonetos de metro octosílabo o dodecasílabo, y además mostrar ambos aspectos de la dualidad femenina. Uno de los problemas a los que nos enfrentamos, fue que no encontramos sonetos que hablaran únicamente de la mujer-inalcanzable; y otro de los problemas fue que en ocasiones, como en el poema 28, sólo había características de la mujer-demonio.

Una vez que tuvimos los sonetos, procedimos a su estudio. El método que empleamos fue analizar en primer lugar el vocabulario, haciendo énfasis en el uso de sustantivos, adjetivos y verbos. Después procedimos a identificar las isotopías, para después hallar los sentidos a los que se refería el poema. Cuando terminamos esta etapa, mostramos los versos en donde se encontraban los rasgos femeninos. Y debido a que sólo hallamos sonetos con ambos aspectos de la dualidad, decidimos tratar los dos aspectos como los presenta el propio autor, como partes de una misma unidad.

## I. CONTEXTO HISTÓRICO DE UNA DUALIDAD

Durante el siglo XIX, y a partir de la Revolución Industrial, hubo grandes movilizaciones de las mujeres para hacer valer sus derechos. En Estados Unidos, por ejemplo, a raíz de la guerra de secesión, muchas mujeres, algunas viudas o abandonadas, tuvieron que hacerse cargo de la economía familiar y dejaron sus hogares para convertirse en mujeres trabajadoras, con los consiguientes abusos por parte de los patrones masculinos y los subsecuentes llamados de atención de otras mujeres hacia la recuperación de su dignidad, y de su derecho como proveedoras de los hogares.

En Estados Unidos no hubo clubes políticos como en Francia, sino asociaciones ligadas a las iglesias y destinadas a socorrer a las viudas y a los huérfanos. Estos grupos sentaron las bases para los movimientos feministas del siglo XIX, y de manera especial comienza a predominar la idea de que pueden participar en política; y sin embargo, las norteamericanas justificarán sus intervenciones en ese terreno, a nombre de sus responsabilidades religiosas y morales.

En Francia, a partir de la Revolución de 1789, había surgido el ideal de la "madre republicana", a quien le correspondía educar a sus hijos para convertirlos en buenos republicanos, inculcándoles el amor a la libertad y a la igualdad. De esta manera, al asistir a las asambleas políticas en donde aprendían los principios revolucionarios, pero sin participar en las discusiones, nace en la conciencia de las mujeres la idea de que ellas pueden participar en la vida política. No es difícil pensar entonces en la simbología de la mujer que representa a la República (Marianne), o a los personajes de novela y grabados de moda de los siglos XVIII y XIX.

A partir de este momento se encontrará a las mujeres charlando de política en las tabernas de París, mientras fuman o beben. De manera especial, a partir de

1830, surgen los primeros escritos feministas, como este ejemplo que cita Elisabeth G. Sledziewski acerca de Olympe de Gouges quien exclamaba:

¡Mujer, despierta! Las campanadas de la razón se dejan oír en todo el universo; ¡reconoce tus derechos! [...] Hombre, ¿eres capaz de ser justo...? (...) ¿Quién te ha dado el poder soberano para oprimir a mi sexo? <sup>1</sup>

Y la estudiosa comenta:

A decir verdad, esta pregunta no espera ninguna respuesta. ¿Cómo podría argumentar el despotismo puesto que la fuerza bruta sustituye al derecho? Las ciudadanas deben dar la respuesta. Declarando los derechos de la mujer y de la ciudadana e imponiéndolos por decreto<sup>2</sup>.

En el terreno de las artes, se ve la marginación que se hace a las mujeres artistas por proponer la emancipación, tal es el caso de escultoras como Camille Claudel, o de escritoras como Georges Sand, artistas ambas de la primera mitad del siglo XIX. La primera se ganó la animadversión de su época al incursionar en terrenos vedados por ser exclusivamente masculinos, como dice Anne Higonnet:

Camille Claudel se convirtió en el arquetipo mítico del genio femenino maldito. Osó trabajar en escultura, ámbito masculino por excelencia, osó posar como modelo y trabajar para un artista masculino dominante –Auguste Rodin–, osó tomarlo abiertamente por amante y osó representar el deseo erótico femenino. Su familia y Rodin la abandonaron, ella perdió la razón y la historia del arte la olvidó durante tres cuartos de siglo<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> En "Revolución Francesa. El giro", ensayo incluido en *Historia de las mujeres*, t. 4, p. 65.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Anne Higonnet, "Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia", en *Historia de las mujeres*, tomo 4, p. 319.

La "vida" se encarga de "castigarla", según el concepto que se tenía a principios del siglo XIX, que en una doble moralidad aceptaba que las mujeres tuvieran amantes que las protegieran, pero no admitía aún a las mujeres que dejaban a sus amantes y tenían esa autonomía. En el caso de esta escultora además, y precisamente por ser hermana de Paul Claudel, el escritor católico de finales del siglo XIX y principios del XX, esto era inadmisibile, razón por la cual se le envió a un manicomio durante 30 años, en donde murió en 1943.

Analicemos ahora el caso de Georges Sand. En el siglo XIX se diferenciaba completamente la ropa masculina de la femenina, y así, su atuendo de caballero (recuérdese la imagen con el cabello corto, los pantalones ajustados y el puro en la boca que nos dejó Lorentz en 1842, grabado a cuyo pie se lee "el Genio no tiene sexo") daba a entender su radicalidad más claramente que su seudónimo de hombre, o incluso que el contenido de su obra. Y si bien su aspecto representaba lo esencial masculino, sus actividades eran exclusivamente femeninas: cuidar de sus hijos y de Chopin enfermo, confeccionar pantuflas para su ex esposo, etc.

Y en cuanto a los personajes femeninos de sus novelas, éstos recrean la imagen, cara a la época, de mujeres sumisas y abnegadas. Y si nos preguntamos cuál es la razón de esta contradicción entre una vida de mujer emancipada y la abnegación de sus personajes femeninos, encontraremos que se debe a un sentimiento de culpabilidad, reflejo de la conciencia de la época, ya que Georges Sand sabe que el público todavía no está preparado para aceptar mujeres emancipadas como heroínas literarias.

El caso contrario sería el de Aglaé-Joséphine Savatier (futura Mme. Sabatier)<sup>4</sup>, nacida el 7 de abril de 1822, y que posó desnuda para algunos escultores como Clésinger (quien le esculpió un busto y la representó en *La mujer mordida por una serpiente*), o para Vincent Vidal, Jules Dupré, Théodore Rousseau

---

<sup>4</sup> Ella fue hija natural de Marguerite Savatier-Martin. Cambió su apellido por el de Sabatier cuando debutó en París. Ver el libro *Baudelaire* de Claude Pichois y Jean Ziegler, p. 360.

y para Barye, (quien hizo un apunte en donde muestra parte de su anatomía). A esta mujer a quien Théophile Gautier le cambió el nombre por el de Apollonie en 1853 y le puso el sobrenombre de "Presidenta", sólo se le aceptará porque fue dueña de un salón montado por su amante, el banquero Hippolyte Mosselmann, en donde los hombres, según Claude Pichois y Jean Ziegler, "podían hablar y entretenerse con plena libertad".<sup>5</sup> Es decir, se le perdonaba su vida licenciosa, a cambio de proporcionar a los personajes importantes de la historia de la cultura francesa de mediados del siglo XIX, un espacio para reunirse los domingos por la noche, sin interrupciones.

Se empieza a separar así la imagen de mujer abnegada que permanecerá en su casa, cuidando de los hijos y soportando al marido; y la de la mujer que no se calla, aquella que no soportará más vejaciones y que no pensará mucho para reclamar sus derechos.

A la mujer abnegada se le llamará el "ángel del hogar", concepto acuñado en la década de 1830 como respuesta a la revolución industrial y a la creciente comercialización de la sociedad. Y a las mujeres que no se callan y que reclaman explícitamente sus derechos, se les comenzará a asociar con lo malo y lo demoniaco, llegando al extremo de ser consideradas por el reverendo Harrington como "mitad mujeres, hermafroditas mentales",<sup>6</sup> quizá debido a que comienzan a emanciparse del yugo masculino y del papel de mujer resignada a su suerte.

Así, germinarán las imágenes de la Virgen, de la musa y de la seductora, como los tres arquetipos femeninos del siglo XIX, los cuales se reunirán en dos polos opuestos; por un lado el que representaba lo normal, es decir un arquetipo de la mujer sumisa; y por el otro, el que representaba lo peligroso y seductor, aquel que se componía de las prostitutas, las mujeres trabajadoras y las de color. A éstas se les castigaba por depravadas, mientras que a aquéllas se les admiraba y premiaba.

---

<sup>5</sup> Cf. su obra, *Baudelaire*, p. 361.

<sup>6</sup> Citado por Diane E. Eyer en su libro *Vinculación madre-hijo. Una visión científica*, p. 140.

El doctor José Ricardo Chaves<sup>7</sup> ha definido las características de ambas mujeres: las primeras serán las que tengan que ver con la pureza, la virginidad, lo etéreo y lo que se acerque a la santidad, así como la belleza, la bondad y la pureza que se muestra especialmente en la cabellera rubia y en el color de ojos azul o castaño. Su manera "decente" de morir era de tuberculosis, anemia o parto. Mientras que los antecedentes de la mujer fatal, serán las brujas que han cambiado el filtro mágico y los harapos por el látigo y las pieles, y tendrán las características opuestas: en ellas se mostrará predominantemente lo dinámico, la manera de caminar, de ver y de reírse, así como la maldad, la mentira, la ambición, la sexualidad desbordante, las experiencias satánicas, el deseo sexual e incluso la lujuria que lleva al sacrilegio; el color de su cabellera será negro o rojo; y el de sus ojos, negro o verde. Esta mujer sólo podía morir de sífilis, enfermedad característica de la prostituta y de la mujer sexual.

En el trabajo del Dr. Chaves también se mencionan los nombres que otros críticos han otorgado a este tipo de mujeres. Así, a las mujeres que Ariane Thomalla califica de frágiles, nosotros les diremos mujeres-inalcanzables, y a las mujeres que Mario Praz llama devoradoras de hombres, nosotros las identificaremos como mujeres-demonio.

En este ambiente se desenvuelve uno de los poetas franceses del siglo XIX que plasmó en su obra estos dos aspectos del tema de la mujer: Charles-Pierre Baudelaire. A este escritor se le reconoce como el mayor representante de los "poetas malditos", un grupo de poetas que retaban a la sociedad, que renegaron de los cánones estéticos de su época, describiendo actitudes degradantes y viles, que atacaron la religión y defendieron a Satán, que mostraron la lujuria y las bajas pasiones; en otras palabras, como dijo Verlaine: "fueron poetas que maldijeron porque antes habían sido maldecidos. En conflicto con la sociedad, identificaron poesía y revolución; en conflicto con la religión, pretendieron emular al ángel arrojado a las tinieblas".<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> En su libro *Los hijos de Cibeles*, p. 34 y ss.

<sup>8</sup> Citado por Enrique López Castellón. *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*, p. 8.

Durante la época en que Baudelaire escribe, el Romanticismo estaba en pleno auge y se escribían libros de poemas que eran simples recopilaciones de emociones, estados de ánimo o sentimientos del autor. Baudelaire se pliega a este movimiento al mostrar sus sentimientos; pero no se ciñe a él, porque en sus poemas se encuentra una relación sistemática de motivos alegóricos o metafóricos que van de poema a poema y que propiciarán las correspondencias. Sin embargo, su obra también comparte aspectos del realismo por plasmar la vida natural en sus temas de muerte y putrefacción; y del simbolismo, cuando, por ejemplo, la amada se representa por un olor o por un color determinado.

Así se puede decir que Baudelaire no perteneció a ningún estilo, sino que creó uno propio. Este estilo influirá más tarde en escritores como Mallarmé, quien se esforzará entre la forma rigurosa o la redundante; o Verlaine, quien se encontraba entre la fascinación y el horror hacia el placer, entre la maldición y la plegaria; o, por último, en Rimbaud, quien desafiaba a la realidad y lanzaba su hechizo blasfemo.

Los temas de la obra de Baudelaire son aquellos que se refieren a la ruina, el anonimato, la miseria o el tedio de vivir que se ahoga en los paraísos artificiales, la rebeldía y la muerte como única redentora.

Su mundo poético se construirá a partir de los cinco sentidos, y en especial, el del olfato, que permite reconocer los objetos, pues cada uno poseerá su propio olor. Al perseguir la reminiscencia de este olor, llegará hasta la mujer amada: por una parte, los aromas dulces le recordarán a su madre y en general a las mujeres buenas, pero que permanecen inalcanzables; en cambio, los aromas fuertes como el almizcle, le recordarán a las mujeres malas que tuvieron mucha importancia en su vida, como veremos más adelante; y a éstas las identificaremos como mujer-demonio.

La dualidad entre la mujer-inalcanzable y la mujer-demonio que él plasma en su obra como partes integrantes de una misma unidad, en realidad representa la eterna lucha entre el bien el mal, ya que como dice el propio Baudelaire:

Hay en todo hombre, en cualquier momento, dos posiciones simultáneas, una hacia Dios y otra hacia Satanás. La invocación de Dios o espiritualidad responde al deseo de subir de grado, de elevación; la de Satanás o animalidad, a la alegría del descenso. Es en esta última donde se ubican los amores con las mujeres y las conversaciones íntimas con los animales, perros, gatos, etcétera. Las alegrías que derivan de estos dos amores se adaptan perfectamente a la naturaleza de dichos amores.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Baudelaire, *Mi corazón al desnudo*, p. 47.

## II. BAUDELAIRE, VIDA Y OBRA

Charles-Pierre Baudelaire nació en París el 9 de abril de 1821. Su padre, aunque de edad avanzada, se hace cargo de su primera educación. Pero quien realmente marcará su vida será su madre, Caroline Archenbaut-Defayis.

Se puede pensar que la primera infancia del poeta, es decir hasta los seis años, fue muy feliz, e incluso se podría criticar a su madre por los excesivos mimos que le prodigó a su hijo, los cuales lo convirtieron en un niño malcriado. Los problemas para Baudelaire comenzaron con la muerte de su padre y cuando veinte meses después, su madre se vuelve a casar; y un mes después, es hospitalizada y separada de él.

Aquí conviene hacer un alto para reflexionar un poco en ese niño mimado que de pronto, a la edad de seis años, se ve "privado" del amor de su padre y "obligado" a compartir el amor de su madre con una persona que no se preocupa por él. Sin embargo, no se tiene noticia del comportamiento del poeta durante los primeros años escolares. Las primeras cartas que escribe el futuro poeta datan de cuando tenía 10 años y fue enviado como interno al Collège Royal de Charlemagne en Lyon, ciudad a la que irían a vivir su madre y el general Aupick a partir de 1832.

En 1836, cuando Baudelaire tenía quince años, lo inscriben en el colegio Louis-le-Grand de esta ciudad. Desde ahí les envía una carta a su madre y a su medio hermano Alphonse, (hijo de su padre y de otra mujer de la cual enviudó antes de casarse con Caroline), en donde les cuenta sus progresos en la escuela. Sin embargo, debido a los constantes cambios de escuela y a las largas separaciones de su madre, como se ve en los reclamos en su correspondencia porque no sale del colegio en los periodos vacacionales, comenzaba a gestarse en el futuro escritor la idea de que el internado era un castigo debido a su comportamiento, o un intento de alejarlo de su madre.

Tres años después, el 18 de abril de 1839, se obliga a Baudelaire a abandonar el colegio, debido a sus constantes muestras de indisciplina, aunque el 12 de agosto de ese mismo año, obtiene el grado de bachiller, como alumno externo del colegio Saint-Louis. Claude Pichois y Jean Ziegler<sup>10</sup> creen que en este momento, el poeta, en plena adolescencia, "tendrá una gran necesidad de ser expulsado, porque ese hecho retrasaría el momento de enfrentarse al mundo de los adultos" y decidir su futuro. Ahí hacen crisis no sólo la "traición" de su madre cuando se casó por segunda vez y la figura del padrastro, sino también la sobreprotección que ella ejerció sobre él, volviéndolo un niño malcriado.

Esto sumergirá al poeta en una gran depresión, que lo motivará a escribirle a su madre, el 6 de julio de 1839: "de aquel ánimo activo que me impulsaba tan pronto hacia lo bueno como hacia lo malo, no queda sino indolencia, mal humor, aburrimiento"<sup>11</sup>, lo que nos muestra el ambiente de *spleen* en el que inscribiría su poesía.

En realidad no se saben las causas precisas de su expulsión del colegio, nosotros creemos que esta indolencia hacia la vida lo alejó de los estudios y simplemente una cosa llevó a la otra, aunque el autor se encargó de propagar la versión de que lo habían corrido porque lo habían sorprendido manteniendo relaciones con otro alumno.

Asimismo, opinamos que justo en este momento el poeta comenzará a complacerse en la imagen de *enfant terrible* que lo ayudará a mantenerse inmerso en la adolescencia, para no tener que adentrarse en el mundo de los adultos y de las responsabilidades.

Luego de la expulsión del colegio, Baudelaire comenzará seriamente su carrera literaria, que ya había empezado durante sus años en la escuela, con la publicación en las revistas colegiales de algunos poemas, así como de obras satíricas hacia algunos de sus compañeros, o incluso a sus maestros. Poco

---

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 135.

<sup>11</sup> Carta recopilada por Claude Pichois y Jean Ziegler en su obra *Baudelaire*, p. 783.

después, cuando tiene 20 años, comienza su vida bohemia en la ciudad de París, despilfarrando el dinero con sus amigos y con las prostitutas. Como consecuencia de esta conducta, y sobre todo porque su padrastro se opone a su vocación, se romperán las relaciones entre ambos, y el general Aupick lo enviará al viaje hacia Calcuta, en el cual conocerá a Jeanne Duval. Este rompimiento nunca se saldrá, a pesar de los esfuerzos de su madre, lo cual provocará constantes reproches por ambas partes.

Baudelaire escribirá durante su estancia en París, críticas sobre escritores como Balzac, o sobre pintores como Delacroix, así como la novela corta *La Fanfarlo*, que se publicará en enero de 1847 en el *Bulletin de la Société des gens de lettres* (*Boletín de la Sociedad de la Gente de Letras*). En este texto proyectará una doble imagen de la mujer, a través de los personajes de Mme. de Cosmelly, como la mujer-inalcanzable, y la Fanfarlo, como la mujer-demonio.

En 1849 continuará con la publicación de algunos poemas, así como con la traducción de algunas obras de Edgar Allan Poe, escritor norteamericano con el que se identificará de manera absoluta. Cuatro años después, en 1853, escribirá la primera versión del prólogo a las *Historias extraordinarias* de Edgar Allan Poe, que aparecerá meses más tarde bajo el título "Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages" (Edgar Allan Poe, su vida y su obra). Ese mismo año enviará a prensa once poemas de Les Limbes (Los Limbos), así como "Du vin et du Hachish" (Del vino y del hachish), que se convertirá, años después, en la primera parte de *Les paradis artificiels* (*Los paraísos artificiales*).

Cabe hacer notar que, a raíz de una sífilis adquirida por su contacto con prostitutas y del mal cuidado de esta enfermedad, la salud del poeta se había visto mermada y él trataba de aliviar sus males con la ingestión de opio, el cual ya consumía primero por dandismo, pues era uno de los socios fundadores del "Club de los fumadores del Haschis"<sup>12</sup>; sin embargo continuaba consumiendo el opio por afán de olvido y finalmente para mitigar sus neuralgias. Es por ello que cuando

---

<sup>12</sup> Hierba parecida a la marihuana.

encuentra un libro de Thomas de Quincey sobre este tema, decide estudiarlo a fondo y hablar de él en la segunda parte de *Los paraísos artificiales*, bajo el título "Un mangeur d'opium" (Un comedor de opio), que aparecerá publicado en 1862.

En cuanto a su obra más importante, es necesario mencionar que la escribió cuando tenía 22 o 23 años, entre 1842 y 1843, y que tuvo varios títulos: en 1845 se iba a llamar "Les Lesbiennes" (Las Lesbianas); en 1848 "Les Limbes" (Los Limbos); y finalmente en 1855 adquirió su título definitivo "Les Fleurs du mal" (Las Flores del mal). Cabe precisar que durante el siglo XIX era común hablar de "las muchachas en flor", tema que se trataba desde la Edad Media; y Baudelaire, por sugerencia de Hippolyte Babou, intituló su obra "Las flores del mal" para burlarse de este concepto, así como para señalar que sus poemas podían ser flores con el color y el aroma del mal.

Esta obra se publicó en la imprenta de Poulet-Malassis el 25 de junio de 1857 (y según otra biografía en 1858) cuando el poeta tenía 36 años, y comprendía 97 poesías y algunos poemas en prosa que más tarde formarían *Le Spleen de Paris*. Pero a raíz de un artículo publicado en el periódico *Le Figaro* por Gustave Bourdin el 5 de julio de 1857, se inicia un juicio contra este libro por atentar contra la moral pública.

Después de un largo proceso que duró hasta 1861, Baudelaire fue obligado a pagar una multa de 300 francos y cada uno de los editores otra de 100, condena que aunque no era muy considerable, económicamente hablando, para el poeta representaba una fuerte cantidad, pues no tenía dinero. Sin embargo, lo que más le dolió a nuestro autor, fue que debía retirar de la edición seis poemas: "Les Bijoux" (Las Joyas), "Le Léthé" (El Leteo), "À celle qui est trop gaie" (A aquella que es muy alegre), "Lesbos" (Lesbos), "Les Métamorphoses du vampire" (Las metamorfosis del vampiro) y del poema "Femmes damnés" (Mujeres condenadas), sólo la primera parte llamada "À la pâle lumière des lampes languissantes" (A la pálida luz de las lámparas moribundas).

Finalmente, la condena pecuniaria se redujo al pago de 50 francos, gracias a la intervención de la emperatriz, a quien Baudelaire le había escrito una carta el 6 de noviembre de 1857, en donde le solicitaba su intercesión. Los poemas condenados permanecieron prohibidos de publicación y venta en el territorio francés hasta el 31 de mayo de 1949, fecha en que se revisó el proceso contra el poeta. Sin embargo, ya desde el año de 1890 se había publicado en París una edición clandestina en la que aparecían los poemas condenados.

Algunos amigos de Baudelaire escribieron artículos para defender esta obra, como Charles Asselineau quien afirmaba que "Las flores del mal son el *spleen*, la melancolía impotente, el espíritu de rebeldía, el vicio, la sensualidad, la hipocresía y la cobardía"<sup>13</sup>, pero sus intervenciones no tuvieron mucho éxito. Sin embargo, luego del proceso, *Les Fleurs du mal* se volvió a publicar como primera edición en 1861 en la misma imprenta. En este libro no aparecieron los seis poemas prohibidos, pero en su lugar el autor insertó 35 más. Estos 126 poemas se dividieron en cinco partes: "Spleen e ideal" que contaba con 85 poemas; "Escenas parisinas", con 18; "El vino", con 5; "Las Flores del Mal", con 9; "Rebelión", con 3 y "La muerte", con 6.

En 1866, Poulet-Malassis, de acuerdo con Baudelaire, publicó en Bruselas una edición de *Les Fleurs du mal*, misma que tuvo dos reimpressiones: la primera en 1868 y la segunda en 1874.

Al morir el poeta el 31 de agosto de 1867, y al no haber dejado testamento, un pariente del lado paterno reivindicó la propiedad de los bienes de Baudelaire, y cuando le fueron conferidos, vendió la propiedad de los derechos de las obras completas del poeta al editor Michel Levy por 1,750 francos. Es así como la edición póstuma de *Las Flores del Mal*, declarada "edición definitiva" por Michel Lévy, fue publicada en 1871 y prologada por Gautier. Contenía 140 poemas divididos como sigue: "Spleen e ideal", 95 poemas; "Cuadros parisienses", 18; "El

---

<sup>13</sup> Citado en el prólogo de la versión al español de *Las Flores del Mal*, ed. Porrúa, p. LXIV.

vino", 5; "Flores del mal", 13; "Rebelión", 3 y "La muerte", 6.<sup>14</sup> Y esta última será la edición de la que tomaremos los poemas para nuestro análisis.

En resumen, éste es el legado del gran poeta. Retomemos ahora el tema de la mujer, y analicemos un poco el papel que jugaron su madre y sus amantes.

---

<sup>14</sup> El editor aumentó la cantidad de poemas con algunos que le pareció tenían el mismo tema. Obviamente ya no se contaba con el permiso de Baudelaire.

### III. LA MUJER-INALCANZABLE

La primera parte de la dualidad de la imagen femenina planteada por Baudelaire a lo largo de sus poemas, la muestra como un ángel o una diosa que no le hace caso ni le habla, lo cual le conviene a este muchacho que tiene un profundo miedo al fracaso amoroso o a la impotencia, y que ve psicológicamente en cada mujer a una madre que lo puede proteger y con la cual puede llorar su melancolía<sup>15</sup>, como se puede apreciar en los versos siguientes del poema 45: "Rien ne vaut la douceur de son autorité;/ Sa chair spirituelle a le parfum des Anges,/ Et son œil nous revêt d'un habit de clarté". (Nada vale la dulzura de su autoridad;/ Su carne espiritual tiene el perfume de los Ángeles,/ Y su mirada nos reviste de un hábito de claridad).

Pero esta relación no lo satisfará, porque es ambivalente. Baudelaire experimenta a un tiempo amor y odio hacia esta mujer, a la que desea agredir cuando se siente mirado y condenado por ella.

Enrique López Castellón dice que este tipo de mujer es "el ángel [que] representa la antítesis del deleite carnal y aparece siempre en contraste con éste cuando la clara luz del alba deshace las tinieblas de la noche".<sup>16</sup>

La figura que el propio Baudelaire crea de sí mismo, es la del eterno adolescente y del *enfant terrible*; y este intento de realizar el mal y de afirmar su singularidad y su rebeldía, se ve reflejado en esta primera imagen de la mujer, que es como su madre y a la vez su juez, como si Baudelaire tuviera necesidad de ser castigado y de obtener perdón.

Entre las mujeres que le sirvieron de modelo para crear este concepto, Baudelaire escogió a su propia madre, como representante del ángel guardián; a

---

<sup>15</sup> Cf. E. López Castellón, estudio preliminar, traducción del francés y notas de *Baudelaire, Las flores del mal*, p. 40.

<sup>16</sup> *Ibid.*

Marie Daubrun, como quien representa el bien en sí, y a madame Sabatier y a su personaje de la obra *La Fanfarlo*, madame de Cosmelly, como Venus blancas<sup>17</sup> que simbolizan el bien.

La madre del poeta, Caroline Archenbaut-Defayis, una mujer que quedó huérfana a muy temprana edad, aproximadamente entre los dos y los tres años, fue recogida por la familia Pérignon, que se encargó de darle una buena educación en el mismo internado en el que estaban sus propias hijas. En este internado aprendería y practicaría los dogmas cristianos que infundían el temor al pecado y al castigo eterno, y que más tarde le servirían para instruir a su hijo. Esta familia fue la que le dio el visto bueno para su matrimonio con el señor Charles Baudelaire, un viudo que le doblaba la edad a Caroline.

Como estudiante, Caroline no sólo se preparó para ser una buena esposa y madre, sino que fue más allá, aprendió correctamente el inglés, y con este instrumento, pudo leer revistas norteamericanas como *The mother at home*, la cual representaba un cambio en el método disciplinario de la educación de los hijos, ya que pasaba del uso del castigo corporal al de la contención del amor; o de obras como *The son unguided: his mother's shame* [*El hijo desorientado, vergüenza de su madre*], las cuales, a decir del psiquiatra Glenn Davis, eran muestra fehaciente de la manipulación psíquica de los hijos; y además, en esa época, se responsabilizaba de manera especial de la educación de los hijos, a las madres.

Con todo este bagaje de nuevas teorías pedagógicas, Caroline se sintió bien preparada para afrontar la educación de su hijo; el problema es que no contó con la clase de hijo prodigio que le tocaría, como le reprocha el propio Baudelaire: "Persuádate de algo que parece ignorar siempre: que realmente y por desgracia yo no estoy hecho como los otros hombres".<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Éste es un término empleado por Enrique López Castellón en su estudio sobre Baudelaire, p. 13.

<sup>18</sup> Citado por Teresa de Landa, *Charles Baudelaire*, p. 76.

El joven Charles recibió, pues, un trato distante por parte de su madre, quien a pesar de ser su principal figura de apego<sup>19</sup>, tenía dificultad para expresarle afecto y vivir la intimidad; así, el poeta tuvo unas relaciones familiares frías y hostiles, que podían oscilar entre el autoritarismo y el abandono, y que se volvieron más frías a raíz del segundo matrimonio de su madre y de la reclusión del poeta en diversos colegios.

Cabe recordar aquí la justificación que Caroline expresó años más tarde, cuando ya se habían manifestado los problemas de rebeldía del poeta, en una carta recogida por Pichois y Ziegler para defenderse de esta situación: "Acepté con resignación esa separación que fue tan cruel para mí y quizás fuera la causa de todos los desórdenes en los que Charles se metió, creyendo obrar bien y actuar en su propio interés: no quise imponer a mi marido la presencia de un joven cuyas ideas y costumbres cuadraban tan poco con las suyas".<sup>20</sup>

Baudelaire le reprochó esa "traición" y esa falta de interés por él, en las cartas que le escribió, como en este ejemplo que cita Georges Bonneville: "Vous n'avez donc pas remarqué, qu'il y avait dans *Les fleurs du mal* deux pièces vous concernant, ou du moins allusionnelles à des détails intimes de notre ancienne vie..."<sup>21</sup> En realidad la recriminación se basaba en que su madre no comprendía la obra del poeta, que según él, debía ser sagrada para ella.

De su madre, entonces, el poeta tomará la imagen de la mujer que por su belleza natural se comparará a un ángel, pero que no le hace caso. Su amor por

---

<sup>19</sup> Según las teorías psicológicas de Félix López *et al.*: "El vínculo del apego responde a una de las necesidades humanas más fundamentales: la necesidad de sentirse seguro, de sentirse protegido, con las espaldas cubiertas, con una o varias personas que sabemos incondicionales, disponibles y eficaces. Cuando hablamos de 'necesidades' queremos decir que las personas están preprogramadas para desarrollarse de una determinada manera, que son un proyecto que, para realizarse de forma adecuada, en condiciones de bienestar o salud personal y social, necesitan determinadas condiciones. Una de éstas es tener la oportunidad de establecer un vínculo de apego al menos con una persona", en *Desarrollo afectivo y social*, p. 430.

<sup>20</sup> Cf. Pichois y J. Ziegler, *op. cit.*, p. 275.

<sup>21</sup> "No se ha dado usted cuenta que había en *Las flores del mal* dos piezas que le concernían, o que al menos eran alusivas a detalles íntimos de nuestra antigua vida...", Georges Bonneville, *Les Fleurs du Mal, problématiques essentielles (Las Flores del Mal, problemáticas esenciales)*, p. 10-11.

ella marcará sus relaciones íntimas para siempre, ya que en el momento de encontrar a las prostitutas, que constituyen el polo opuesto, se provocará un choque que tendrá como consecuencia que Baudelaire no busque mujeres "buenas", que le recuerden la traición y el rechazo de su madre, sino que buscará "relaciones peligrosas" con mujeres "malas", que no lo hagan sentirse culpable por odiar a su madre por haberse vuelto a casar y haberle negado su amor, además de haberlo obligado a compartir su afecto con su padrastro. Vale la pena recordar que el poeta fue educado en la religión católica, en donde el sentimiento de culpa está muy arraigado, y es lo que juzgamos como la razón por la cual se creará merecedor únicamente de los amores de las prostitutas.

Otra de las mujeres en las que se inspiró el poeta para crear su imagen de la mujer inalcanzable es Marie Daubrun, una actriz cuyo verdadero nombre era Marie Bruneau y que cambió su apellido cuando debutó en el Teatro de la Gaîté. A esta muchacha, que sostenía con su trabajo a su familia, la conoció en 1847, cuando el poeta tenía 26 años y ella 20. Con Marie sólo mantendrá amores platónicos, y ella representará el bien como negación de todo lo que el mal implica, y por lo mismo, rechazará todo amor carnal "porque ello supondría una especie de incesto",<sup>22</sup> ya que el poeta la veía como una hija a la que debía proteger; incluso se tienen noticias de que fue el propio Baudelaire quien la presentó a Georges Sand para que la ayudara a entrar a los grandes escenarios.

Según Bonneville<sup>23</sup>, en las *Fleurs du mal* existe un ciclo de Marie Daubrun que va del poema "Poison" (Veneno, poema 49) al de "À une madone" ("A una madona, poema 57); en este último, se expresa lo amargo y lo dulce del amor. El gran hallazgo de este ciclo, según Bonneville, consiste en la búsqueda del otro (cfr. *L'invitation au voyage*, La invitación al viaje, que es el poema 53), en donde el origen y la clave del poema ya no se encuentra en la cabellera, sino en los ojos verdes de Marie.

---

<sup>22</sup> Según Enrique López C., en *Baudelaire, Las flores del mal*, estudio preliminar..., p. 17.

<sup>23</sup> En su libro *Les Fleurs du mal, problématiques essentielles*, p. 19.

En su estudio sobre el poeta, Sartre<sup>24</sup> explica que Baudelaire amó a esta actriz de modo platónico, fugaz y hermoso, porque "ella quiere a otro hombre" [se sabe que fue la amante de Théodore de Banville] y porque "esta mujer ardiente permanecerá, al menos en sus relaciones con él, en el plano de la más helada indiferencia". El filósofo dice también que para mantenerse dueño de sí mismo, en el momento del placer con las mujeres-demonio, Baudelaire evocará fantasmas, jueces, a su madre y a todas las bellas mujeres frías que lo observan y a las cuales se aferra para evadir la sensación amorosa.

De esta manera, cuando Baudelaire le escribe una carta a Marie Daubrun en 1852, le dice: "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".<sup>25</sup> Ese "objeto de culto" que no le dirigirá la palabra al poeta, se verá reflejado en algunos de sus poemas en donde habla de la mujer como una "déesse dans l'air repandue", en *La prière d'un païen* (diosa esparcida por el aire, en *La plegaria de un pagano*); o como una "sphinx incompris", en *La beauté* (esfinge incomprendida, en *La belleza*).

Cabe precisar que la mayoría de las mujeres presentadas en los poemas que hablan sobre la mujer-inalcanzable son adolescentes, aún no han llegado a la plenitud de su florecimiento y por eso, en los versos que las describen, Baudelaire habla de "beauté de langueur oisive" en *Tristesses de la lune* (belleza de languidez ociosa, en *Tristezas de la luna*), o "volupté, fantôme élastique" en *La prière d'un païen* (voluptuosidad, fantasma elástico, en *La plegaria de un pagano*).

Finalmente, la tercera mujer en la que se apoya para conformar a su mujer-inalcanzable es la Venus blanca, representada por Madame Sabatier y por su propio personaje Madame de Cosmelly. La primera, ampliamente conocida en el medio de los artistas, provocará en Baudelaire un verdadero culto, que lo llevará

---

<sup>24</sup> Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, p. 86-87.

<sup>25</sup> Recogida por Sartre, en *Baudelaire*, p. 86-87.

incluso a escribirle algunos poemas como: "J'aime ton nom d'Apollonie,/ écho grec du sacré vallon,/ qui, dans sa robuste harmonie,/ te baptise soeur d'Apollon..."<sup>26</sup>

Pero madame Sabatier ni siquiera se fijaba en el poeta cuando participaba en sus reuniones. Y en esta situación pasaron cinco años, de 1852 a 1857. Sin embargo, al preguntarnos, ¿qué era lo que le atraía de Mme. Sabatier?, probablemente responderemos que su piel rosada y blanca, o sus cabellos castaños y rizados. No lo sabemos, posiblemente influyó el hecho de que fuera tan diferente a Jeanne Duval en físico, en cultura, en inteligencia y en modales, y por esa razón no creía merecérsela y no se atrevía a hablarle, pues la comparaba con una diosa, a la que le hablaba y le rezaba con fervor místico; su pasión sería un amor que despreciaba la sensualidad y renunciaba al contacto carnal, aunque ella estuviera pletórica de sensualidad. Ella simbolizará, según Enrique López Castellón "el ideal que purifica y exalta, aunque privando ahora al poeta del éxtasis de la malsana voluptuosidad".<sup>27</sup>

En su estudio sobre Baudelaire, Georges Bonneville no habla de obras en donde el poeta mencione a su madre; sin embargo, identifica el ciclo de Mme. Sabatier a partir del poema "Semper eadem" (Siempre por el mismo camino, número 40) al "Flacon" (Perfume, que es el poema 48), en donde todo el amor es puro y ya no se habla de sensualidad, ya que el perfume mencionado aquí es el aroma de los ángeles, aunque a nosotros nos parece sospechoso, pues el olor del perfume despierta la sensualidad y la voluptuosidad:

Dans *Les Fleurs du mal*, la femme apparaît comme l'agent préféré du Diable, pour autant que sa séduction s'exerce sur les sens. D'où la séparation bien claire [...] entre l'amour sensuel voué à Jeanne Duval et l'amour pur réservé à Mme. Sabatier [...] Par là sa conception rejoint la

<sup>26</sup> "Amo tu nombre de Apolonia,/ eco griego del sagrado valle,/ el cual, en su robusta armonía,/ te bautiza hermana de Apolo..." Citado por César González Ruano en su libro *Baudelaire*, p. 141.

<sup>27</sup> López, C., *Baudelaire, Las flores del mal*, estudio preliminar..., p. 13.

longue tradition de l'amour courtois, du prétrarquisme, de la préciosité, selon laquelle la chair et l'esprit sont inconciliables.<sup>28</sup>

Sin embargo, y a pesar de que madame Sabatier accedió a sus deseos y se volvió la amante de Baudelaire, y por esta acción cayó del pedestal en que el poeta la había colocado, no encontramos ningún poema dedicado a ella como mujer-demonio, lo único que hallamos fue una carta del 31 de agosto de 1857 en donde le reprocha: "Hace unos días, eras una divinidad (...) Ahora, simplemente mujer".<sup>29</sup>

Y como ya dijimos, el otro ejemplo de la Venus blanca será el personaje ficticio de madame de Cosmelly, quien como "flor de bien" se mantendrá incólume ante las acusaciones de su marido y de su pretendiente, y se opondrá a la Fanfarlo, la cual representa a una "flor del mal".

Esta obra de la *Fanfarlo* es considerada por algunos críticos como novela corta y por otros simplemente como un breve esbozo de lo que podría haber sido una obra narrativa, si nuestro autor no se hubiera perdido en numerosas digresiones que interrumpen el ritmo del relato y que revelan más al crítico de arte y al ensayista, que al narrador. Fue escrita aproximadamente en 1844 y rechazada para su publicación por la *Revista de dos mundos*. Se publicó finalmente en el *Boletín de la Sociedad de la Gente de Letras* en enero de 1847 como relato breve que completaba la edición de una novela de J. Sandeau. Finalmente, dos años después, será reeditada por otra revista literaria.

---

<sup>28</sup> "En *Las flores del mal*, la mujer aparece como el agente preferido del Diablo, en cuanto su seducción se ejerce sobre los sentidos. De ahí la separación bien clara [...] entre el amor sensual dedicado a Jeanne Duval y el amor puro reservado a Mme. Sabatier [...] Ahí, su concepción une la amplia tradición del amor cortés, del petrarquismo, del preciosismo, según la cual la carne y el espíritu son irreconciliables". Bonneville, *op. cit.*, p. 53-54.

<sup>29</sup> Recogida por Stéphane Michaud en su ensayo "Idolatrías: representaciones artísticas y literarias", en *Historia de las mujeres*, tomo 4, p. 165.

La intriga de este relato es muy simple: se trata de una mujer que se siente despreciada por su marido, el señor de Cosmelly, quien se ha hastiado de su cariño meloso y se ha buscado una amante: la Fanfarlo. Para subsanar su orgullo herido y para recuperar a su marido, madame de Cosmelly se vale de un amigo de la infancia, Samuel Cramer, quien promete conquistar a la Fanfarlo, a la sazón actriz y bailarina, para que su amiga recupere el amor de su esposo; y como recompensa, Cramer obtendría los favores de la señora. Sin embargo, el problema surge cuando también él se enamora de la bailarina y ésta, que primero lo despreciaba, acaba dominándolo y haciéndolo trabajar para ella.

La importancia de madame de Cosmelly es la manera como utiliza la coquetería para conquistar a su amigo, valiéndose incluso de promesas que sabe que no va a cumplir, pues no quiere ceder su integridad; es decir, permaneciendo inalcanzable. A diferencia de ella, la Fanfarlo utilizará también su coquetería para aprovecharse de la situación y sacar el mejor partido al hacer que Samuel Cramer caiga en sus redes de seducción para que haga lo que ella le diga; es decir, representa una mujer-demonio, con las características que definiremos en el siguiente capítulo.

#### IV. LA MUJER-DEMONIO

La segunda parte de la dualidad de la imagen femenina planteada por Baudelaire, es la que la representa como un demonio que lo mata de amor o de desamor, sentimientos presentados como símbolos del sufrimiento o la insatisfacción, la voluptuosidad o el spleen, y finalmente como flor del mal.

Esta idea del mal se fue introduciendo en el pensamiento del poeta, a raíz de su contacto con la filosofía de Joseph de Maistre, que entre otras cosas, pregonaba que la mujer era incomprensible, o que el hombre era malo *per se*, y estas ideas lo motivarán a escribir sus obras en donde plasma la naturaleza depravada del ser humano, la inferioridad de la mujer y su carácter puramente animal.

Para Baudelaire, el mal es natural, y su representación estará vinculada a la noche y a la obscuridad. El origen de este gusto por el mal se explica porque el autor está insatisfecho de la vida, y por esa razón sufre; y por eso sublimiza al dolor. Este mal será la fuente de toda voluptuosidad, que es la forma suprema del amor; por eso la escritura de sus *Flores del Mal* será nocturna y reflejará la búsqueda del placer. En esta situación, será la mujer la que seduce, la que arrastrará al hombre al abismo de la brutalidad, mientras que él siempre se inclinará a ese mal que le ahogará su inteligencia y le impedirá actuar; ya que para Baudelaire, "todo amor es prostitución".<sup>30</sup>

Otra forma del mal es el *spleen*, un mal que parece ligado al crimen, al robo y a la prostitución, y que consiste en aquella falta de ganas de vivir que no se aliviará ni viajando, ni comiendo, ni con ninguna otra distracción, pues el *spleen* paraliza la voluntad, asfixia el alma y ahoga las ansias de elevación, embotando los sentidos; y es, como dice Georges Bonneville:

---

<sup>30</sup> Como dice en *Mi corazón al desnudo*, p. 58.

À l'époque romantique le mot [spleen] est d'un usage plus fréquent pour désigner un ennui sans cause et un dégoût généralisé de la vie. C'est un terme fort, mais resté assez proche du langage médical, quand Baudelaire l'adopte pour lui conférer une dimension plus philosophique.<sup>31</sup>

También es considerado un dolor del alma, una inquietud existencial, una angustia metafísica y un sentimiento de inadecuación de sí mismo y con el mundo.

La mujer-demonio estará vinculada al *spleen* y tendrá, según palabras de Baudelaire "un aire hastiado, aburrido, evaporado, desvergonzado, gélido, ensimismado, dominante, voluntarioso, malvado, enfermizo, felino, en una mezcla de infantilismo, descuido y malicia".<sup>32</sup>

A este tipo de mujer le dedica el término flor del mal, pues turba la paz del poeta, ya que por su belleza es equiparable a las flores; pero por su maldad, es la representante de Satanás, forma sublime del mal, y por eso la muestra como demonio. Así, esta mujer ideada por el poeta, responde al lado oscuro de su alma. Se hablará entonces de mujeres bestia que desgarran y carcomen el corazón del que las ama; o de amantes hermosas que se burlan del poeta mientras le hacen caricias obscenas.

En los poemas de *Les fleurs du mal*, esta imagen de mujer-demonio se mostrará por medio de las garras y los dientes, que se identificarán con las caricias y los besos de las mujeres bestia, esos "dur fléau des âmes" (duros látigos de las almas) que controlan su voluntad y le queman con sus ojos de fuego, que se muestran en esas miradas luminosas y encendidas, equiparables a los fuegos del infierno. De la misma manera, los desengaños amorosos se asemejarán a los

---

<sup>31</sup> "En la época romántica, la palabra [spleen] tiene un uso más frecuente para nombrar un aburrimiento sin causa y un disgusto generalizado de la vida. Es un término fuerte, pero que estaba muy próximo al lenguaje médico, cuando Baudelaire lo adopta para conferirle una dimensión más filosófica", en *Les fleurs du mal. Problématiques essentielles*, p. 32.

<sup>32</sup> Citado por Enrique López C. en su libro *Baudelaire, Las flores del mal*, p. 230.

ataques y a las mordeduras de bestias que le dejarán sin corazón, y que el poeta mostrará como análogos a las ruinas de grandes construcciones.

En *Sed non Satiata (Pero no saciada)*, Baudelaire señala a esta mujer como "bizarre deité", "sorcière au flanc d'ébène" "démon sans pitié" y "Mégère libertine" (extraña deidad, bruja de flancos de ébano, demonio sin piedad y Megara libertina).

Georges Bonneville identifica el amor sensual en las *Flores del Mal*, de acuerdo a la persona que inspira los poemas, así se ve a partir del poema número 24 "Parfum exotique" (Perfume exótico) hasta el 39 "Le balcon" (El balcón), en donde se encuentra el reproche a la mujer que lo ignora, y la cólera que le produce el ser amado "terrenal" que lo trata mal. Hallamos entonces en estos poemas expresiones como "reine des péchés", "démon", "femme stérile" e "infâme" (reina de los pecados, demonio, mujer estéril e infame). Bonneville encuentra también en los dos primeros poemas de este ciclo (24 y 25), la exaltación de los sentidos, expresados en imágenes de los senos o de los cabellos de la Venus negra, que llevarán al poeta en un viaje hacia "las riberas felices" de climas encantadores.

Y como hemos señalado anteriormente<sup>33</sup>, para crear su imagen de la mujer-demonio, Baudelaire se inspirará en la Fanfarlo. Ella será la flor de mal que embrollará en sus redes a un hombre para que haga su voluntad, oponiéndose a Mme. Cosmelly.

La otra fuente de inspiración de Baudelaire para crear su imagen de la mujer-demonio, se encuentra en Jeanne Duval, una actriz mulata que representará a la belleza exótica, a quien no se sabe si conoció en su fallido viaje a la India, o cuando regresó de él. Y sin embargo, se desconoce su nombre completo, ya que en ocasiones, Baudelaire la presentará como Jeanne Prosper. Cuando esta mujer ingresó a la Casa Municipal de Salud en 1859, se registró con el nombre de Jeanne Duval; ahí se le atribuían 32 años y se decía que había nacido en Santo Domingo.

---

<sup>33</sup> Cfr. p. 25 *supra*.

Con ella mantendrá relaciones tempestuosas durante muchos años<sup>34</sup>. Al principio de la relación, Baudelaire se hallaba perdidamente enamorado de ella, por lo que le escribe los siguientes versos:

Quelquefois pour apaiser  
Ta rage mystérieuse,  
Tu prodigues, sérieuse,  
La morsure et le baiser  
Tu me déchires, ma brune,  
Avec un rire moqueur...  
Sous tes souliers de satin,  
Sous tes charmants pieds de soie,  
Moi je mets ma grande joie  
Mon génie et mon destin.<sup>35</sup>

Sin embargo, esta "Venus morena"<sup>36</sup> ejerció sobre Baudelaire un poder tiránico, además de que lo introducirá al consumo desmedido de alcohol, que el poeta mezclaba con hachich y láudano. También se sabe que cuando ya era la querida del poeta, no rechazaba a ningún posible amante, como es el caso de Nadar, quien la inmortalizó en sus obras con el nombre de Berthe.

El autor quiso desesperadamente separarse de esta mujer que le hacía daño por sus constantes engaños y maltratos psicológicos, como lo prueba la carta que le escribió a su madre el 11 de septiembre de 1850<sup>37</sup> en donde le cuenta una ruptura con ella, que como tantas otras, no duraría; por lo que continuará escribiéndole versos que irán de la más profunda admiración a la más exacerbada ira. Es durante una de esas rupturas cuando Baudelaire conocerá a Madame Sabatier, y le escribirá

---

<sup>34</sup> Esta mujer tenía cabellos muy negros, grandes ojos cafés, labios gruesos y senos provocantes, según Théophile Gautier.

<sup>35</sup> "A veces, para calmar / tu rabia misteriosa / tú prodigas, sería / la mordida y el beso. / Tú me destruyes, morena / con una risa burlona... / En tus zapatos de satin / en tus encantadores pies de seda / pongo mi gran felicidad / mi genio y mi destino". Versos recopilados por César González Ruano en su obra *Baudelaire*, p. 103.

<sup>36</sup> Según expresión de Gautier en *Baudelaire por Gautier, Gautier por Baudelaire*, p. 59-60.

<sup>37</sup> Citada por Claude Pichois y Jean Ziegler en su obra *Baudelaire*, p. 375.

poemas de forma anónima entre 1852 y 1857, pues pensaba encontrar en ella una "tabla de salvación" que lo apartaría de toda la maldad que Jeanne significaba.

Para concluir, en *Las Flores del mal*, según César González Ruano, hay un ciclo dedicado a Jeanne en los poemas 24 al 30, 33, 36 al 39, 41, 42 y 61, que plasman el placer y la desesperación que esta mujer provocaba en el poeta.

En ellos describe a la mujer-demonio como mal supremo, como esa flor del mal que turbaba su paz; que por su maldad era semejante a una representante de Satanás, demonio sin piedad y agente del infierno del que no podía, sin embargo, escapar.

Ahora sólo nos resta ejemplificar mediante algunos versos de *Las Flores del mal*, las características de esta dualidad.

## V. LA DUALIDAD

Para demostrar la dualidad de la imagen femenina en Baudelaire, analizaremos cinco poemas de *Las Flores del mal*. Como ya dijimos, en este trabajo sólo se escogieron sonetos.

Con el fin de sentar las bases teóricas de los conceptos relacionados con la poesía que empleamos a continuación, tomaremos como referencia la obra *Introduction à la poésie (Introducción a la poesía)* de Serge Linares<sup>38</sup>. Como se indica en este libro, el soneto nace en el siglo XIII en la poesía popular siciliana, y llega a Francia gracias a M. de Saint-Gelais y a Clément Marot. Su estructura clásica cuenta catorce versos de cinco rimas alternadas, repartidas en dos cuartetos y un sexteto, escindido tipográficamente en dos tercetos.

La rima es la terminación de letras de la última palabra de cada verso, a partir de la última vocal acentuada. Por su calidad, la rima puede ser pobre, cuando sólo contiene una homofonía; suficiente, cuando contiene dos; y rica, cuando contiene al menos tres homofonías, como podemos apreciar en los siguientes versos<sup>39</sup>:

- 1 Les servantes faisaient le pain pour les dimanches,
- 2 Avec le meilleur fait, avec le meilleur grain,
- 3 Le front courbé, le coude en pointe hors des manches,
- 4 La sueur les mouillant et coulant au pétrin.

<sup>38</sup> Publicado por la editorial Nathan, en el año 2000.

<sup>39</sup> Poema "Cuisson du pain" (Cocimiento del pan), tomado de *Les Flamantes (Las Flamantes)*, de E. Verhaeren, citado por Serge Linares, *Op. Cit.*, p. 78.

- 5 Leurs mains, leurs doigts, leur corps entier fumait de hâte,
- 6 Leur gorge remuait dans les corsages pleins.
- 7 Leurs poings enfarinés pataugeaient dans la pâte
- 8 Et la moulaient en rond comme la chair des seins.

- 1 Las sirvientas hacían pan para los domingos,
- 2 Con la mejor leche, con el mejor trigo,
- 3 La frente curvada, el codo en punta fuera de las mangas,
- 4 El sudor mojándolas y chorreando en el horno.

- 5 Sus manos, sus dedos, su cuerpo entero exhalaba actividad
- 6 Su pecho se movía en sus corsages plenos.
- 7 Sus puños enharinados chapoteaban en la pasta
- 8 Y la molían en redondo como la carne de los senos.

En donde podemos observar la rima pobre en los versos 6 y 8 porque sólo tiene un sonido; en cambio, existe rima suficiente en los versos 5 y 7, porque terminan en dos fonemas; y encontramos rima rica en los versos 1 y 3, porque llevan tres fonemas.

En cuanto a su alternancia, se habla de rimas femeninas, cuando el verso termina en una e muda, eventualmente seguida de consonantes; y masculina, en el caso contrario; rima vocálica cuando termina por una vocal pronunciada, y rima consonántica, cuando termina en una consonante pronunciada. Y en cuanto a su disposición, se encuentran las rimas planas cuando están yuxtapuestas unas a otras en grupos de dos (*aabb*); rimas cruzadas, cuando practican la alternancia entre ellas (*abab*); y rimas abrazadas cuando disponen las homofonías en quiasmo (*abba*).

El soneto llamado francés tiene una combinación de rimas *abba abba ccd ede* y el soneto llamado italiano tiene una rima *abba abba ccd eed*; en cambio, el

soneto inglés también llamado elisabetiano se compone por tres cuartetos de rimas cruzadas y diferentes, y por un dístico (reunión de dos versos) de rimas planas. Cabe señalar que dichos nombres se aplican para diferenciar a un soneto de otro, y no por su origen. Sin embargo, a partir del siglo XIX se rompe con esta estructura de rimas, y se dan numerosas infracciones como en el caso de Baudelaire, en cuyos sonetos se han encontrado hasta treinta formas diferentes.

Por otra parte, dado su corte en cuartetos y tercetos, el soneto propicia que se coloquen al principio y al final del poema los polos de una comparación, de una oposición o de una argumentación. Y por su origen italiano que tiene que ver con el epigrama, en el soneto siempre se buscará rematar el último verso para producir el efecto deseado.

Además, existen diferentes metros que cuentan el número de sílabas de cada uno de los versos de los poemas. En este análisis sólo estudiaremos algunos sonetos de versos de doce sílabas o dodecasílabos, y otros de ocho sílabas u octosílabos.

Los versos dodecasílabos tomaron el nombre de alejandrinos porque con versos de esta métrica se creó la célebre obra *El Roman de Alejandro*, en el siglo XV. Aunque ya en los siglos XII y XIII se hallaba presente este metro en los poemas épicos y hagiográficos; sin embargo, es hasta que los autores de la Pléiade como Ronsard, los utilizan, que adquieren su gran prestigio. Este metro fue utilizado para mostrar los grandes temas y realzar los que lo eran menos, por lo que se encontraban tanto en la tragedia o en la poesía religiosa, como en la comedia o en la sátira. A esta métrica se enfrentaron los románticos cuando desearon romper con todo lo que representaba a lo clásico, y creemos que ésa es la razón por la cual Baudelaire compuso tantos sonetos de tan variados metros.

El otro metro, el de los octosílabos, fue creado en el siglo X y perdura actualmente, gracias a su simplicidad estructural. Se utilizaba tanto en la poesía narrativa, las fábulas y las crónicas rimadas, como en la poesía dramática o en la

lirica. Pero a partir del siglo XVI se perdió esta capacidad de adaptación, y fue hasta el siglo XIX cuando nuevamente adquirió su elasticidad.

Por otra parte, al interior de cada verso se halla un corte, es decir, una pausa que se hace al pronunciarlo. Este corte puede ser variable, de acuerdo a los acentos que ponga el autor en las diferentes palabras. La cesura es un corte que se hace generalmente en medio del verso; sólo se halla en los de más de ocho sílabas y a cada parte se le llamará hemistiquio. La cesura sirve para realzar las palabras que se encuentran al interior y al final de cada verso, y el autor pone especial cuidado en escogerlas, de acuerdo al sentido que quiera darle a su poema.

Ahora procederemos al análisis de los cinco sonetos, que según nosotros, ejemplifican la dualidad en la representación de la mujer:

## V.1. Poema "La plegaria de un pagano"

Nuestro primer ejemplo es el poema número CXXX de *Les Fleurs du mal*. Se escogió este poema octasilabo de rimas cruzadas en los cuartetos y de estructura *ccd dee* en los tercetos, porque habla de una diosa o una mujer irreal, que provoca en el poeta una queja y una plegaria, a nombre de todos y cada uno de los que sufren por ella, y que mostrará, al mismo tiempo, el miedo del poeta a establecer una relación amorosa con una mujer real.

### LA PRIÈRE D'UN PAÏËN

1. Ah! ne ralentis pas tes flammes;
2. Réchauffe mon coeur engourdi,
3. Volupté, torture des âmes!
4. Dival! *supplicem exaudi!*
  
5. Déesse dans l'air répandue,
6. Flamme dans notre souterrain!
7. Exauce une âme morfonduë,
8. Qui te consacre un chant d'airain.
  
9. Volupté, sois toujours ma reine!
10. Prends le masque d'une sirène
11. Faite de chair et de velours,
  
12. Ou verse-moi tes sommeils lourds
13. Dans le vin informe et mystique,
14. Volupté, fantôme élastique!

### LA PLEGARIA DE UN PAGANO

1. ¡Ah, no disminuyas tus flamas!
2. Calienta mi corazón paralizado,
3. Voluptuosidad, ¡tortura de las almas!
4. ¡Diva, *escucha al que suplica!*
  
5. Diosa esparcida por el aire,
6. ¡Llama en nuestro subterráneo!
7. Colma un alma helada,
8. Que te consagra un canto bronceo.
  
9. ¡Voluptuosidad, sé siempre mi reina!
10. Toma la máscara de una sirena
11. Hecha de carne y de terciopelo,
  
12. O vierte en mí tus sueños profundos
13. Con el vino sin forma y místico,
14. ¡Voluptuosidad, fantasma elástico!



Empezaremos por analizar el vocabulario que se enfatiza en el poema por medio de las pausas y los cortes, y así veremos que está relacionado por una parte con la plegaria que le reza a la diosa de la voluptuosidad, y por la otra, con el sufrimiento que la misma voluptuosidad le produce: dicho rezo se mostrará por medio de los verbos "réchauffe, exauce" (calienta, colma); y el dolor, a través del sustantivo "torture" (tortura) y de los adjetivos "engourdi, morfondue, lourds" (paralizado, helada, pesados).

También se debe hacer hincapié en la isotopía de lo inasible que se muestra en este poema en las expresiones: "flammes", "déesse dans l'air répandue", "vin informe et mystique" y "fantôme élastique" (flama, diosa esparcida por el aire, vino sin forma y místico y fantasma elástico) que son características que se identifican con las mujeres-inalcanzables.

Cabe destacar los apelativos con los que se nombra en el poema a la imagen femenina: "volupté, diva, déesse, sirène, fantôme élastique" (voluptuosidad, diva, diosa, sirena, fantasma elástico), los cuales significan en todas las ocasiones una figura que está más allá de lo considerado normal o real, porque todos estos seres son imaginarios.

El poema comienza con un llamado directo a la diosa, con las peticiones que se hacen en una plegaria, con lo cual se muestra una de las características de esta mujer-diosa, que es objeto de culto; así en el verso 1 le dice: "Ah!, ne ralentis pas tes flammes" (¡Ah, no disminuyas tus llamas!) en donde la interjección tiene un dejo tanto de queja como de placer, y por eso se alude a la sensación que produce el fuego, del cual no quiere apartarse, lo que explica ese tono de queja del grito; pero al mismo tiempo se muestra el placer que le provocan estas flamas, que en el libro de Cirlot significan las caricias amorosas que le prodiga la amada. Y si abundamos en esta petición a la diosa para que no disminuya sus flamas, podríamos pensar en un rezo a una diosa maligna; y también se puede mencionar a un ser masoquista que disfruta esa acción de deflagración, porque quien "le hace hervir la sangre" es la mujer deseada.

La segunda plegaria aparece en el verso 2: "Réchauffe mon coeur engourdi" (Calienta mi corazón paralizado) que es una exhortación a la diosa para que colme su corazón de sentimientos, porque se encuentra vacío, exhausto y quizá decepcionado, con lo que se muestra que el amor es inseparable del sufrimiento. Ahora bien, en el verso 4, al utilizar un lenguaje culto como el latín para dirigir sus plegarias a la diosa, "*supplicem exaudi*" (*escucha al que suplica*) se está parodiando las letanías con las que los fieles se dirigen a la imagen venerada. Por otra parte, esta apelación en latín sirve para darle un mayor contenido religioso y, a fin de cuentas, universal y mágico. De esta manera, Baudelaire hace de la voluptuosidad una imagen de culto.

La tercera plegaria aparece en el verso 6 "Flamme dans notre souterrain!" (¡Llama en nuestro subterráneo!) en donde el poeta le suplica a la diosa que reanime el interior de los hombres, el magma que arde bajo la piel, con lo que el yo interior alcanzará proporciones de volcán. El poeta suplica para que lo deje en condiciones de hacer erupción, para que le dé calor y le insufla vida al corazón, consiguiendo el placer carnal.

El verso 7 continúa esta plegaria "Exauce une âme morfondue" (Colma un alma helada) pues quiere que lo lleve al éxtasis, ya que el sentido de "exauce" no sólo es satisfacer, sino colmar hasta provocar el desbordamiento. Y el sujeto receptor de esta acción es el alma del poeta, ya no sólo el corazón, como lo proclamaba el segundo verso, sino que quiere que le llene todo el cuerpo, que le inunde la mente y el espíritu; en una frase, todo su ser, para que pueda sentir con cada uno de sus poros y exprese esa emoción.

La metáfora en presencia por apóstrofe del verso 9 "Volupté, sois toujours ma reine!" (Voluptuosidad, ¡sé siempre mi reina!)<sup>40</sup> prolonga este tono de plegaria. La

---

<sup>40</sup> La metáfora reúne al comparado y al comparante por un lazo de similitud, nunca de disimilitud; procede a su asimilación omitiendo casi siempre el instrumento gramatical, a veces el motivo. Se habla de metáfora en presencia cuando aparecen el tema y la for, esencialmente por el rasgo de un apóstrofe (como es el caso), o de una aposición, una construcción atributiva o una preposición, Ver Serge Linares, *op.cit.*, p. 98-99.

exhortación que le dirige es para que no lo deje; pero ya le confiere una apariencia más humana, ya no es una diosa, sino una reina, quiere que lo domine para que pueda seguir expresando sus sentimientos.

La última plegaria aparece en los versos 12 y 13: "Ou verse-moi tes sommeils lourds / Dans le vin informe et mystique" (O vierte en mí tus sueños profundos / Con el vino informe y místico) en donde le pide que lo introduzca por completo en ese ambiente de ensoñación o de embriaguez que le da la oportunidad de olvidarse del hecho de que la mujer amada no le hace caso; y la manera de embriagarse es con una substancia material y a la vez mística que alude por una parte al vino empleado para comulgar, para lograr una comunicación plena; y por otra, al vino para embriagarse.

El receptor de esta plegaria, como ya se había mencionado, es la voluptuosidad; hacia ella se dirigen las oraciones. Y por otra parte, "torture des âmes" (tortura de las almas), en el verso 3, "déesse dans l'air répandue" (diosa esparcida por el aire) en el verso 5 y "fantôme élastique" (fantasma elástico) en el 14, serán características que refuerzan la isotopía de lo inasible.

La ausencia de la mención de la mujer amada es la prueba de que el poeta no habla de un amor real, porque estos atributos mostrarán en general a una mujer inasible, a un ser no real, a una máscara que se complace en inquietar a los hombres y en especial al poeta que tiene una gran necesidad de calor, ya que tiene el corazón paralizado, por lo cual, desde su alma lánguida, le canta a esta diosa, solicitándole placeres. Y este canto será la expresión de esa necesidad de perderse, de no tener algo concreto, porque el placer es igual de inasible que el amor que busca o que lo haría feliz.

Ahora bien, en la manera en que el poeta le solicita atención a la diosa, encontramos que le pide que sea ella quien se transforme, para lo cual le dice en los versos 10 y 11: "Prends le masque d'une sirène / Faite de chair et de velours"

(Toma la máscara<sup>41</sup> de una sirena<sup>42</sup> / Hecha de carne y de terciopelo). Al hablar de esta máscara que está elaborada de una parte material y natural: la carne, y de otra artificial que provoca ensoñaciones: el terciopelo, se hará mención a los placeres sensuales que no tienen nada que ver con lo racional, pues la felicidad del poeta reside en algo que no es tangible.

Entonces, al pedirle que se transforme, le está solicitando en realidad que lo extasie y lo aparte de la indiferencia que tiene en el corazón; y la forma de embriagarlo es sumergirlo en esos "sommeils lourds" (sueños pesados) del verso 12 que surgen del "vin informe et mystique" (vino sin forma y místico) del verso 13.

Es decir, en este poema, Baudelaire mostrará su miedo de establecer una relación con una mujer real y por eso le da características de ser irreal, de donde surge este deseo de transformar a esta diosa de la voluptuosidad, para que le inflame de entusiasmo su corazón.

Finalmente, esta dualidad de la imagen femenina se mostrará en el vocabulario religioso empleado en las plegarias que le reza a la diosa; y la otra parte de la dualidad se reflejará en los rezos a la diosa pagana que es sinónimo de la voluptuosidad y de la mujer-demonio.

---

<sup>41</sup> Abundando en la simbología de la máscara, podemos decir con Stéphane Guégan que es la alegoría que: "...dénonce la duplicité de la vie, érotisme et sourire dehors, ténèbres et douleurs dedans, et symbolise une poétique qui tire ses charmes de l'horreur qu'elle révèle, au mépris de tout ce qui jugule le jeu littéraire." (... denuncia la duplicidad de la vida, erotismo y sonrisa por fuera, tinieblas y dolor por dentro, y simboliza una poética que extrae sus encantos del horror que revela, despreciando todo lo que estrangula el juego literario.) "Le musée imaginaire des *Fleurs du mal*" (El museo imaginario de las *Flores del mal*) por Stéphane Guégan en "Baudelaire, nouvelles lectures des *Fleurs du mal*", (Baudelaire, Nuevas lecturas de las *Flores del mal*) en *Magazine littéraire* no. 418, p. 46.

<sup>42</sup> La sirena "...symbolise les tromperies de la vie dues à la passion et au désir, créatures des rêves inconscients où l'on perçoit les plus nocives et primitives impulsions de la psyché. Elles symbolisent le pouvoir autodestructif du désir vers qui l'imagination dépravée plonge l'homme dans un rêve sans aucun sens, au lieu de conduire l'homme vers la réalité et l'action..." (...simboliza las trampas de la vida debidas a la pasión y al deseo, son creaturas de los sueños inconscientes en donde se perciben los más negros y primitivos impulsos de la psique. Ellas simbolizan el poder autodestructivo del deseo hacia donde la imaginación depravada sumerge al hombre en un sueño sin ningún sentido, en lugar de conducir al hombre hacia la realidad y la acción...) Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *A Dictionary of Symbols*, p. 884.

## V.2. "Tristezas de la Luna"

Se escogió este poema número LXXV de *Les Fleurs du mal* titulado "Tristesses de la Lune" (Tristezas de la Luna) porque en él se puede apreciar una Luna que adquiere algunas características femeninas, y un ejemplo de la imagen dual de la mujer.

### TRISTESSES DE LA LUNE

1. Ce soir, la Lune rêve avec plus de paresse;
2. Ainsi qu'une beauté, sur de nombreux coussins,
3. Qui d'une main distraite et légère caresse
4. Avant de s'endormir le contour de ses seins.
  
5. Sur le dos satiné des molles avalanches,
6. Mourante, elle se livre aux longues pâmoisons,
7. Et promène ses yeux sur les visions blanches
8. Qui montent dans l'azur comme des floraisons.
  
9. Quand parfois sur ce globe, en sa langueur oisive,
10. Elle laisse filer une larme furtive,
11. Un poète pieux, ennemi du sommeil,
  
12. Dans le creux de sa main prend cette larme pâle,
13. Aux reflets irisés comme un fragment d'opale,
14. Et la met dans son coeur loin des yeux du soleil.

### TRISTEZAS DE LA LUNA

1. Esta noche, la Luna sueña con más pereza;
2. Como una belleza sobre numerosos cojines,
3. Quien con mano distraída y ligera acaricia
4. Antes de adormecerse, el contorno de sus senos.
  
5. Sobre la espalda satinada de suaves aludes,
6. Desfalleciente, se entrega a grandes desmayos,
7. Y pasea sus ojos sobre blancas visiones
8. Que suben al azur como floraciones.
  
9. Cuando, a veces, sobre este globo, en su languidez ociosa,
10. Ella deja escapar una lágrima furtiva,
11. Un poeta piadoso, enemigo del sueño,
  
12. En el cuenco de su mano toma esa pálida lágrima,
13. De reflejos irisados como un fragmento de ópalo,
14. Y la guarda en su corazón lejos de los ojos del sol.

En primer lugar, y si nos atenemos a la teoría esbozada anteriormente, veremos que este poema es un soneto italiano dodecasílabo. Sus rimas son cruzadas en los cuartetos y de estructura *ccd eed* en los tercetos; está cortado en dos hemistiquios de seis sílabas cada uno. El corte o cesura nos permite resaltar las palabras que tienen que ver con una imagen femenina que se encuentra en un estado de pereza o de *spleen* como "rêve", "distraite" y "s'endormir" (sueña, distraída y adormecerse), y un poeta que se encuentra en un estado de acechante contemplación de esta belleza.

Este estado de pereza y de ensoñación en el cual se encuentra esta mujer, se muestra en este poema en los sustantivos "paresse", "pâmoisons", "languueur", y "sommeil" (pereza, desmayos, languidez y sueño), en los adjetivos "mourante" y "oisive" (desfalleciente y ociosa) y en el verbo "caresse" (acaricia), además de las palabras que se encuentran en la cesura y que ya mencionamos en el párrafo anterior.

Pero sin duda, la palabra que tiene el mayor significado de todas las escritas por el poeta es "Lune" (Luna), que se halla intercambiada por "beauté" (belleza), para dar una mejor idea de que se trata de una mujer.

De acuerdo al *Diccionario de Símbolos*<sup>43</sup>, la Luna representará al agua, a la puerta del cielo, al ojo de la noche y a las odaliscas islámicas que son una de las manifestaciones de Alá; y también está estrechamente relacionada con la noche, porque su luz muestra veladamente los objetos. Está asociada por otra parte a la imaginación, al sentimiento y a la fantasía, lo cual constituye el reino intermedio entre la negación de la vida espiritual y el de la intuición. Y en oposición a esta Luna se encuentra el Sol, mencionado en el último verso. Este sol simboliza el principio activo y la fuerza masculina. Sus virtudes son la reflexión, el juicio y la voluntad. Y el poeta lo incluye en este poema para equilibrar la figura de la Luna, mediante su contraparte.

---

<sup>43</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 289-293.

Así mismo, al referirse a la Luna en el primer verso, también se está representando a la ensoñación que describe la quietud y el relajamiento, que tiene que ver con los sentidos, entre los cuales encontramos la vista en "yeux", "visions", "azur", "floraisons", "globe", "larme" y "reflets irisés" (ojos, visiones, azul, floraciones, globo, lágrima y reflejos irisados), y el tacto "coussins", "contour" "seins", "satiné", "molles", "creux de sa main" y "prend" (cojines, contorno, senos, satinada, muelles, cuenco de su mano y toma).

Pero estos sentidos no se encuentran aislados, sino mezclados en una correspondencia como aquélla de la que hablaba Baudelaire en su poema del mismo nombre, en donde dice que todo en la naturaleza tiene su correspondiente, y así se ve que a cada color concierne un olor y un sonido determinado. Y a los hombres toca encontrar esta correspondencia que equivale a la unidad.

Del vocabulario de este poema se destacan las palabras "coussins, satiné, azur, irisés, opale" (cojines, satinada, azur, irisadas y ópalo), que forman la isotopía<sup>44</sup> de cosas heterogéneas que recuerdan las culturas orientales, tan diferentes para nosotros los occidentales, debido a la sugerencia de un ambiente desconocido, porque estos colores lustrosos con brillos tornasolados, parecen propios de esas culturas de Oriente.

En este poema, Baudelaire nos muestra algunos atributos de la mujer-inalcanzable, así como algunos de la mujer-demonio: En primer lugar, precisaremos los rasgos de la mujer-inalcanzable que obstaculizan el deleite carnal del poeta, porque aparece con la luz del alba en su forma etérea y difusa como las nubes, en una languidez ociosa. Y es inalcanzable porque ese carácter etéreo la vuelve inasible.

Así tenemos el verso 1: "Ce soir, la Lune rêve avec plus de paresse" (Esta noche, la Luna sueña con más pereza) en donde observamos a este astro personificado que se encuentra en un momento en que no tiene nada mejor que

---

<sup>44</sup> Isotopía: cualquier tipo de red denotativa (e incluso connotativa) establecida entre las palabras de un texto. Serge Linares, *Introduction à la poésie (Introducción a la poesía)*, p. 111.

hacer que permanecer perezosamente recostada sobre cojines, a la usanza oriental.

El acto de soñar introduce el ambiente de *spleen* en el que se va a desarrollar el poema, lo cual se refuerza con el adjetivo comparativo con más pereza. Esta melancolía también se mostrará en los versos 3 y 4: "Qui d'une main distraite et légère caresse /Avant de s'endormir le contour de ses seins" (Quien con mano distraída y ligera acaricia /Antes de adormecerse, el contorno de sus senos), en donde esta joven se toca los senos de manera distraída como recordando caricias de amores anteriores o de autocomplacencia, o como si se supiera espiada por alguien a quien quiere incitar, pero a quien no le permite tocar.

La segunda característica de esta mujer es la frigidez, ejemplificada por el color blanco con el que se simboliza su no pasión. Este color aparecerá en el verso 7: "Et promène ses yeux sur les visions blanches" (Y pasea sus ojos sobre blancas visiones) que representarán a las nubes que según el diccionario de símbolos de Cirlot ya citado, son sólo apariencias que se transforman constantemente, porque simbolizan las formas que esconden la identidad de la verdad superior. Es decir, ella se refugia en estas nubes que la hacen divagar y no concentrarse para corresponder a la pasión, con lo cual se vuelve a la inaccesibilidad. Por otra parte, según Sartre, este color blanco representa la virginidad y la infecundidad ya que:

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<sup>45</sup>.

Estas caricias distraídas y estas visiones blancas darán como resultado la tercera característica de la mujer-inalcanzable en este poema: la poca atención que le pone al poeta, este ser que se describe en el verso 11 como "Un poète

---

<sup>45</sup> En *Baudelaire*, p. 84-85.

pieux, ennemi du sommeil" (Un poeta piadoso, enemigo del sueño), quien se encuentra en este estado de vigilia esperando una sola mirada de su amada que le es negada, por lo que el poeta debe contentarse con atesorar una "larme pâle" (lágrima pálida), la cual contiene la comparación "reflets irisés comme un fragment d'opale" (reflejos irisados como un fragmento de ópalo) que el poeta tomará en sus manos para guardarla en su corazón; es decir, al poeta sólo le corresponderá observar y conservar los recuerdos.

En este poema, la dualidad se traduce por una parte en un ser ausente y frío que aparece en su carácter etéreo y que le muestra una gran indiferencia al poeta, hasta llegar a la frigidez. Y en la otra parte de la dualidad, encontramos como características de la mujer-demonio, la gran sensualidad de esta mujer que se encuentra recostada semi desnuda sobre cojines, las caricias que se prodiga, su belleza que se muestra en "le dos satiné des molles avalanches" (la espalda satinada de suaves aludes), así como el torso desnudo que le permite mostrar sus senos totalmente descubiertos a cualquiera que la observe.

Otra característica de mujer-demonio se muestra al hablar de la Luna como uno de los símbolos de la noche que está asociada a la magia, lo misterioso, lo furtivo y lo oculto. En este poema se puede observar que el poeta tiende a mostrar ambos aspectos de lo femenino, entonces, como partes de una misma unidad.

### V.3. Poema 29

Este poema es el número XXIX de *Les Fleurs du mal*. Su metro es dodecasilabo de rimas cruzadas en los cuartetos y de estructura *cdd cee* en los tercetos. Se escogió esta obra porque en ella se muestra la dualidad de la mujer y se descubren las características de una mujer magnífica, pero estéril.

#### POÈME 29

1 Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,  
2 Même quand elle marche on croirait qu'elle danse,  
3 Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés  
4 Au bout de leurs bâtons agitent en cadence.

5 Comme le sable morne et l'azur des déserts,  
6 Insensibles tous deux à l'humaine souffrance,  
7 Comme les longs réseaux de la houle des mers,  
8 Elle se développe avec indifférence.

9 Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,  
10 Et dans cette nature étrange et symbolique  
11 Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,

12 Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,  
13 Resplendit à jamais, comme un astre inutile,  
14 La froide majesté de la femme stérile.

#### POEMA 29

1 Con sus vestimentas ondulantes y nacaradas,  
2 Incluso cuando camina se creería que baila,  
3 Como esas largas serpientes que los juglares sagrados  
4 Agitan con cadencia, en los extremos de sus bastones.

5 Como la arena sombría y el azul de los desiertos  
6 Insensibles ambos al sufrimiento humano,  
7 Como las largas redes del oleaje de los mares,  
8 Ella se desenvuelve con indiferencia.

9 Sus ojos bruñidos están hechos de minerales encantadores,  
10 Y en esta naturaleza extraña y simbólica  
11 En donde el ángel inviolado se mezcla con la esfinge antigua,

12 En donde todo es oro, acero, luz y diamantes,  
13 Resplandece por siempre, como un astro inútil,  
14 La fría majestad de la mujer estéril.

Los cortes de este poema hacen resaltar las características físicas perfectas de esta mujer: así tenemos sus vestimentas ligeras y coloridas, su andar grácil y sus ojos brillantes que la hacen parecer un astro. Sin embargo, las comparaciones que efectúa el autor con serpientes y con otros elementos de la naturaleza, insensibles al dolor humano, la degradarán hasta mostrar un deseo de insultar su lejanía.

De esta manera se destacan por una parte los sustantivos "cadence", "or", "acier", "lumière", "diamants" "astre" y "majesté" (cadencia, oro, acero, luz, diamantes, astro y majestad), los adjetivos "ondoyants", "nacrés", "polis" y "charmants" (ondulantes, nacaradas, bruñidos y encantadores) y los verbos "danse" y "resplendit" (baila y resplandece) que muestran las características positivas de esta mujer; y por otra parte, los sustantivos "serpents", "déserts", "souffrance" e "indifférence" (serpientes, desiertos, sufrimiento e indiferencia) y los adjetivos: "morne", "insensibles", "inviolé", "antique", "inutile", "froide" y "stérile" (sombria, insensibles, inviolado, antigua, inútil, fría y estéril) mostrarán las características negativas.

Todas las particularidades anteriores se funden en el último verso que habla por medio de oposiciones, de una fría majestad y de una mujer estéril, lo cual simboliza una mujer deshumanizada e insensible al dolor del amante.

Los versos 5 y 6 "Comme le sable morne et l'azur des déserts / Insensibles tous deux à l'humaine souffrance" (Como la arena sombría y el azul de los desiertos/ Insensibles ambos al sufrimiento humano) abundarán de manera específica en la indiferencia de esta mujer hacia el poeta, como si, por un proceso de desasimilación, se relacionara con elementos que permanecerán imperturbables, mientras la gente se muere de sed o de angustia; y la expresión "sufrimiento humano" incluirá el dolor del amado, a quien no le son correspondidos sus sentimientos.

Pero el ataque a la indiferencia femenina no acabará aquí, pues en los versos 7 y 8 se afirma: "Comme les longs réseaux de la houle des mers/ Elle se développe avec indifférence" (Como las largas redes del oleaje de los mares/ Ella se desenvuelve con indiferencia) con lo que se muestra la maldad de una mujer que atrapa al hombre, pero lo ignora, ya que según el libro de Cirlot, las redes simbolizan la forma extrema del ligamento y se asocian al envolvimiento y a la devoración; mientras que el ritmo ondulante que va y viene, muestra su inconstancia en los afectos.

La belleza de esta mujer se nombrará en el verso 9: "Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants" (Sus ojos bruñidos están hechos de minerales encantadores) donde se ven unos ojos hermosos que fascinan y hechizan, pero que son fríos porque están hechos de minerales, que son piedras que no se caracterizan por proporcionar calor; y así, aunque les agregue un adjetivo como encantadores, sólo está mostrando su belleza, pero no su aprecio, pues no les atribuye las características de piedras preciosas.

Al hacer un balance, se verá que las características que la identificarán con la inaccesibilidad son superiores a sus cualidades, ya que a esta mujer sólo la podrán conocer aquellos que comparten su naturaleza extraña y simbólica, y en esta obra se representan por los juglares sagrados; y por lo mismo, esta mujer de rareza incomprensible, no le permitirá al poeta llegar a su intimidad.

Otro elemento interesante de este poema son las comparaciones que el autor hace de esta mujer-inalcanzable con una serpiente, una esfinge, un astro inútil y una mujer estéril. En todas estas imágenes, aparentemente sin conexión alguna, el elemento común es el miedo y la fascinación que provocan al mismo tiempo, ya que una serpiente atrae al mismo tiempo que asusta por sus movimientos que encantan y seducen; la esfinge, por ser un ente enigmático, incomprensible y mitológico, se encuentra fuera de este mundo; y por último, el astro calificado de inútil, no sirve para alumbrar o dar calor, como podría ser una estrella.

Ahora bien, estas comparaciones le sirven al autor para insultar a la mujer; por eso termina sus comparaciones con la imagen de una mujer estéril, porque si había algo que en el siglo XIX se preconizaba como el rasgo femenino por excelencia, era la fecundidad.

Estas mujeres-inalcanzables son entonces seres insensibles y por eso les coloca atributos como ojos fríos, astro inútil y mujer estéril. Y sin embargo, es a esas mujeres a las que les va a dedicar sus versos, a las que rezará y en ocasiones tocará, pero será como si acariciara la imagen venerada, o la estatua de una virgen, la cual nunca le corresponderá porque el poeta no posee el código para acceder a ella. Así veremos que estas mujeres-inalcanzables siempre lo rechazarán y permanecerán inaccesibles.

En este poema también harán su aparición las características de la mujer-demonio. Como ya se dijo en el capítulo I, el doctor José Ricardo Chaves las identifica en la manera de andar grácil y rápida que se equipara a un baile, y que hallamos en el verso 2; o la vestimenta ondulante y nacarada a la que se refiere el verso 1, todo lo cual nos remitirá a la imagen de la serpiente que con sus colores brillantes y sus movimientos sinuosos seducirá a quienes la ven, para atacarlos sin que se den cuenta.

Y aunque pudiera pensarse que todas las características son negativas y que eso implica la desaparición de la dualidad, esto no es así, porque en las características de la mujer-demonio se identifica la fascinación que estos seres provocaban en el poeta, ya que por sus encantos lo seducían como una serpiente que distrae a las aves, para matarlas sin que lo perciban.

En esta obra entonces, volvemos a encontrar la dualidad de la imagen femenina cuando el autor habla de esta fría majestad y de la insensibilidad de la mujer-inalcanzable, así como de los colores brillantes y de los movimientos ondulantes que representarán a la mujer-demonio.

#### V.4. Poema "Sed non satiata"

Este soneto francés alejandrino es el número XXVIII de *Les Fleurs du mal* y tiene las rimas abrazadas en los cuartetos y la estructura *ccd ede* en los tercetos. Se escogió este poema porque en él, Baudelaire describe a una diosa maléfica equiparable a una bruja, la plegaria que le reza y la súplica que le dirige para que se apiade de él y le preste atención. En este texto se pueden apreciar las características de una mujer-demonio, ya que fue escrito especialmente para Jeanne Duval. El lenguaje que emplea el autor es culto desde el título, ya que de otra manera no se podría dirigir a ese ser superior, como es la diosa.

#### **SED NON SATIATA**

1 Bizarre déité, brune comme les nuits,  
2 Au parfum mélangé de musc et de havane,  
3 Oeuvre de quelque obi, le Faust de la savane,  
4 Sorcière au flanc d'ébène, enfant des noirs minuits.

5 Je préfère au constance, à l'opium, au nuits,  
6 L'elixir de ta bouche où l'amour se pavane;  
7 Quand vers toi mes désirs partent en caravane,  
8 Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis.

9 Par ces deux grands yeux noirs, soupiraux de ton âme,  
10 O démon sans pitié! Verse-moi moins de flamme;  
11 Je ne suis pas le Styx pour t'embrasser neuf fois,

12 Hélas! Et je ne puis, Mégère libertine,  
13 Pour briser ton courage et te mettre aux abois,  
14 Dans l'enfer de ton lit devenir Proserpine!

#### **PERO NO SACIADA**

1 Extraña deidad, morena como las noches,  
2 De perfume mezclado de almizcle y de habano,  
3 Obra de algún obi, Fausto de la sabana,  
4 Bruja de flanco de ébano, criatura de la negra medianoche.

5 Prefiero al constancia, al opio, al nuit,  
6 El elixir de tu boca en donde se pavonea el amor;  
7 Cuando hacia ti mis deseos parten en caravana,  
8 Tus ojos son el estanque donde beben mis tedios.

9 Por esos dos grandes ojos negros, vitrales de tu alma,  
10 ¡Oh demonio sin piedad!, lánzame menos flamas;  
11 No soy el Estigio para abrazarte nueve veces,

12 ¡Y por desgracia no puedo, Megara libertina,  
13 Para romper tu valor y llevarte a la desesperación,  
14 En el infierno de tu cama, volverme Proserpina!

En cuanto al título, la frase "pero no saciada", hace alusión a un verso de Juvenal sobre Mesalina que dice: "Y se retiró, cansada de los hombres, pero no saciada".<sup>46</sup> Esta mujer era esposa de Claudio, el emperador romano, y fue repudiada por éste a causa de sus costumbres disolutas.

En el poema resalta inmediatamente el vocabulario que conforma la isotopía de lo diabólico y lo oculto, de manera contraria a lo que se mostró en los poemas anteriores, en donde se veía la imagen de la mujer-inalcanzable. Así tenemos los sustantivos: "nuits", "obi", "Faust", "sorcière", "ebène", "minuits", "opium", "démon", "flamme", "Styx", "Mégère" y "enfer" (noches, obi, Fausto, bruja, ébano, medianoche, opio, demonio, flama, Estigio, Megara e infierno), y los adjetivos "bizarre", "brune", "noirs", "sans pitié" y "libertine" (extraña, morena, negras, sin piedad y libertina).

El tono que emplea el poeta en el verso 10 de este poema es de plegaria, pero a la diosa a la que se la dirige es un ser poco convencional, al que nombra con epítetos<sup>47</sup> que hacen referencia a sus cualidades malignas, y así le dice: "bizarre déité", "sorcière au flanc d'ébène", "démon sans pitié" y "Mégère libertine" (extraña deidad, bruja de flanco de ébano, demonio sin piedad y Megara libertina).

En este poema están presentes los sentidos: el olfato cuando se refiere a los perfumes; la vista, cuando habla de los colores, o las flamas, o el infierno; y el gusto, cuando menciona a los vinos, al opio y al elixir de la boca amada. Pero lo más importante de la mención de estos sentidos es que representan una gran sensualidad que el poeta va a desarrollar a lo largo del poema.

En el verso 1, el poeta comienza a dar las características de esta "bizarre déité" (extraña deidad), y así sabemos que es "brune comme les nuits" (morena

<sup>46</sup> Cfr. Enrique López Castellón en su obra *Baudelaire*, p. 83.

<sup>47</sup> Epíteto es lo que se añade a un sustantivo o a un pronombre para calificarlo; generalmente puede ser un adjetivo calificativo, pero también puede ser un sustantivo o una expresión en aposición.

como las noches) y que tiene "grands yeux noirs" (grandes ojos negros), según el verso 9. Este color negro que alude a los atributos de la mujer, se relaciona, según el libro de los símbolos, con la parte inferior humana y con el magma pasional. Además, mezclado a los olores de almizcle y de habano, embriagará al poeta y lo llevará a un estado de adicción.

El origen de esta mujer es sobrenatural y maléfico, lo cual es un epíteto magnificante<sup>48</sup>, porque es, según el verso 3, "oeuvre de quelque obi" (obra de algún obi), que es un brujo que practica la magia de origen africano en las Antillas y Guyana. Y por esta razón se induce al lector a pensar en la hechicería negra y diabólica de este ser extraño.

La "sorcière au flanc d'ébène" (bruja de flanco de ébano) del verso 4 entonces, no nos parece tan extraña, pues el verso anterior preparó el camino. Aquí cabe mencionar que el sustantivo "ébène" (ébano) se refiere por una parte al exotismo de su origen que se remonta a los países africanos; y por otra parte, al color de la piel de Jeanne y también a la madera preciosa.

La segunda parte de esta imagen que se refiere a un "enfant des noirs minuits" (criatura de la negra medianoche) podría referirse a una mujer joven poco desarrollada, o a una persona pequeña. Pero al hablar de la medianoche, que es la hora más oscura, se puede pensar en un ser maléfico, macabro, engendrado por el mal, o cuando menos, por la magia, con lo cual se vuelve a hacer mención a su origen.

Además, el poeta se ha hecho tan adicto a los filtros y a las pócimas de esta bruja, que incluso los cambia gustosamente por las cosas que usaba para embriagarse como el conyace, el opio y el *nuits*, según se dice en el verso 5: "Je préfère au conyace, à l'opium, aux nuits" (Prefiero al conyacia, al opio, al *noche*), el cual se completará con el siguiente "L'elixir de ta bouche où l'amour se pavane" (El elixir de tu boca en donde se pavonea el amor).

---

<sup>48</sup> Ver definición de epíteto en la nota anterior, y es magnificante porque engrandece a quien se está refiriendo, *Dictionnaire Le Petit Robert*, p. 674.

Este *constance* era un vino de África del Sur que estaba de moda en Francia durante el siglo XIX; y que por un juego de palabras, se podría tomar como el adjetivo constancia. Y al despreciarlo, Baudelaire está resaltando nuevamente el carácter de diosa de su amada, a la cual no le puede exigir fidelidad, pues eso significaría rebajarla al plano mortal. Otra de las cosas que cambiaría sería el *nuit*, un vino de Borgoña conocido como *Nuits-Saint-Georges*<sup>49</sup>, con lo cual le concede una gran importancia a su amada, pues prefiere embriagarse con sus besos, que con el mismo vino. Y la otra sustancia que desprecia es el opio, ahora prohibido, y que era uno de los medios preferidos por los poetas románticos para soñar. Recordemos todos los escritos que el propio Baudelaire le dedica a esta sustancia que según él era esencial para llegar a los paraísos artificiales.

Y la razón por la que cambiaría estas sustancias adictivas con las cuales el poeta llegaba a la embriaguez, es por la esperanza de algo mejor que sólo puede ofrecerle su amada a través del “elíxir” de su boca, que es una sustancia preciosa que se puede interpretar como los besos de la boca amada, que son como néctar divino que embruja y hechiza.

En este poema también observamos una gran sensualidad reflejada en los perfumes, los vinos y el opio; y son sensuales porque provocan una gran voluptuosidad y un estado de embriaguez, que el poeta, adicto a estas sustancias, cambiará gustosamente por un nuevo beso o una nueva palabra de su amada, que se convertirá así en un néctar divino adictivo. Y esta boca “où l’amour se pavane” (en donde se pavonea el amor) simboliza el punto de unión de dos mundos, el exterior y el interior, ya que se funden en uno los sentimientos y la forma de expresarlos. Y al mostrarse esta sensualidad, se muestra la unión de elementos contrarios, para lograr la unidad.

Ahora bien, cuando se menciona el acto de beber o de ofrecer bebida, se está haciendo alusión a los ritos que pueden asociarse a los filtros, con carácter

---

<sup>49</sup> Cfr. Enrique López Castellón en su obra *Baudelaire*, p. 83.

positivo o negativo, y es así como adquiere sentido el elixir que se mencionaba en el verso seis. Recordemos que esta mujer es una bruja; entonces, las bebidas que puede ofrecer, son solamente elixires.

En el verso 10 se halla otra característica de esta mujer, bajo la metáfora de un "démon sans pitié" (demonio sin piedad); y de acuerdo al diccionario de símbolos, los demonios representan a los poderes tanáticos, al instinto de muerte bajo aspectos diversos como el sueño o la llamada a la vocación guerrera, con lo que se estaría diabolizando a la mujer amada; además, si le agregamos el complemento sin piedad, se podría pensar en un calificativo demasiado fuerte; sin embargo, la segunda parte del verso "verse-moi moins de flamme" (lánzame menos flamas) atenúa esta imagen negativa, pues la flama simboliza la trascendencia en sí; y la luz, su efecto sobre lo circundante; entonces se podría cambiar la imagen por la de "deliciosamente mala".

Aquí convendría detenernos en este infierno que tiene como expresiones iconográficas el fuego, los instrumentos de tortura, los demonios y los monstruos, y que en el poema se muestran por medio de las flamas, los ojos, los demonios y Megara, que es una de las Erinias.

A estas Erinias, Ángel Ma. Garibay las describe como "viejas horripilantes, que en lugar de cabellos tenían haces de víboras, cara de perro, cuerpo negro y alas como de vampiro, así como los ojos perpetuamente inyectados de sangre. Llevaban como insignias, látigos de cuero guarnecidos de láminas y anillos de bronce, y con ellos atormentaban al culpable".<sup>50</sup>

En el verso 11, "Je ne suis pas le Styx pour t'embrasser neuf fois" el poeta lamenta no poder ser el río Estigio para girar alrededor de ella, como en un enorme abrazo, nueve veces como si fuera a formar la laguna Estigia<sup>51</sup>. Esta

<sup>50</sup> Ver su *Mitología griega*, p. 144-145.

<sup>51</sup> El río Estigio era el río de los infiernos en el que bogaba la nave de Caronte; este río daba nueve veces la vuelta para formar la laguna Estigia, en la cual se tenían que bañar los que querían volverse invulnerables. Ver *Baudelaire* de Enrique López Castellón, p. 83 y *Mitología griega* de Ángel María Garibay, p. 319.

lamentación constituye una negación de magnificación, que ya se esbozaba más arriba, y corresponde a la desilusión del poeta por no poder apagar ni acabar la pasión de su amada.

Con este deseo de abrazarla nueve veces, Baudelaire está resignado a que su dama lo domine, como lo dicen los versos 12 y 13: "Hélas! Et je ne puis, Mégère libertine / briser ton courage et te mettre aux abois" (¡Y por desgracia no puedo, Megara libertina / romper tu valor y llevarte a la desesperación!) porque Proserpina representa al único ser que puede vivir tanto en el infierno como en la tierra; y por lo tanto, puede sobrevivir en el infierno de la cama. De ahí que el poeta se lamenta no poder transformarse en ella para alejarse de esa cama que lo quema; y de esa mujer, semejante a un infierno, de la que no quiere escapar.

Las características de la dualidad se encontrarán al interior del propio poeta, pues le provocará un sentimiento ambivalente saber de se quema en esa relación maléfica, pero no quiere dejarla.

## V.5. Poema "Conversación"

La última obra que vamos a analizar es la número LX de *Les Fleurs du Mal*. Se trata de un poema dodecasílabo de rimas cruzadas en los cuartetos y de estructura *cdc dee* en los tercetos. Se escogió este poema porque en él se verá la imagen de un poeta decepcionado de las mujeres, que ya no serán aquellas que lo incitan al amor, las brujas o las hechiceras, sino aquellas bestias que vienen a comer sus restos; ya no serán seres mitológicos o fantásticos, sino depredadores que vendrán a buscar ese poco amor que le queda.

### CAUSERIE

- 1 Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose!
  - 2 Mais la tristesse en moi monte comme la mer,
  - 3 Et laisse, en refluant, sur ma lèvre morose
  - 4 Le souvenir cuisant de son limon amer.
- 
- 5 -Ta main se glisse en vain sur mon sein qui se pâme;
  - 6 Ce qu'elle cherche, amie, est un lieu saccagé
  - 7 Par la griffe et la dent féroce de la femme.
  - 8 Ne cherchez plus mon coeur; les bêtes l'ont mangé.
- 
- 9 Mon coeur est un palais flétri par la cohue;
  - 10 On s'y s'ouïe, on s'y tue, on s'y prend aux cheveux!
  - 11 -Un parfum nage autour de votre gorge nue!...
- 
- 12 O Beauté, dur fléau des âmes, tu le veux!
  - 13 Avec tes yeux de feu, brillants comme des fêtes,
  - 14 Calcine ces lambeaux qu'ont épargnés les bêtes!

### CONVERSACIÓN

- 1 Usted es un bello cielo de otoño, ¡claro y rosa!
  - 2 Pero la tristeza me inunda como el mar,
  - 3 Y deja, al refluir, sobre mi labio sombrío
  - 4 El recuerdo punzante de su limo amargo.
- 
- 5 -Tu mano se desliza en vano sobre mi pecho que desfallece;
  - 6 Y lo que busca, amiga, es un lugar saqueado
  - 7 Por la garra y el diente feroz de la mujer.
  - 8 No busque más mi corazón; las bestias lo han comido.
- 
- 9 Mi corazón es un palacio devastado por tumultos;
  - 10 ¡Ahí se emborrachan, se matan, se mesan los cabellos!
  - 11-¡Un perfume flota alrededor de su garganta desnuda!...
- 
- 12 ¡Oh Belleza, duro látigo de las almas, pues tú lo quieres!
  - 13 Con tus ojos de fuego, brillantes como fiestas,
  - 14 ¡Calcina esos girones que dejaron las bestias!

Este poema habla del desencanto que le han provocado al poeta los constantes engaños amorosos, los cuales compara con ataques y mordeduras de bestias que han asolado su cuerpo y su corazón. Pero al mismo tiempo también mencionará a una nueva mujer que se acercará a él.

Entre las palabras que resaltan en esta obra encontramos los sustantivos "tristesse", "limon" y "lambeaux" (tristeza, limo y girones); los adjetivos "morosse", "pâme", "saccagé" y "flétri" (sombrio, desfallece, saqueado y devastado); y los verbos "mangé", "soûle", "tue" y "calcine" (comido, emborracha, mata y calcina), lo cual nos muestra el estado de devastación en que se encuentran el cuerpo y el alma del poeta; pero también los agentes de esta hecatombe, así los sustantivos: "griffe", "bêtes", "cohue" (garra, bestias, tumulto) y los adjetivos: "cuissant", "amer" y "féroce" (punzante, amargo y feroz).

En cuanto al título, a pesar de que el poema se llama conversación, y de las marcas tipográficas que constituyen los guiones que indican diálogo, sólo encontramos a una persona que habla (el poeta); y lo que se muestra como una ambivalencia es la referencia a dos imágenes femeninas: una belleza otoñal y una belleza que lo va a destruir. También veremos esta ambivalencia en la alternancia de las descripciones de las bellas imágenes femeninas, mientras presenciamos la destrucción de él.

En el texto encontramos casi todos los sentidos: la vista que hace alusión a las características físicas de las mujeres; el olfato cuando habla de los perfumes; y el tacto, cuando habla de lo que ellas buscan.

En el primer verso se muestra a una persona, a quien el poeta se refiere como un "beau ciel d'automne" (bello cielo de otoño), lo cual es una metáfora que habla de una mujer que ya es madura, pero que no ha perdido su belleza natural. Por otra parte, esta coloración "clair et rose" nos indicará su sensualidad mediante la tonalidad rosa que significa la carne, según el diccionario de símbolos. Y en el verso

11 aparecerá otra vez esta imagen femenina, pero ahora rodeada de voluptuosidad: "Un parfum nage autour de votre gorge nue!.." (-¡Un perfume flota alrededor de su garganta desnuda!...) que impregna el aire con el perfume de su cuerpo, con lo cual se tiene una imagen olfativa, que transporta de nuevo al poeta a los sentimientos experimentados en otros tiempos.

Las características de la mujer-demonio se ejemplificarán en el verso 7: "Par la griffe et la dent féroce de la femme" (Por la garra y el diente feroz de la mujer) que muestra a un tipo de dama que ha destruido al poeta y que es como un animal; y por otra parte, estas garras y estos dientes feroces denotan un ser monstruoso que encanta y a quien al mismo tiempo se teme, ya que por sus besos y sus caricias puede destruir y llevar a la muerte a los hombres. Y la apelación del verso 12: "O Beauté, dur fléau des âmes, tu le veux!" (¡Oh Belleza, duro látigo de las almas, pues tú lo quieres) mostrará otra de las características de la mujer-demonio que es la de castigar a quienes las aman, y también manifestará su férrea voluntad que impedirá escapar al poeta porque ella tiene el control y a él no le quedará más remedio que plegarse a sus deseos.

En cuanto a las características del poeta, éstas van desde la tristeza hasta la desesperación y aparecerán en los versos 2 al 4, en donde se hace alusión a la tristeza que han provocado en el poeta estas relaciones no satisfechas y que sólo le han dejado sabor a limo amargo y a desesperanza. Por otra parte, los versos 5 y 6: "Ta main se glisse en vain sur mon sein que se pâme" / "Ce qu'elle cherche, amie, est un lieu saccagé" (Tu mano se desliza en vano sobre mi pecho que desfallece / Lo que busca, amiga, es un lugar saqueado) mostrarán las características de un ser desahuciado, un cuerpo humano en ruinas porque tiene el alma hecha pedazos y por esa razón el poeta compara a su corazón con un palacio que ha sido destruido, como se muestra en los versos 9 y 10 "Mon coeur est un palais flétri par la cohue; / On s'y sôule, on s'y tue, on s'y prend aux cheveux!" ("Mi corazón es un palacio devastado por tumultos; / ¡Ahí se emborracha, se mata, se mesa el cabello!) que muestran por medio de una imagen tremendista, el desastre en el que se encuentra su ser, y el caos que provocan las mujeres demonio.

Finalmente, la única calamidad que puede sobrevenirle a las ruinas, es que se quemen, y eso es precisamente lo que el poeta le permite a la mujer, que con sus ojos de fuego queme lo que queda de su corazón, como dice el verso 14: "Calcine ces lambeaux qu'ont épargnés les bêtes!" (¡Calcina los girones que dejaron las bestias!); es decir, el poeta le permite a esta mujer que queme hasta dejar en escombros los restos de su corazón, y aunque él está consciente de esta fatalidad, será incapaz de resistirse a la belleza y a la promesa de placer. E inclusive, si las ruinas simbolizan la destrucción y la muerte, no dejan de existir, aunque no posean unidad ni función; sin embargo, al hallarse saturadas de pasado, serán equiparables a los recuerdos que el poeta quiere revivir; y ésta podría ser la razón de que el poeta acepte esta nueva relación.

Es por eso que Baudelaire, ante la imagen de la dama de belleza otoñal, se entregará de manera irracional a una nueva relación que sabe que no lo va a satisfacer, pero a la que sin embargo se rendirá, pues creará tal vez que por el hecho de ser una belleza otoñal, no lo destruirá.

En el verso 13 se encuentra la referencia a la forma en que el poeta quiere sucumbir: "Avec tes yeux de feu, brillants comme des fêtes" (Con tus ojos de fuego, brillantes como fiestas). Y al mencionar a los ojos de fuego, está simbolizando la vitalidad del sol y el triunfo sobre las tinieblas que le proporcionarán calor, aunque al mismo tiempo lo lleven a la destrucción. Esta dualidad de calor y destrucción también se encontrará en la comparación "brillantes como fiestas", que se relacionará por una parte con lo ritual y la orgía, y por otra, con la mirada luminosa y encendida. Además, estos "ojos de fuego" remiten a la imagen de la mujer como infierno, tan querida a los románticos y en especial a Baudelaire, como lo demuestra por ejemplo el poema "Pero no satisfecha" en los versos 9 y 10, que hablan de unos ojos negros que lanzan llamas; o en el verso 8 del poema "Perfume exótico", en el cual hay unos ojos de mujer que sorprenden por su franqueza.

Resumiendo, creemos que el mensaje del poema es que la belleza es destructiva, que devasta al poeta y que él sucumbe ante ella porque no puede luchar, ya que toma la forma de una mujer hermosa, aunque despiadada, y por esa razón la nombra su amiga, como para atenuar su fuerza negativa.

En este poema encontramos atributos de la mujer-demonio que se manifiestan en la gran sensualidad que emana, y que se manifiesta en el perfume que flota alrededor de su pecho, en la belleza carnal a que alude el color rosa y en los ojos brillantes que evocarán la pasión, con lo cual pretenderá seducir al poeta para lograr su voluntad, dejándole sumergido en el caos y la desesperanza. Otra característica de estas mujeres-demonio es que aunque sean bellas, azotarán a las almas, porque las castigarán con esos ojos de fuego que se asimilarán al infierno que quema y que provoca calor y destrucción. Y al mismo tiempo, y a pesar de haber agotado el corazón de quien las ama, no están satisfechas, son insaciables.

De esta manera, hemos analizado ambas partes de la imagen femenina planteada por Baudelaire, y hemos visto que lo que él propone es que este ser siempre va a representar este carácter de inaccesibilidad y en ocasiones de maldad que pretenderá su destrucción, todo lo cual se resumirá en el miedo que le provocaba al poeta cualquier relación amorosa.

## CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo, hemos visto el contexto histórico, el político y el literario en el que se desarrolló Baudelaire y que lo llevó a la división de la imagen femenina en la de mujer-inalcanzable y la de mujer-demonio.

Esta escisión que identificaba al mal con el contacto sexual y al bien con la idealización de la relación absolutamente casta y espiritual<sup>52</sup>, se debe a la formación católica que recibió el poeta tanto de su madre, como del internado en el que cursó sus primeros estudios.

Y ésta es la razón por la que Baudelaire, al buscar la realización del mal, afirma su singularidad y su rebeldía que motiva a que los críticos lo identifiquen como poeta maldito y adolescente perenne. Y esta necesidad de rebelarse se ve reforzada por su deseo de ser castigado y de obtener perdón.

Además, este empeño de amar en una misma mujer a la madre y a la amante, generó el distanciamiento hacia su madre y la insatisfacción en sus relaciones con otras mujeres, que se traducen en los numerosos poemas de *Las Flores del Mal* dedicados a Jeanne Duval, a madame Sabatier o a Marie Daubrun.

Así mismo, y a través del análisis de algunos de los sonetos de las *Flores del mal*, hemos encontrado las características de estos dos tipos de mujeres, y podemos afirmar que las primeras son mujeres de una belleza y un perfume naturales y una frigidez que a veces raya en la insensibilidad, motivada por este concepto de mujer-ángel, muy de moda en el siglo XIX; y ésta es la razón por la que el poeta las identifica con el color blanco, de acuerdo a su concepto de correspondencia.

Las características dadas por Baudelaire a la mujer-demonio, constituyen una belleza afectada que en ocasiones se califica de extraña; además, se trata de seres

---

<sup>52</sup> Cfr. Enrique López Castellón, *Simbolismo y bohemia*, p. 39.

frios a los que no les importa el sufrimiento ajeno, y por eso castigarán a quienes las amen con sus garras y sus dientes; y finalmente el arma que emplearán para atraer a los hombres será su sensualidad, que se manifestará en los olores fuertes con los cuales se perfumarán, como el almizcle.

Sin embargo, en estos dos tipos de mujeres se encuentra una gran sensualidad, lo que nos motiva a pensar que para Baudelaire, la única diferencia entre ambas, será la manera en que la emplean. Y así tendremos a la mujer-inalcanzable, quien a pesar de que se rodea de objetos sensuales como los perfumes, no dejará que el enamorado la toque, ni se dejará arrastrar por la pasión, además de que sólo usará esencias naturales. En cambio, la mujer-demonio también se rodeará de una gran sensualidad, pero ella sí la empleará como un arma más para retener al amante y lograr su voluntad; y es por esto que se perfumará el cuerpo con esencias fuertes como el almizcle, el cual, combinado con el vino y el opio, provocará sensaciones irresistibles y adictivas.

Esta manera de colocar primero a la mujer-inalcanzable y luego a la mujer-demonio, no se debe a una escisión cronológica, porque sabemos que primero conoció a Jeanne Duval y luego a madame Sabatier, sino a un deseo de incluir a su madre en este tipo de mujer que lo rechazará en sus afectos.

La imagen femenina se reducirá entonces, y de acuerdo a Enrique López Castellón, en una idea fija: "la mujer es necesaria pero fatal, así como tentación al riesgo de la pérdida definitiva. Esta mujer se encarnará básicamente en las dos formas del amor: el carnal satánico y el angelismo espiritualista".<sup>53</sup>

Finalmente,

los fantasmas baudelairianos que permanecerán por siempre serán Jeanne Duval, la mulata ligada al recuerdo de las exóticas bellezas de las islas del sur, personificación de los sueños de sensualidad y de

---

<sup>53</sup> Ver su obra *Simbolismo y bohemia*, p. 39-40.

erotismo, de amor carnal, lujurioso, loco y satánico; Marie Daubrun, encarnación de los deleites más sutiles y equívocos de la inocencia perversa y de una "fraternidad" turbadora, demasiado distante para ser plenamente goce sexual y demasiado presente para suscitar algo más que cortesía poética; y Apollonie Sabatier, cuya carne exhala "el perfume de los ángeles", viva imagen de la virtud y la pureza, que opone a los atractivos infernales de Jeanne el maquillaje de las gracias eternas.<sup>54</sup>

De esta manera, podemos concluir que ninguna mujer pudo satisfacer las ansias del poeta, lo que explica el sentimiento de amor-odio que experimentó tanto hacia Jeanne Duval (que para nosotros representa a la mujer-demonio) como hacia Marie Daubrun (quien representa a la mujer-inalcanzable).

---

<sup>54</sup> *Ibid.*

## BIBLIOGRAFÍA

### A) del autor:

BAUDELAIRE, Charles. *Las Flores del Mal. Diarios Íntimos*. Introducción de Arturo Souto Alabarce, trad. de J. M. Hernández Pagano, 6ª ed., México, Ed. Porrúa, 201 p.

*Baudelaire, Las flores del mal*, estudio preliminar, traducción del francés y notas de Enrique López Castellón, Madrid, Edimat Libros, s/f., 537 p.

BAUDELAIRE, Charles. *Mi corazón al desnudo*, Madrid, Felmar, 1975, 221 p.

BAUDELAIRE, Charles. *Obra poética completa. Edición bilingüe*, traducción de Enrique Parellada, Barcelona, Libros Río Nuevo (Serie Bolsillo, 2), 1977, 384 p.

*Baudelaire por Gautier, Gautier por Baudelaire. Dos biografías románticas*, Madrid, Ed. Nostromo, 1974, 140 p.

### B) sobre el autor:

BONNEVILLE, Georges. *Les fleurs du mal, problématiques essentielles, Charles Baudelaire*, París, Hatier, (Profil-Bac, 121), 2000, 79 p.

GONZÁLEZ RUANO, César. *Baudelaire*, Madrid, Espasa Calpe, 1958, 283 p.

LANDA, María Teresa de. *Charles Baudelaire*, México, empresa editorial "Beatriz de Silva", 1947, 265 p.

LÓPEZ CASTELLÓN, Enrique. *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*, Madrid, Ed. Akal, 1999, 111 p.

PICHOIS, Claude y Jean Ziegler. *Baudelaire*, trad. al español de Pierrette Salas Martinelli de la edición original impresa por Julliard, París, 1987 para Ediciones Alfonso el Magno, Madrid, Institución Valenciana de Estudios e Investigaciones, (Debates, 7) 1989, 783 p.

SARTRE, Jean Paul. *BAUDELAIRE*, traducción de Aurora Bernárdez, 2ª ed., Buenos Aires, Editorial Losada, 1957, 138 p.

*Magazine Littéraire* 418, marzo de 2003, diversos autores, en especial v. Stéphane Guégan "Baudelaire, Nouvelles lectures des *Fleurs du Mal*", p. 46.

C) Otras obras de consulta:

BERISTÁIN, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*, 2ª ed., México, UNAM /Facultad de Filosofía y Letras / Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997, 196 p.

BERISTÁIN, Helena. *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*, 2ª ed., México, UNAM, (Cuadernos del seminario de poética, 6), 1984, 197 p.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*, 8ª edición, 3ª reimp., México, Ed. Porrúa, 2001, 520 p.

CHAVES, José Ricardo. *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, México, UNAM (Cuadernos del Seminario de Poética, 17), 1997, 178 p.

CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant. *A Dictionary of Symbols*, London, Penguin Books, 1996.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Madrid, Ediciones Siruela, 2001, 520 p.

*Dictionnaire Le Petit Robert 1*, por Paul Robert, París, Ed. SNL, 1981, 2171 p.

DUBY, Georges y Michelle Perrot. *Historia de las mujeres en Occidente*, tomo 4 "El siglo XIX", bajo la dirección de Geneviève Fraisse y Michelle Perrot, 2ª reimp. a la 1ª ed., Madrid, Taurus, 2000, 747 p.

V. Elizabeth G. Sledziewski, "Revolución Francesa. El giro", pp. 53-70.

V. Stéhane Michaud, "Idolatrías: representaciones artísticas y literarias", pp. 153-180.

V. Anne Higonnet, "Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia", pp. 297-334.

EYER, Diane E. *Vinculación madre-hijo. Una visión científica*, Barcelona, Empresa editorial Herder, 1995, 285 p.

GARIBAY, Ángel Ma. *Mitología griega*, 19ª ed., México, Ed. Porrúa, (Sepan cuantos, 31), 383 p.

LINARES, Serge. *Introduction à la poésie*, París, éditions Nathan/HER, 2000, 170 p.

LÓPEZ, Félix y otros. *Desarrollo afectivo y social*, Madrid, Ed. Pirámide, 1999, 430 p.

M. R. Padilla. *Héroes mitológicos*, España, Edimat Libros, 2002, 191 p.