



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Las metamorfosis de la imagen femenina
en *Las Flores del mal* (1857) de Charles Baudelaire**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS (LITERATURA COMPARADA)

PRESENTA:

MIRCEA GERARDO LAVANIEGOS SOLARES

TUTOR:

DR. JOSÉ RICARDO CHAVES PACHECO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., enero 2024



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.



**PROTESTA UNIVERSITARIA DE INTEGRIDAD Y
HONESTIDAD ACADÉMICA Y PROFESIONAL
(Graduación con trabajo escrito)**

De conformidad con lo dispuesto en los artículos 87, fracción V, del Estatuto General, 68, primer párrafo, del Reglamento General de Estudios Universitarios y 26, fracción I, y 35 del Reglamento General de Exámenes, me comprometo en todo tiempo a honrar a la Institución y a cumplir con los principios establecidos en el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, especialmente con los de integridad y honestidad académica.

De acuerdo con lo anterior, manifiesto que el trabajo escrito titulado:

que presenté para obtener el grado de _____ es original, de mi autoría y lo realicé con el rigor metodológico exigido por mi programa de posgrado, citando las fuentes de ideas, textos, imágenes, gráficos u otro tipo de obras empleadas para su desarrollo.

En consecuencia, acepto que la falta de cumplimiento de las disposiciones reglamentarias y normativas de la Universidad, en particular las ya referidas en el Código de Ética, llevará a la nulidad de los actos de carácter académico administrativo del proceso de graduación.

Atentamente

(Nombre, firma y Número de cuenta de la persona alumna)

ÍNDICE

Introducción	5
I. El culto a las imágenes y el mundo femenino	18
II. La prostituta y el amor del poeta	34
III. La mirada del vagabundo y las plantas venenosas	53
IV. La noche del alma	81
V. Las musas melancólicas y el viaje en una habitación	99
Conclusiones	119
Bibliografía	127
Agradecimientos	132

*a don Demetrio (1939-2023),
adorador nocturno y jardinero del Huerto Mayor,
y a su señora Eudocia (1937-2022)*

Ni toda una tesis sería lo suficiente para cernir la feminidad y la mujer en Baudelaire

Gilbert Durand

Glorificar el culto de las imágenes (mi gran, mi única, mi primitiva pasión)

Charles Baudelaire

*Tú eres Baudelaire: mitad arcángel
y mitad instrumento de tortura*

Ramón Martínez Ocaranza

INTRODUCCIÓN

PROPUESTA DE LECTURA

Esta investigación estudia la imagen femenina en la obra del vate francés Charles Baudelaire, a través de sus metamorfosis en las tres ediciones de *Las flores del Mal* (1857, 1861 y 1868). Si bien mi análisis no se restringe a este libro de poemas, el único que publicó su autor en vida, adopto éste como el eje rector de su obra y de su pensamiento, alrededor del cual orbitan sus ensayos de crítica de arte, sus poemas en prosa y sus diarios íntimos. Mi hipótesis de lectura es la siguiente: la transformación de la imagen femenina es el hilo conductor del recorrido que *Las flores del Mal* ofrece al lector. Es a través del trabajo poético sobre la imagen femenina que el poeta pone en tela de juicio una dualidad presente en la conciencia ilustrada y romántica del hombre occidental decimonónico. Como escribió Josefina Bueno, a lo largo del convulso siglo XIX, “la mujer deja de ser la compañera natural del hombre al mismo tiempo que una nueva sociedad se alza, desmoronándose la antigua nace un culto desesperado e inquietante en torno a la figura femenina” (Bueno, 1996, p. 8). En este contexto, la representación de la mujer se inserta en medio del conflicto baudelairiano entre el “Spleen”, o desasosiego que mina la realidad, y el “Ideal”, esperanza de recuperar un paraíso perdido, cuya expresión antagónica pone en escena una lucha entre la modernidad y la antigüedad, el ateísmo y la espiritualidad, la ciencia y la fe, las tradiciones de Occidente y las culturas de Oriente.

La obsesión por la imagen femenina es un elemento decisivo en la literatura del romanticismo tardío. En el contexto parisino, podrían mencionarse *Las Hijas del fuego* (1854) del poeta Gerard de Nerval (1808-1855) y *Las Diabólicas* (1874) del escritor Jules

Barbey d'Aurevilly (1808-1889);¹ ambas compilaciones de relatos consagradas a figuras femeninas. Mi elección de estudiar *Las flores del Mal* se basa, pues, en un factor temático: la insistencia en la figura femenina como receptáculo de sentido, y en otro estilístico: la predilección de la poesía como género literario, herencia del renacimiento y del romanticismo. Considero que dicha obra constituye un puente, particularmente fértil en su tratamiento de la imagen femenina, entre la poesía prerromántica y romántica de los siglos XVIII y XIX,² y las vanguardias poéticas de finales del XIX y principios del XX (Simbolismo y Modernismo).

Es importante estudiar cómo se configura la figura femenina en la obra de un poeta de mediados del siglo XIX porque revela algunos de los sueños y las pesadillas, los deseos y los temores que se condensan en la imagen de la Otra dentro de una sensibilidad moderna. Si bien en el siglo XX, heredero de los ideales progresistas del XVIII, las luchas feministas y la crisis económica de la posguerra aceleraron la entrada de las mujeres a las esferas de la producción, cuyo progreso continúa en el siglo XXI, la transformación del imaginario masculino en torno a lo femenino sigue un trayecto no lineal.³ De allí que resulte imprescindible retornar a una obra que cristaliza las imágenes, a menudo contradictorias, de lo femenino en una época de entusiasmo científico-técnico que presenció la entrada de la mujer a la esfera pública y el despertar de las ciudades industriales (París, Londres, San Petersburgo, entre otras).

¹ Los títulos originales son: *Les Filles du feu* (D. Giraud: París) y *Les Diaboliques* (E. Dentu: París).

² En el siglo XVIII, me refiero a los prerrománticos y románticos alemanes (Schiller, Goethe, Novalis) y, en el XIX, a los primeros románticos de expresión francesa (Chateaubriand, Lamartine, Hugo).

³ El progreso de la psique humana, con sus cumbres y sus abismos, es en todo caso cíclico y dibuja una espiral, por mencionar alguna de sus formas posibles. En su libro *Los orígenes e historia de la conciencia* (1949), el psicólogo Erich Neumann ha dejado constancia de las etapas en el desarrollo de la conciencia humana o “psicohistoria”, que no necesariamente coincide con los avances técnico-científicos de una sociedad. En esta obra, Neuman interpreta los mitos del “uróboros”, una serpiente que devora su propia cola, para analizar el surgimiento del yo de su condición primordial de inconsciencia.

La mujer ideal ya no es la compañera doméstica y tras bambalinas del hombre, sino que adquiere otras expresiones como la de un ser con sus mismos derechos y obligaciones, dueña de su sexualidad. En el arte decimonónico, se observa “una mujer que no acepta trabas sociales ni sentimentales” y que “se impone, soberbia, espléndida, fuerte ante un hombre desvalido, desorientado y envuelto en una pasión amorosa arriesgada” (Bueno, 1996, p. 6). Pues, en palabras de Enrique López Castellón, “la imagen de la mujer que emerge de su obra guarda una íntima relación con este presunto desgarramiento del varón” (López, 1999, p. 39). En la poesía de Baudelaire, la sexualidad femenina aparece bajo una luz ambivalente. Es, por un lado, el receptáculo de la hechicería y la fascinación de las que el poeta quisiera dotar su obra; por otro, es tentadora y sinónimo de perdición para el hombre. El desgarramiento del poeta guarda una estrecha relación con la consumación de su obra. Como escribe Dominique Rincé, “desear a la mujer es desear *pintar*, crear, pero también arriesgarse al fracaso, a la alienación y tal vez a la muerte” (Rincé, 1982, pp. 57-58).⁴ La devoción del artista hacia ella constituye un “desgarramiento poético fecundante” (ídem), el sacrificio necesario para que la obra irradie sus resplandores mágicos. De esta manera, el poeta acelera un proceso de transmutación, cuyo laberinto alquímico se experimenta en el recorrido de *Las flores del Mal*.

PRESENTACIÓN DEL AUTOR Y DE LA OBRA

Charles Pierre Baudelaire (1821-1867) fue un poeta y crítico de literatura, pintura y música, nacido en París en 1821. Su producción se desarrolló en la capital francesa, si bien siendo niño pasó una temporada en Lyon con su madre y su padrastro, y a los 20 años fue enviado

⁴ Désirer la femme, c'est désirer peindre, créer, mais c'est aussi risquer la défaite, l'aliénation et peut-être la mort [...] déchirement poétique fécondant (Todas las traducciones del francés y del inglés son mías).

a una expedición marítima que debía llevarlo a Calcuta, luego de atravesar los Mares del Sur. No obstante, Baudelaire desembarcó en la isla Mauricio, pasó poco menos de dos meses en Saint-Denis-de-la-Reunión (en ese entonces la isla Bourbon) y volvió a París, ciudad que sólo abandonó hasta el final de su vida durante dos años, cuando fue a Bruselas para impartir unas conferencias sobre su obra *Los Paraísos artificiales* que resultaron un fracaso. Son contemporáneos suyos Théophile Gautier (1811-1872), Gérard de Nerval, Jules Barbey d'Aurevilly, Théodore Banville (1823-1891) y Edgar Allan Poe (1809-1849), al cual tradujo. Baudelaire puede ser considerado miembro del romanticismo tardío, ya que su obra dialoga con los principales exponentes en Francia de esta corriente: Victor Hugo (1802-1885) y Eugène Delacroix (1798-1863). Dicha corriente se caracteriza por la exacerbación del genio del artista (imaginación, pasión e intelecto), una búsqueda de lo sublime que resignifica las mitologías grecolatinas, cristianas y orientales, y una fascinación por un imaginario nocturno (fantasmas, vampiros, cementerios, hadas, brujas, la luna) donde, como exploraba paralelamente la literatura fantástica, también es posible experimentar el misterio. La obra de Baudelaire privilegia la pasión del individuo (entre las que despunta la del poeta), el interés por Oriente (África y la India), a través de cuyo lente “exótico” se interpretan las experiencias con las drogas (hachís y opio, principalmente), y la exploración de los imaginarios del mal (Satán, Caín, el inframundo, los limbos).

Su obra principal y la primera en publicarse como libro se titula *Las flores del Mal*, que reunía 100 poemas y que fue publicada por primera vez en 1857 por los editores Poulet-Malassis y De Broise en París, aunque algunos de los poemas ya habían aparecido en revistas literarias y periódicos. Su lengua original es el francés y pertenecen a la cultura intelectual y artística de los salones de París, que desde mediados y hasta fines del siglo XIX se convertía en una de las cunas del ocultismo finisecular y en un modelo del urbanismo

moderno. A pesar de que la primera versión de *Las flores* cuenta con menos poemas que sus versiones posteriores considero, junto con Martin Turnell (1954),⁵ que en ella se encuentran una articulación entre sus secciones y una coherencia como unidad difícilmente superada por la siguiente versión de 1861; a la que el poeta agrega treinta y dos poemas nuevos para remediar la censura de seis piezas condenadas en la primera edición. Estas son: “Lesbos”, “Mujeres condenadas (Delfina e Hipólita)”, “El Leteo”, “A la que es muy alegre”, “Las joyas” y “Las Metamorfosis del vampiro”.⁶ Un año después de la muerte de Baudelaire, en 1868, se publicó una tercera edición de *Las flores*, preparada por sus amigos y escritores Charles Asselineau (1820-1874) y Théodore Banville, que contiene los 126 poemas de la segunda edición más otros 25, de los cuales 21 ya habían sido publicados y 4 eran inéditos. Los 151 poemas de esta tercera edición se distribuyen, como los de la edición de 1861, en seis secciones: “Spleen e Ideal”, “Cuadros parisinos”, “El Vino”, “Flores del mal”, “Revuelta” y “La Muerte”; a diferencia de la primera edición que sólo contaba con cinco y cuyo orden es el siguiente: “Spleen e Ideal”, “Flores del mal”, “Revuelta”, “El Vino” y “La Muerte”.⁷

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En su tesis doctoral *La Imagen de la mujer en la obra de Baudelaire* (2006),⁸ Vendula Sochorcová ofrece una rigurosa tipología de las figuras femeninas abordadas en la obra baudelaireana (la madre, la mujer olfativa, la mujer vampira, la prostituta, la lesbiana, la paseante, la mujer vieja, la viuda y la Muerte, entre otras). Mi investigación difiere de la

⁵ Baudelaire. *A Study of his Poetry* (New Directions Publishing Corporation: Nueva York).

⁶ “Lesbos”, “Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)”, “Le Léthé”, “À celle qui est trop gaie”, “Les bijoux” y “Les Métamorphoses du vampire”. Mi lectura busca respetar el orden de la primera edición restableciendo los poemas censurados en su lugar original.

⁷ “Spleen et Idéal”, “Tableaux parisiens”, “Le Vin”, “Fleurs du mal”, “Révolte” y “La Mort”.

⁸ *L'Image de la femme dans l'œuvre de Baudelaire* (Masarykova Univerzita v Brně: Brno).

aproximación tipológica de la autora y de la función que le otorga a su poesía, refugio y escape del imaginario atormentado del poeta. Considero que a través de la poesía, especialmente del tratamiento de la imagen femenina, Baudelaire plasma una transformación del amor del poeta que alcanza su madurez en la integración de los “tipos” de mujeres, término ya empleado por Théophile Gautier para referirse a su obra, concebidos como las metamorfosis de un mismo ser: familiar y extraño; múltiple y unitario; amado y temido; otra y, sin embargo, semejante en todo al poeta.

En *La vida amorosa de Charles Baudelaire* (1927) y en *El Sadismo de Baudelaire* (1948),⁹ Camille Mauclair y George Blin, respectivamente, trabajan el fracaso erótico de Baudelaire. El primero resaltando el anhelo incestuoso del poeta, separado de su madre por su padrastro el comandante Aupick que se convertiría en su enemigo psíquico por excelencia. Según Mauclair, incapaz de conciliar el amor espiritual con el carnal, Baudelaire exagera su faceta de voyeur en sus poemas eróticos. Mientras que Blin, retomando a Sartre (1947), rechaza la posibilidad de amar de Baudelaire que sólo pudo relacionarse con las mujeres a través del sadismo y del sadomasoquismo. Bajo una misma óptica, lo sitúa Marcel Ruff en *El espíritu del mal y la poética baudelaireana* (1955), donde el autor considera al poeta escindido entre dos tipos de amor hacia la imagen femenina: el carnal satánico y el espiritual angelical. En cambio, desde un punto de vista más conciliador, en *El siglo de Baudelaire* (2017), Yves Bonnefoy desarrolla someramente la transformación del amor del poeta en el análisis de un par de poemas de *Las flores del Mal*. Para este filósofo y poeta, se trata del abandono del ideal juvenil, pasando por el spleen, el

⁹ *La vie amoureuse de Charles Baudelaire* (Flammarion: París), *Le Sadisme de Baudelaire* (Librairie José Corti: París) y *L'esprit du mal et l'esthétique baudelaireenne* (Librairie Armand Colin: París).

fracaso y la desilusión, para volver a levantar nuevos ideales más acordes con la realidad. En otras palabras, la madurez de la visión poética del autor.

En *De la mitocrítica al mitoanálisis* (1979),¹⁰ Gilbert Durand enfoca a Baudelaire como el “perfecto químico” que anuncia el retorno del mito hermético, luego del declive del prometeísmo romántico. Durand considera la imagen femenina, última expresión del oxímoron, como el elemento donde se hace evidente la búsqueda de conciliar los opuestos. El vínculo esbozado por el filósofo de lo imaginario entre el hermetismo y la imagen femenina me resultó particularmente fértil para ahondar en la cosmovisión baudelaireana, aunado a la lectura del *Esoterismo de Baudelaire* (1972)¹¹ de Paul Arnold, donde el autor investiga las relaciones entre la obra baudelaireana, el primer tratado del *Corpus hermeticum* y algunas obras del místico sueco Emanuel Swedenborg (1688-1772). Arnold destaca la amistad entre Baudelaire y el escritor Louis Ménard (1822-1901), quien traduciría un amplio compendio de las obras herméticas en 1866. Entre los años de 1839 y 1841, Baudelaire y Ménard coincidieron en un círculo literario con preocupaciones esotéricas que se reunía en el barrio latino, donde el poeta pudo impregnarse de varias nociones de la doctrina hermética: los demonios vengadores asociados a los siete astros que encadenan los sentidos corporales, la caída asociada al espíritu tentado por la creación, la naturaleza doble del ser humano y la jerarquía que subordina lo natural a lo artificial, de las que Baudelaire se sirve para apuntalar su visión sobre la imagen femenina.

Por último, esta investigación dialoga con el libro de Maya Hadeh titulado *La Mitología en la obra poética de Charles Baudelaire* (2015),¹² donde la autora da cuenta de “la existencia de una mitología baudelaireana” que opera una “palingenesia de mitos

¹⁰ *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse* (Berg International: París).

¹¹ *Ésotérisme de Baudelaire* (Librairie Philosophique J. Vrin: París).

¹² *La Mythologie dans l'œuvre poétique de Charles Baudelaire* (Peter Lang: Nueva York).

antiguos”, sobre todo grecolatinos y bíblicos, además de algunos egipcios. A través de “la creación de un universo mítico que, alimentándose de la cultura de su época, le es propio”, Baudelaire busca “la unión del sueño y del mito” para resolver “las contradicciones que, en el campo de lo real, quedarían sin solución” (Hadeh, 2015, pp. 5-7).¹³ Hadeh dedica algunos capítulos a las imágenes femeninas, no obstante o bien las trabaja desde su faceta bestial, o bien desde los desdoblamientos del autor. Considero que la riqueza del tratamiento baudelairiano de la imagen femenina sólo puede vislumbrarse uniendo estas dos hebras: la mujer como otra, monstruosa y amenazante, y como doble, cercana y miserable. Ya que Baudelaire se identifica con la mujer, la tortura que ella le provoca es también deseada. Esta identificación produce que, cuando Baudelaire se separa de ella para seguir un sendero ascético, su conversión nunca es absoluta. Desligarse de ella equivale a rechazar el mundo y a no asumir como propios los perfumes malditos que propaga una modernidad asociada a la decadencia, de la que Baudelaire no se desliga por completo.

A partir de estas tres dimensiones que confluyen en el tratamiento de la imagen femenina: la poética del autor, la transformación de las relaciones entre el hombre y la mujer en el imaginario del poeta y su conexión con las corrientes esotéricas y con las mitologías de Occidente y Oriente, esta tesis plantea la relectura del primer libro de Baudelaire para buscar en él los indicios textuales de una visión en la que lo femenino figura como centro del mundo o, cruzando este *mundus muliebris* o “mundo femenino”, uno en el que la complementariedad de los géneros deriva en una integración de lo femenino por parte del poeta.

¹³ L’existence d’une mythologie baudelairienne [...] palingénésie des mythes anciens [...] la création d’un univers mythique qui, s’alimentant à une culture d’époque, lui est propre [...] l’union du rêve et du mythe [...] résoudre des contradictions qui, dans le champ du réel, seraient sans issue.

ENFOQUE TEÓRICO-METODOLÓGICO

La poesía se despliega como mito, es decir, como un “sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas [...] que tienden a convertirse en un relato” (Durand, 1992, p. 42). De allí que se adopte el término de “imagen” para referirse a la unidad mínima del “imaginario” de un autor, cuyo objetivo consiste en el enfrentamiento de la vida de la representación contra el curso ineluctable del tiempo. Entiendo “imagen” en un sentido amplio, como una representación mediante palabras, colores, ritmos, gestos o cualquier otro lenguaje simbólico, capaz de volver sensible lo que está ausente. La poesía, concebida como lenguaje simbólico, deriva de un proceso de la conciencia indirecta que recurre a la imagen en aras de simbolizar un objeto que es imposible de ser percibido por los sentidos o explicado por la razón (Durand, 2007, pp. 9-11). En este sentido, las imágenes simbólicas no brotan estrictamente de una emoción subjetiva, “nacén de un incesante intercambio entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio social y cósmico” (Durand, 1981, p. 35). Este enfoque teórico resultó adecuado para acercarse a la obra de un poeta que concebía “la Imaginación” como una “facultad cuasi divina que percibe, fuera de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y los secretos de las cosas, las correspondencias y las analogías” (Baudelaire, 1976, p. 329).¹⁴

Por otro lado, el análisis de las metamorfosis de la imagen femenina que desarrollo en este trabajo sigue el método de la tematología que Luz Aurora Pimentel describió como el estudio de la historia literaria y de la historia de las ideas con el fin de hacer patente “la *continuidad* de la tradición histórica y literaria de un tema” (Pimentel, 1993, p. 222). Mientras que el “tema” de lo femenino “orienta una posible selección de incidentes o

¹⁴ L’Imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d’abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies.

detalles que permiten el desarrollo de una obra” (p. 216), en este caso la baudelaireana; los “motivos” de la prostitución, la naturaleza caída, la reversibilidad, la noche, etc. con los que se vincula el tema de lo femenino, son unidades con “una mayor libertad de inserción y una capacidad de migración” (p. 222) que aparecen en su obra de forma recurrente.¹⁵ El análisis intertextual de sus combinaciones y actualizaciones en la obra baudelaireana permite, así, “rastrear pistas en la jungla de las interpretaciones y de las transformaciones de un tema en el marco de la historia de las ideas” (Trousseau, 1965, pp. 30-31). A este respecto, de gran utilidad resultó el enfoque histórico-filológico de los recientes estudios sobre esoterismo occidental (Antoine Faivre, Wouter Hanegraaff, José Ricardo Chaves) para rastrear la influencia de ciertos motivos esotéricos, presentes en la atmósfera ocultista parisina, en la obra de Baudelaire y ubicar ésta en un diálogo con la transformación de los papeles femeninos y masculinos en la sociedad francesa del siglo XIX.

Este trabajo se enmarca en el campo de la literatura comparada para plantear la originalidad de la obra baudelaireana en su tratamiento de la imagen femenina. Así pues, a lo largo de la tesis, se trazan ciertas semejanzas y diferencias en la visión que anima su concepción de lo femenino con la literatura presocrática (Anaximandro, fragmentos órficos, lírica arcaica, Hesíodo), trágica (Esquilo), latina (Ovidio, Apuleyo), hermética (*Poimandres*), platónica (*Timeo*, *República*), bíblica (*Antiguo Testamento*, *Apocalipsis*),

¹⁵ Dentro de la tematología, un “motivo” es la cristalización verbal de una idea en una unidad simple y casi autónoma. Su clasificación varía de acuerdo con su grado de abstracción (concepto, segmento narrativo, espacios u objetos, imagen recurrente, etc.). Por su parte, un “tema” es el pre-texto ideológico de un texto, aquello que le precede y que es susceptible de ser actualizado a través de sus variaciones (Pimentel, 1993). En la mitocrítica, se emplea el término “mitema” para referirse a “la unidad míticamente significativa más pequeña del discurso”. Éste puede expresarse en “motivos redundantes u obsesivos”, emblemas, personajes o situaciones dramáticas, que se revisten con los “decorados míticos” del gusto de una época. Su identificación y su correlación con otros mitemas permite comprender el relato mítico inherente en una obra, así como su capacidad de dar sentido a las problemáticas acuciantes de un momento cultural (Durand, 2013, pp. 333-344).

renacentista (Petrarca, Burton), iluminista (Maistre, Swedenborg), romántica (Quincey, Byron, Goethe) y moderna (Poe, Eliot).

En el primer capítulo, analizo algunos momentos de la fértil relación de Baudelaire con las obras plásticas y la atribución al mundo femenino de un carácter iniciático que modela el genio del artista en su primera infancia. Retomando la hipótesis de Durand (1996) de que Baudelaire confunde el tirso de Dionisio con el caduceo de Hermes, enfatizo su apuesta por construir una obra que concilie los opuestos. En este capítulo, reviso la concepción hermética que Durand (2013) le atribuye a la mujer en *Las flores del Mal*.

En el segundo capítulo, estudio las reflexiones de Baudelaire acerca de la prostitución y del carácter natural que en su diarios íntimos le confiere a la mujer, asociándolo a la concepción gnóstica de la caída de Dios (Matter, 1828) y a la condena del alma en la tradición cristiana. En este capítulo, analizo la recepción de la noción maistreana de “reversibilidad” por cuyo mecanismo misterioso la prostituta es redimida a través del sacrificio del poeta. A su vez, pongo en diálogo la transformación de la imagen femenina en el itinerario baudelaireano del ideal al spleen con la crisis identitaria masculina en torno a la emancipación de la mujer (Chaves, 1997), que había iniciado desde el siglo XVIII y que continúa hasta nuestros días.

En el tercer capítulo, rastreo la pervivencia del mito de la edad de oro y del paraíso cristiano en algunos poemas de Baudelaire y comparo el binomio spleen-ideal que estructura su obra con el diálogo hermético *Poimandres*, del que el poeta retoma la adquisición de una naturaleza dual como producto de la transgresión que el ser humano primordial realiza con la Naturaleza. La reapropiación del mito hermético efectuada por Baudelaire me permite puntualizar algunos aspectos de la recepción de los motivos esotéricos en su obra, estudiados por Arnold (1972) entre otros. Al mismo tiempo, vinculo

la operación del spleen y el ideal en el interior del ser humano con los ensayos de Baudelaire sobre el hachís y el opio, sustancias que atraían la curiosidad de muchos artistas y científicos de su época (Haining, 1976). Planteo que Baudelaire mitifica la experiencia con las drogas como un descenso al Inframundo, de cuya condena es salvado por una figura femenina (Eurídice-Electra) con la que establece una relación fratriarcal. Basándome en la interpretación de Andrés Ortiz-Osés (1996) de Orfeo como un héroe mediador, analizo algunos poemas de *Las flores del Mal* en los que las figuras del poeta y de la mujer concilian sus facetas diurnas y lunáticas en un proceso que, como escribió Yves Bonnefoy (2017), culmina con la maduración de la visión poética y amorosa del autor.

En el cuarto capítulo, distingo la concepción, simultáneamente gnóstica y hermética (Bonardel, 1997), de la naturaleza en Baudelaire, de la de otros escritores y filósofos de su época (Sand, Voltaire), resaltando la figura de “Satán Trismegisto” que rige sobre ella, como un alter ego del poeta que pone en práctica la primera etapa de la transmutación de la materia en oro conocida como *Nigredo*. Partiendo de la lectura del diálogo platónico *Timeo*, interpreto el tránsito por la noche y los placeres de la urbe como un descenso al inframundo, metaforizado en el cuerpo y las pasiones del poeta. De esta manera, argumento que en su asociación con las figuras nocturnas (prostitutas, gatos, espíritus vengadores, ladrones y apostadores), el poeta integra en su personalidad el aspecto caótico y abismal del universo, cuyo gesto constituye el paso ineludible hacia el progreso espiritual que Baudelaire buscó a través de su vida y obra (Béguin, 1954).

Para finalizar, en el último capítulo de esta tesis, ubico la imagen baudelaireana de la mujer pensativa dentro de una tradición literaria que asociaba la melancolía con un estado temporal y mental que afecta al genio creador (Klibansky *et alia*, 1991). Reviso la aparición de este motivo, usado en su acepción inglesa “spleen”, así como su contraparte, el ideal, en

algunos poemas en prosa y en verso de Baudelaire, con el fin de analizar su importancia, como ingrediente imprescindible, para la expresión de su “musa grotesca” o musa melancólica que rompe con la “musa perfecta” de la lírica romántica (Hadeh, 2015). Después de enfocar algunas imágenes femeninas caracterizadas por la melancolía (las viejecillas, la mujer madura, las lesbianas), este capítulo concluye con la asociación del proyecto baudelaireano de “extraer la belleza del Mal” y la expresión en femenino de su hastiado ideal que le ayudan al poeta, más que a saber, a asumir y a amar lo que es.

Espero que a través del mosaico de poemas evocados y analizados en su contexto, que fueron recogidos de *Las flores del Mal* por considerarlos casos paradigmáticos donde el poeta plasma su aproximación antagónica y/o conciliadora hacia la imagen femenina, el lector y la lectora de esta tesis encuentre otra vía para reflexionar en la visión baudelaireana sobre lo femenino que contribuya a la discusión en torno al problema de los géneros y al lugar de la poesía en nuestra sociedad contemporánea.

I. EL CULTO A LAS IMÁGENES Y EL MUNDO FEMENINO

*¡Fuente de eterna juventud,
regresa la voz a mis labios mudos!*

“Alabanzas a mi Francisca” (1857), Baudelaire, 1975, p. 61¹⁶

En su *Salón de 1859* Baudelaire rinde tributo a la imaginación, esa “reina de las facultades” y “reina [también] de lo verdadero” que enseña al ser humano “el sentido moral del color, del contorno, del sonido y del perfume”. De ella provienen, dice, “la analogía y la metáfora”, con las que el pintor, el músico y el poeta crean “un nuevo mundo”, a partir de “los materiales amasados y dispuestos con base a unas reglas cuyo origen se halla en lo más profundo del alma”, y producen “la sensación de lo nuevo” (Baudelaire, 1976, pp. 620-621).¹⁷ Distinguiendo dos tipos de artes: el “*realista*” o “*positivista*” que trata de representar las cosas tal y como serían si el ser humano no existiera y el “*imaginativo*” que busca “iluminar las cosas” con el espíritu del artista y “proyectar el reflejo sobre los otros espíritus” (p. 627),¹⁸ el crítico de arte expresa su predilección por el segundo método. Se trata de una suerte de *Credo* en el que el poeta asoma su cabeza entre las palabras del crítico: “Ya que [la imaginación] creó al mundo (creo que puede decirse muy bien esto en un sentido religioso incluso), es justo que lo gobierne” (p. 621).¹⁹

¹⁶ Fons æternæ juventutis, / labris vocem redde mutis ! (“Franciscæ meæ laudes”; la traducción es mía).

¹⁷ reine des facultés [...] reine du vrai [...] le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum [...] l’analogie et la métaphore [...] un monde nouveau [...] les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l’origine que dans le plus profond de l’âme [...] la sensation du neuf.

¹⁸ réaliste [...] positiviste [...] imaginatif [...] illuminer les choses [...] en projeter le reflet sur les autres esprits.

¹⁹ Comme elle a créé le monde (on peut bien dire cela, je crois, même dans un sens religieux), il est juste qu’elle le gouverne.

¿De dónde proviene la fe de Baudelaire por la imaginación? Más adelante en el texto, cuando narra su entrevista con Eugène Delacroix (1798-1863), pintor modélico de este arte imaginativo, el poeta evoca sus primeras aproximaciones a las imágenes plásticas y las emociones que estas experiencias provocaron en él: “un amor excesivo” y un “instinto” particularmente “vivos” que nublaban en él todo tipo de razonamiento (Baudelaire, 1976, p. 624).²⁰

Muy jóvenes, mis ojos repletos de imágenes pintadas o grabadas no habían podido saciarse y creo que los mundos podrían acabarse, *sin temblar sucedería*, antes de que me convirtiera en iconoclasta.
(ídem)

Su pasión por la imagen probablemente comenzó a gestarse durante una infancia transcurrida en una casa llena de cuadros, grabados y esculturas que habían sido reunidas por su padre François Baudelaire durante una larga y exitosa carrera diplomática y pedagógica.²¹ Más tarde, en la edad dorada de su primera adolescencia, antes del consejo judicial que regularía hasta el final de sus días la herencia que éste le dejó, el joven poeta reprodujo aquel hogar primigenio adquiriendo de sus amigos y conocidos grabados y pinturas que transportaría consigo en sus domicilios mutables.²² Su biógrafo Porché ha descrito el escenario interior y pictórico en el que el poeta y su madre, Caroline Dufaÿs (1793-1871), se reunían como dos amantes furtivos luego del desencuentro del primero con su padrastro, el general Aupick: “los museos, en invierno de preferencia el Louvre, eran los

²⁰ amour excessif [...] instinct [...] vifs [...] très jeunes, mes yeux remplis d’images peintes ou gravées n’avaient pu se rassasier, et je crois que les mondes pourraient finir, *impavidum ferient*, avant que je devienne iconoclaste.

²¹ Tras su retiro, adoptó el apelativo de “pintor” sin albergar mayores pretensiones. En uno de sus primeros trabajos como preceptor de latín, ilustró con pinturas propias su libro de texto. Se conocen algunos de sus paisajes en acuarela.

²² Entre sus primeras adquisiciones se encuentra el retrato al óleo que de él hizo Émile Deroy en 1844, cuando el poeta apenas contaba con 23 años.

lugares de encuentro. Las bancas del Salón Cuadrado acogieron con frecuencia sobre su terciopelo rojo a la pareja errante” (Porché, 1997, p. 72).

Precisamente sobre la muestra de 1845 en ese salón, que nucleó buena parte del arte europeo desde mediados del siglo XVIII, escribió Baudelaire su primer texto de crítica de arte reconociendo en las obras de Delacroix, que en esta ocasión expuso cuatro telas,²³ la plenitud del “genio en la pintura” (Baudelaire, 1976, p. 355). Al comentar su cuadro *La Magdalena en el desierto*, donde se aprecia la cabeza de una mujer con los ojos cerrados flotando en el agua, el joven crítico escribe que sólo quien la ha visto “puede imaginar lo que el artista ha puesto de poesía íntima, misteriosa y romántica en esa simple cabeza” (p. 354). La colaboración entre pintura y poesía para lograr unas obras que hablan al espíritu modela la concepción del crítico que se refiere al pintor como “armonista” (p. 390), tomando prestado un término de la música. Un año después, en su *Salón de 1846*, afirmará que “se puede encontrar en el color la armonía, la melodía y el contrapunto” (p. 423).²⁴

También, en un sentido inverso, la poesía de Baudelaire se caracteriza por una sensibilidad pictórica en la que ritmos y colores se conjugan hasta adquirir la composición de una imagen. Partiendo del homenaje a varios pintores, entre ellos Delacroix, que hace Baudelaire en su poema “Los Faros” (1857),²⁵ Yves Bonnefoy ha explorado en qué medida su poética del rojo y del verde se despliega bajo el signo de este pintor, con el que comparte una visión melancólica de la vida: expresión de “un pensamiento *simultáneo* de dos grandes intuiciones, la nocturna y la clara” (Bonnefoy, 2017, p. 80).

²³ Se trata de *La Magdalena en el desierto*; *Las últimas palabras de Marco Aurelio*, *Una sibila que muestra la rama dorada*; y *El sultán de Marruecos rodeado de su guardia y sus oficiales*, de los que Baudelaire ofrece, uno por uno, un breve comentario.

²⁴ génie dans la peinture [...] peut imaginer ce que l'artiste a mis de poésie intime, mystérieuse et romantique [...] harmoniste [...] On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contrepoint.

²⁵ “Les Phares”.

La relación del poeta con la imagen plástica abarcó toda su vida y, como sucede con los amores cultivados, no dejó de transformarse. A los 21 años compartió con Louis Ménard (1822-1901) y Leconte de Lisle (1818-1894) el impacto por la publicación en 1842 del primer libro de poemas de Théodore de Banville (1823-1891), dos años más joven que Baudelaire. Con el significativo título de *Las Cariátides*,²⁶ que designa las columnas esculpidas en forma de figuras femeninas que sostienen algunos de los edificios de la Antigua Grecia, este poemario erige a la pintura y a la escultura como las artes modélicas de la poesía, prefigurando las tendencias simbolistas y parnasianas que entrarían en auge en la segunda mitad del siglo XIX.²⁷ En sus últimos años, los del exilio voluntario en Bruselas (1864-1866), Baudelaire criticó la especialización de la pintura belga moderna, de la que únicamente se salvaba, según él, Félicien Rops (1833-1898): “un pintor para el sol, uno para la luna, otro para los muebles [...] subdivisión de especialidades, al infinito, como en la industria”. En su manuscrito *¡Pobre Bélgica!*,²⁸ se queja amargamente de la mercantilización de los cuadros y de “una impresionante habilidad de la mano” que se desentiende de la “composición”, del “espíritu” y de las “cualidades intelectuales” (Baudelaire, 1976, pp. 931-932).²⁹ Pese al “debilitamiento mental” que antecedió su ataque de parálisis, del que dio testimonio su amigo y editor Poulet-Malassis que lo acompañó en

²⁶ *Les Cariatides* (Pilout: París).

²⁷ Resulta muy valiosa la distinción que el crítico Marcel Ruff hace del primer romanticismo (del que es característico Hoffman), cuyo arte modélico es la música que toca “las fibras más sutiles del corazón y despierta todas las ideas sensibles (ce qu’il y a de plus tendre dans le cœur, réveille toutes les idées sensibles)”, y el segundo (que inaugura la obra de Banville), que a través de una “poesía descriptiva (poésie descriptive)” va a buscar la “adquisición de conciencia (acquis de conscience)” (Ruff, 1955, pp. 179-180) a través de la imagen pictórica y escultórica. Para Ruff, la poesía de Baudelaire se debate entre las tendencias musicales y plásticas de ambos romanticismos; lo que se corresponde con la admiración del poeta por Delacroix, desde su juventud, y por Wagner, ya entrada su temprana madurez.

²⁸ *Pauvre Belgique!*

²⁹ Un peintre pour le soleil, un pour la lune, un pour les meubles [...] subdivisons de spécialités, à l’infini, comme dans l’industrie [...] une étonnante habilité de main [...] composition [...] esprit [...] qualités intellectuelles.

Bélgica, el poeta no dejó de experimentar el “arrobamiento” (Pichois, 1976, p. 1473)³⁰ frente al arte barroco de las iglesias jesuitas, que describió como “coqueto y terrible” y en el que observó una “mezcla de figuras, de estilos, de ornamentos y de símbolos” (Baudelaire, 1976, p. 939).³¹

El trabajo de Baudelaire sobre la imagen no se restringe a sus expresiones plásticas, a pesar de que su ocupación con ellas le permitió explorar una de sus vetas creativas más fértiles y consolidar sus intuiciones profundas. La búsqueda por restituir su lugar a la imagen como fuente de sentido y clímax de la imaginación está entrelazada con la concepción que Baudelaire tiene acerca de la génesis del arte y la vocación del artista. En su ensayo *El Pintor de la vida moderna* (1863),³² dedicado a la obra y el proceso creativo del dibujante Constantin Guys (1802-1892), Baudelaire ofrece la siguiente definición del “genio”:

el genio no es sino la *infancia reencontrada* a voluntad, la infancia dotada ahora, para expresarse, de órganos viriles y del espíritu analítico que le permite ordenar la suma de materiales acumulada involuntariamente.

(Baudelaire, 1976, p. 690)³³

Para Baudelaire, la percepción del niño, por el predominio de “la sensibilidad” en su ser, alberga la clave del genio creador. Su curiosidad por todas las cosas y su “alegría, con la que absorbe la forma y el color”, son lo más parecido a “la inspiración”. Ya sea a través de “un esfuerzo retrospectivo de la imaginación” (ídem), ya sea mediante “una brujería

³⁰ affaiblissement mental [...] émerveillement.

³¹ Coquet et terrible [...] mélange de figures, de styles, d'ornements et de symboles.

³² *Le Peintre de la vie moderne*.

³³ le génie n'est que l'*enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée (Las cursivas son del original).

evocadora” (p. 431) de las palabras, el artista practica “un retorno a la infancia”, a menudo comparado con “el estado del convaleciente” (p. 690) o con la ebriedad generada por el hachís y el opio, como la que investiga en *Los Paraísos artificiales* (1860).³⁴ Sólo que ahora el “niño” se halla provisto de unos sentidos cultivados y de una razón consciente de sí, en dos palabras, de un arte poético que le permitirá crear. En un ensayo sobre Théodore de Banville (1823-1891), Baudelaire escribe: “todo poeta lírico [...] realiza fatalmente un retorno hacia el Edén perdido” (p. 165).³⁵

Sin embargo, para que la sensibilidad del artista se convierta en “una imaginación activa”, capaz de extraer “la fantasmagoría [...] de la naturaleza” (p. 694), es necesaria la “mano ligera y maternal” de una mujer (1975, p. 400). Sólo ella, que “vive espiritualmente en las imaginaciones que hechiza y que fecunda” (p. 399),³⁶ es capaz de conducir al poeta a través del umbral de la muerte y el sueño hacia

ese estado misterioso y temporal del espíritu, cuando la profundidad de la vida, erizada en sus múltiples dilemas, se revela por entero en el espectáculo que tenemos frente a los ojos, por más natural y trivial que este sea – cuando el primer objeto que aparece a la vista se convierte en un símbolo parlante.

(p. 430)³⁷

En un pasaje de *Los Paraísos artificiales*, donde explica a su lectora³⁸ la génesis de la “facultad de ensoñación” (p. 497) de Thomas de Quincey (1785-1859), Baudelaire describe

³⁴ *Les Paradis artificiels. Opium et hachisch.*

³⁵ la sensibilité [...] joie avec laquelle l’enfant absorbe la forme et la couleur [...] l’inspiration [...] une sorcellerie évocatoire [...] l’état du convalescent [...] Tout poète lyrique [...] opère fatalement un retour vers l’Éden perdu.

³⁶ une imagination active [...] La fantasmagorie [...] de la nature [...] main légère et maternelle [...] vit spirituellement dans les imaginations qu’elle hante et qu’elle féconde.

³⁷ cet état mystérieux et temporaire de l’esprit, où la profondeur de la vie, hérissée de ses problèmes multiples, se révèle tout entière dans le spectacle, si naturel et si trivial qu’il soit, qu’on a sous les yeux, – où le premier objet venu devient symbole parlant.

el entorno femenino en el que creció el escritor inglés: rodeado por sus tres hermanas y su madre, con las comodidades derivadas de la fortuna que les heredó su padre. El poeta elogia “la suave atmósfera de la mujer”, compuesta por “el olor de sus manos, de su pecho, de sus rodillas, de su cabellera [y] de sus ropas flexibles y flotantes”. Esta nube de sensaciones, que envuelven al niño como un “aparato ondulante, brillante y perfumado”, constituye para él su “*mundo*” que, desde entonces, se expresará en “femenino” (p. 499).³⁹ Para Baudelaire, ser criado entre mujeres y estar envuelto por “el arrullo de las nodrizas, los mimos maternos [y] las cosquillas de las hermanas” (ídem) es una etapa necesaria en el camino de convertirse en artista. Dicha crianza equivale a una iniciación poética, en la que las figuras femeninas juegan el rol de sacerdotisas. Como escribió Mauricio Wiesenthal, “las madres del *Ancien Régime* [entre quienes podemos colocar a Caroline Dufays, la madre de Baudelaire] poseían saberes ‘iniciáticos’ que no provenían del racionalismo enciclopédico. [...] Habían aprendido a meditar y a orar”, leyendo “la obra de grandes poetas” y “las crónicas sorprendentes de esas vidas iluminadas que se consagraron a la fe, a la esperanza y al amor” (Wiesenthal, 2015, p. 58).

Para el poeta, este saber espiritual emanará de su madre Caroline, practicante del cristianismo jansenista,⁴⁰ y de Mariette, “la sirvienta de gran corazón”, a quien evoca saliendo de su lecho de muerte para velar por el poeta con “su ojo maternal” (p. 100),⁴¹ en un poema sin título que ocupa el lugar LXIX de la primera edición de *Las flores del Mal* (1857). Con sus atenciones, las presencias femeninas, escribe Baudelaire, “transforman,

³⁸ Baudelaire dedica este libro a su “querida amiga (chère amie)” de enigmáticas iniciales “J. G. F.” (p. 399).

³⁹ faculté de rêverie [...] la molle atmosphère de la femme [...] l’odeur de ses mains, de son sein, de ses genoux, de sa chevelure, de ses vêtements souples et flottants [...] appareil ondoyant, scintillant et parfumé [...] *monde féminin*.

⁴⁰ Vid. el capítulo “Una cuna jansenista” en Marcel Ruff (1955), *L’esprit du mal et l’esthétique baudelairienne*, Librairie Armand Colin: París.

⁴¹ La servante au grand cœur [...] son œil maternel.

[...] amasándola, la pasta masculina” y confieren al futuro creador “una delicadeza de epidermis y una distinción de acento”, una sensibilidad que es “una suerte de androginia”, sin la cual el genio es “un ser incompleto” (p. 499).⁴² La imagen femenina, por lo tanto, es depositaria de aspectos esotéricos y religiosos, su misterio rige la materia que el poeta trabaja o por la que es trabajado. A través de sus múltiples elaboraciones en la obra poética, el artista integra su propio carácter andrógino, que no se restringe a un dualismo sexual (masculino-femenino), sino que constituye su forma de reunir las partes de un mundo que es escenario de la lucha entre el *spleen* y el ideal.

En su investigación sobre la visión andrógina de Baudelaire, Annette Shaw demuestra que la estética baudelaireana es “inseparable de su búsqueda personal de unidad e integración” de “virilidad y feminidad [que], juntas, son el signo del poder creativo” (Shaw, 1978, p. 106).⁴³ Esta “dualidad oximorónica” (Durand, 2013, p. 285) o “tensión [...] bipolar de la unidad esencial” es sentida por el poeta como el “centro de energía de la realidad” (Grava, 1967, p. 398)⁴⁴ y como el dinamismo necesario para alcanzar la obra de arte. Al final de su ensayo “Sobre la esencia de la risa” (1855),⁴⁵ donde se analiza el carácter satánico y redentor de ésta, Baudelaire escribe: “el artista sólo es artista a condición de ser doble y de no ignorar ningún fenómeno de su naturaleza doble” (p. 543).⁴⁶ Su poema en prosa “El Tirso” (1863),⁴⁷ en el que rinde homenaje al compositor Franz Liszt

⁴² Le bercement des nourrices, les câlineries maternelles, les chatteries des sœurs [...] transforment [...] en la pétrissant, la pâte masculine [...] une délicatesse d’épiderme et une distinction d’accent, une espèce d’androgynéité [...] un être incomplet.

⁴³ inseparable from his personal quest for unity and integration [...] virility and femininity, both, are the sign of creative power.

⁴⁴ tension [...] bipolaire de l’unité essentielle [...] centre d’énergie de la réalité.

⁴⁵ *De l’essence du rire.*

⁴⁶ l’artiste n’est artiste qu’à condition d’être double et de n’ignorer aucun phénomène de sa double nature.

⁴⁷ “Le Thyrsé”.

(1811-1886), expresa la unión de los contrarios en la imagen del bastón de mando que utilizaban las sacerdotisas de Dionisio:

El tirso es la representación de su impresionante dualidad, maestro poderoso y venerado, querido Bacante de la Belleza misteriosa y apasionada [...] La vara es su voluntad, derecha, firme e inquebrantable; las flores son el paseo de su fantasía alrededor de su voluntad; es el elemento femenino ejecutando alrededor del macho sus prestigiosas piruetas. Línea derecha y línea arabesca, intención y expresión, rigidez de la voluntad, sinuosidad del verbo, unidad de la meta, variedad de los medios, amalgama todopoderosa e indivisible del genio. ¿Qué analista tendría la detestable osadía de dividirlo y de separarlo?

(Baudelaire, 1975, p. 336)⁴⁸

Baudelaire pone en masculino el nombre femenino “Bacante”, que en francés lleva una vocal adicional (“Bacchante”), para referirse a Liszt. Imagina al músico como *una* acompañante andrógina de Dionisio y observa en el tirso la “muda adoración” (ídem) de la dualidad del genio creador. Su palo de caña, garigoleado por enredaderas de hiedra y de parra, sugiere al poeta una larga serie de opuestos complementarios que abarcan un aspecto estético (vara-flor, línea recta-línea curva, intención-expresión), ético (voluntad-fantasía, rectitud-flexibilidad, fin-medios) y metafísico (unidad-multiplicidad, quietud-movimiento, elemento masculino-elemento femenino). Su combinación fecunda e híbrida la imaginación del artista, del poeta y del filósofo, cráteras en que se mezclan los opuestos y moldes que forjan el rostro doble, de pasión y misterio, de la “Belleza”.

⁴⁸ Le thyrses est la représentation de votre étonnante dualité, maître puissant et vénéré, cher Bacchant de la Beauté mystérieuse et passionnée [...] Le bâton, c’est votre volonté, droite, ferme et inébranlable ; les fleurs, c’est la promenade de votre fantaisie autour de votre volonté ; c’est l’élément féminin exécutant autour du mâle ses prestigieuses pirouettes. Ligne droite et ligne arabesque, intention et expression, roideur de la volonté, sinuosité du verbe, unité du but, variété des moyens, amalgame tout-puissant et indivisible du génie, quel analyste aura le détestable courage de vous diviser et de vous séparer ? [...] muette adoration.

El tirso estaba rondando en el imaginario de Baudelaire desde principios de los años sesenta. Antes de consagrarle el poema en prosa que dedica a Liszt, ya lo había usado para simbolizar el “pensamiento solitario” de Thomas De Quincey “que aspira a elevarse lejos de este suelo, lejos del teatro de las luchas humanas” y realiza “con placer un regreso hacia años muy lejanos”. Baudelaire concluye: “esta forma de pensar es el *tirso* [...] ella es naturalmente espiral” (p. 515). Pero una espiral “negra, amarga [y] desolada”, como los comentarios del escritor inglés sobre su infancia en la última parte de *Suspiros desde las profundidades* (1845),⁴⁹ que inspiraron a Baudelaire la segunda parte de *Los Paraísos artificiales*: “Un comedor de opio”.⁵⁰ Frutos maduros, ambos, de “una melancolía incurable” (p. 516)⁵¹ que, en una introspección rememorante que tiene mucho de anamnesis, pero también de reminiscencia, fusionan la poesía y la prosa, la reflexión metafísica y la confesión íntima, la pasión y el pensamiento.

Si hacemos caso a la hipótesis de Durand de que “Baudelaire confundió simbólicamente el tirso y el caduceo”, este poema en prosa yace bajo el patronazgo de Hermes, el dios “hermafrodita, ambiguo, andrógino y psicopompo” (Durand, 1996, p. 98),⁵² al igual que *Las flores del Mal*, presididas por “Satán Trismegisto”, el “sabio químico” que vaporiza “nuestra voluntad” (Baudelaire, 1975, p. 5),⁵³ anuncia el retorno del “mito hermetista” (Durand, 2013, p. 275), que rompe definitivamente con el “optimismo romántico y [...] la epopeya humanitaria y progresista” (pp. 280-281) del industrial y

⁴⁹ *Suspiria de profundis*.

⁵⁰ “Un mangeur d’opium”.

⁵¹ pensée solitaire, qui aspire à s’envoler loin de ce sol et loin du théâtre des luttes humaines [...] avec plaisir un retour vers les années déjà si lointaines [...] cette pensée est le *thyrsé* [...] elle est naturellement spirale [...] noir, amer, désolé [...] une mélancolie incurable.

⁵² Baudelaire a confondu symboliquement le thyrsé et le caducée [...] hermaphrodite, ambigü, androgyne et psychopompe.

⁵³ Satan Trismégiste [...] savant chimiste [...] notre volonté.

colonialista siglo XIX, que tras el velo de Prometeo o Satán celebraban “la victoria del hombre histórico” (p. 277).

La obra de Baudelaire no retrata la trayectoria de un héroe que realiza una ascesis luego de caer en el pecado, dibujando lo que Durand describió como una “curva redentora” propia “del siglo de las filosofías de la historia, de los evolucionismos [y] de los progresismos” (ídem). Lo que sucede en la poesía baudelaireana y muy particularmente en *Las flores del Mal* es un “descenso a ‘lo íntimo de lo íntimo’”, en el que se asume “la tiniebla interior como tiniebla” (p. 283), la contradicción del ser humano como contradicción del universo. Para describirlo empleará la imagen del caldero, hormiguero de multiplicidad femenina que invade el interior del poeta, en lugar de la imagen de la peregrinación que, a través de una catarsis moral, asciende a la unidad. Su trayecto podría compararse con la serie de grabados *Cárceles imaginarias* (1745-1750)⁵⁴ del arqueólogo y arquitecto Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) o, más recientemente, con la de *Metamorfosis* (1967-1968)⁵⁵ de Maurits Cornelis Escher (1898-1972), cuyas escaleras infinitas y teselas encontradas reproducen la atmósfera de los sueños febriles. A través de sus poemas, la alquimia⁵⁶ se vuelve laberíntica, la ascesis acepta su parte de dolor y de manía. En términos míticos, el ángel se mezcla con la esfinge, tiñendo las bendiciones de la Providencia con las maldiciones de la Fatalidad.

⁵⁴ *Carceri d'invenzione*.

⁵⁵ *Metamorphosis*.

⁵⁶ Entiendo por alquimia un entramado de prácticas y teorías que comparten la noción aristotélica del ser, cuyo origen se produce a través del desenvolvimiento de una forma (εἶδος) en materia (ὕλη). A través de una serie de procesos químicos (calcinación, disolución, putrefacción, reducción, sublimación, coagulación, fermentación, purificación, multiplicación y proyección), el alquimista busca el ennoblecimiento de la materia prima o el retorno a su forma primera con fines científicos, medicinales y/o espirituales. Los autores helenísticos y árabes priorizan alguno de estos aspectos. A partir del renacimiento, la alquimia adopta en Occidente una terminología cristiana y se establece un paralelo con la muerte, la resurrección y la gloria de Cristo. Es el caso del martinismo que influye en Baudelaire a través de la lectura de Joseph de Maistre. *Vid.* Lawrence M. Principe, 2006, pp. 12-16.

Comentando *Los Paraísos artificiales*, el poeta José Juan Tablada (1871-1945) habló de una “apoteosis luciferina”. No podría ser más acertado si se aplica esta idea a la apoteosis fatal del poeta doble, en cuyo cerebro “pulula un pueblo de Demonios” (Baudelaire, 1975, p. 5).⁵⁷ Pues como vislumbró Gilbert Durand, en la obra baudelaireana, “es precisamente el poeta el crisol vivo en el que lo terrestre, lo demasiado humano, el *spleen*, se mezcla con lo celeste, el *ideal*, el más allá ‘desconocido’” (Durand, 2013, p. 281). No obstante, a lo largo de esta operación alquímica a través de las imágenes, no debe olvidarse que “el poeta es aquel que no quería salvarse él sólo” (Zambrano, 1987, p. 99). Como escribe la filósofa María Zambrano, “su ser es tan sólo un vehículo”, su medio “el amor que ata y desata, que crea. La mediación del amor que destruye, que consume y se consume, del amor que se desvive” (ídem). Es por amor que Baudelaire realiza su obra y, volviendo a la imagen femenina, en cada una de sus *Flores*, el poeta “ama, sensual e idealmente, a la misma mujer en la totalidad viviente de su ser” (Mora, 1967, pp. 114-115).

Así hace

de la carne de la mujer, de su carne profunda al igual que de su piel, un objeto poético, un objeto individualizado y vivo; objeto del que el poema es el ostensorio, e incluso el altar, pues: es el objeto del sacrificio que el poeta ofrece a la poesía, objeto que será, por él y por la Poesía, transustanciado.

(ídem)⁵⁸

Para realizar la obra, el poeta realiza una catábasis, desciende al infierno guiado por la mano de la mujer, su inseparable compañera y “el símbolo mismo de la inseparable dualidad” (Durand, 2013, p. 280). En palabras de Durand, “la mujer, estigia de

⁵⁷ ribote un peuple de Démons.

⁵⁸ aime, sensuellement et idéalement, la même femme, dans la totalité vivante de son être [...] de la chair de la femme, de sa chair profonde aussi bien que de sa peau, un objet poétique, un objet individualisé et vivant ; objet dont le poème est l’ostensor, et même l’autel, car elle est l’objet de sacrifice offert par le poète à la poésie, objet qui sera, par lui et par la Poésie, transsubstantié.

multiplicidad, abraza al poeta a todo lo largo de *Las flores del Mal* de las que ella es, a la vez, flor y mal supremo” (ídem). Ella es una “Electra lejana” (Baudelaire, 1975, p. 400) que acompaña a Orestes en el exilio y no una Beatriz con quien explora las esferas del Paraíso. El poema “La Beatriz” (1857)⁵⁹ que Baudelaire le dedica, la representa formando parte de “una tropa de viciosos demonios” que se burla del desamparo del poeta, paseando “en terrenos cenicientos y calcinados”, y les dispensa a sus secuaces, “de vez en cuando, una sucia caricia” (p. 117). Como el poeta, la mujer baudelaireana ha perdido su aureola al cruzar el bulevar y no se ha molestado en levantarla. Sus imágenes expresan, como el descarado poeta de “Pérdida de aureola” (1869),⁶⁰ la otra faz del *Homo Duplex*:⁶¹ “Ahora puedo pasearme de incógnito, realizar acciones bajas y entregarme a la desfachatez, como los simples mortales. ¡Heme aquí, semejante en todo a usted, como ve!” (p. 352).⁶²

Semejante en todo a nosotros, el poeta. Y semejante en todo al poeta, la mujer, cuyo “cuerpo divino que promete la felicidad en su parte superior se termina en monstruo bicéfalo” (p. 23), como advierte Baudelaire en su poema “La Máscara” (1859), inspirado en la escultura “La Comedia humana” de Ernest Christophe (1827-1892). El recorrido que realizan juntos se asemeja al de la prostituta y el poeta que suben a una colina de París para confesar su amor a la “infame capital”, en uno de los proyectos de epílogo para la edición

⁵⁹ “La Béatrice”.

⁶⁰ “Perte d’auréole”.

⁶¹ La expresión proviene de Buffon (*Discurso sobre la naturaleza de los animales*, 1753) y fue retomada por Balzac, Maistre y Goethe. Al igual que ellos, Baudelaire ofrece, en un comentario a la compilación de novelas cortas de su amigo y escritor Charles Asselineau titulada *La vida doble* (1858), su propia definición del término: “¿Quién de nosotros no es un *homo duplex*? Me refiero a aquellos cuyo espíritu fue desde la infancia tocado por la melancolía; siempre doble, acción e intención, sueño y realidad; siempre uno obstaculizando al otro, siempre uno usurpando el lugar al otro (Qui parmi nous n’est pas un *homo duplex*? Je veux parler de ceux dont l’esprit a été dès l’enfance touché with pensiveness ; toujours double, action et intention, rêve et réalité ; toujours l’un nuisant à l’autre, l’un usurpant la part de l’autre)” (Baudelaire, 1976, p. 87).

⁶² Électre lointaine [...] un troupeau de démons vicieux [...] Dans des terrains cendreaux, calcinés [...] parfois quelque sale caresse [...] Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez !

de las *Flores* de 1861 (p. 191).⁶³ A través de sus corolas, la presencia en ausencia de la mujer, es decir, su imagen, embalsama la atmósfera del universo bicéfalo baudelaireano. Como escribe Durand: “doble era el poeta, el mediador, doble es el estatus de la obra bella”, la mujer, y sólo a partir de ella puede “realizar la belleza” (p. 286). Con la ambigüedad y la redundancia de un aroma que nos acompaña durante toda la vida, sus metamorfosis ofrecen al lector y a la lectora “perfumes frescos”, “suaves”, “verdes”, pero también “corruptos, ricos y triunfantes” (Baudelaire, p. 11),⁶⁴ como los que evoca en su soneto “Correspondencias” (1857),⁶⁵ que encarnan el complejo simbolismo de la imagen femenina.

A continuación, se explorarán algunos atributos simbólicos y gestos mitológicos de la imagen femenina, facetada en *Las flores del Mal* como la prostituta, la hermana, la naturaleza, la viejecita y la lesbiana, prestando especial atención a la transformación del imaginario del poeta que, a través de su obra, se encuentra con ella y se encuentra a sí mismo dentro de ella. En la obra baudelaireana, la mujer aparece al mismo tiempo como la otra y el doble del poeta. Desdoblándose en ella, el azote de la belleza femenina es un placer autoinfligido por “El Torturador de sí mismo”⁶⁶ que, a través de los golpes y los sollozos de sus imágenes, atiza el fuego de la creación. Denigrando los encantos satánicos

⁶³ corps divin, promettant le bonheur / par le haut se termine en monstre bicéphale [...] capitale infâme.

⁶⁴ parfums frais [...] doux [...] verts [...] corrompus, riches et triomphants.

⁶⁵ “Correspondances”.

⁶⁶ Es el título del poema “L’Héautontimorouménos” (1857). Se trata de la transcripción acentuada y contraída del griego: Ὁ ἑαυτον τιμωρούμενος, cuya traducción convencional es “el enemigo de sí mismo”. Es el título de una comedia del dramaturgo Terencio (185-159 a. C.), que se presentó en la Roma republicana hacia mediados del siglo II antes de nuestra era. Baudelaire la utiliza recreando el sentido que Joseph de Maistre le da en un pasaje de la tercera de sus *Veladas de San Petersburgo*, donde se discurre acerca de los castigos y las recompensas de los hombres en esta vida y en la otra. El pasaje es el siguiente: “todo malvado es un ‘un verdugo de sí mismo’ (*heautontimoroumenos*)” (Maistre, 1943, p. 73). Mi traducción busca establecer un equilibrio entre el “verdugo” y el “enemigo”, acentuando una poética vista como un proceso desgarrador y pasional, a la que este poema parece introducir, como se explorará en el tercer capítulo de esta tesis.

de otra, en cambio, y repudiando sus propios deseos pecaminosos, anhela salir de “un mundo donde la acción no es la hermana del sueño” (p. 122), como escribe en su poema “La renegación de San Pedro” (1852).⁶⁷ Pero alejarse, como un santo o un dandy, del “aparato sangriento de la Destrucción” (p. 111) y de su compañera de caídas, esa “bestia implacable y cruel” que, a medida que crece la pasión del poeta, más lo separa “irónicamente [...] de las inmensidades azules” (p. 27),⁶⁸ es decir, alejarse del mal y de la mujer, que es su flor, equivaldría para Baudelaire a desprenderse de su arte. Un arte que, como se abordará a continuación, toca las hebras más profundas de la carne para producir una música que no busca la afinidad del ser humano con una unidad trascendente, sino que armoniza la multiplicidad del “mundo femenino” con la finitud, el pecado y la soledad del artista.

De allí que en esta tesis se diserta acerca del amor del poeta por la imagen femenina, por el perfume de su carne, sus ropas, su cabellera, sus caricias, su mirada, sus joyas y su cuerpo. A veces con una ornamentación que transporta el alma en una marea de sensaciones y recuerdos, otras en estado de descomposición como “una carroña infame sobre un lecho sembrado de rocas” (p. 31), el cuerpo de la mujer ya contiene dentro de sí todas las imágenes que el poeta, como “un animal adorador”, cultiva, cosecha y de las cuales su imaginación se alimenta. En una entrada de su diario *Mi corazón al desnudo*,⁶⁹ Baudelaire define al amor como “la necesidad de salir de sí” (p. 692) y, un poco más adelante, escribe

⁶⁷ “Le reniement de Saint Pierre”.

⁶⁸ un monde où l’action n’est pas la sœur du rêve [...] l’appareil sanglant de la Destruction (“La destruction” [1855]) [...] bête implacable et cruelle [...] ironiquement [...] des immensités bleues (“Je t’adore à l’égal de la voûte nocturne” [1857]).

⁶⁹ *Mon cœur mis à nu*.

que “el hombre de genio quiere ser uno” (p. 700).⁷⁰ Esta aparente contradicción modula el movimiento pendular que se manifiesta en la aproximación del poeta a la imagen femenina. De lo uno a lo múltiple, del torbellino de pasiones a la paz del alma, de la alabanza divina al concierto de imprecaciones y sollozos humanos, de la peregrinación solitaria a “la eterna fiesta de los Tronos, las Virtudes y las Dominaciones” (p. 9). Hasta que, finalmente, cruzando un mundo abismal y caótico, fértil de multiplicidad, en el que los roles de género se intercambian sin cesar, el poeta consigue integrar su parte femenina.

⁷⁰ une charogne infâme / sur un lit semé de cailloux (“Une charogne” [1857]) [...] un animal adoreur [...] Le besoin de sortir de soi [...] L’homme de génie veut être *un*, donc solitaire [...] l’éternelle fête / des Trônes, des Vertus, des Dominations (“Bénédiction” [1857]).

II. LA PROSTITUTA Y EL AMOR DEL POETA

*Para englutir mis apaciguados sollozos
nada mejor que el abismo de tu lecho;
el olvido habita en tu boca, poderoso,
y el Leteo se derrama de tus besos.*

*A mi destino, de ahora en más mi delicia,
obedeceré como un predestinado;
dócil mártir, inocente condenado,
cuyo fervor el suplicio atiza.*

“El Leteo” (1857), Baudelaire, 1975, p. 156⁷¹

En el capítulo anterior, se mencionó el papel que juegan las figuras femeninas en la iniciación del artista: con sus caricias maternas “transforman, [...] amansándola, la pasta masculina” (Baudelaire, 1976, p. 499). A lo largo del presente capítulo, se asistirá a la primera metamorfosis de la imagen femenina que, encarnada en un universo corrupto y semejante a un “vil animal”, introduce al poeta a sus misterios creadores.⁷² Misterios que se presentan al claroscuro de una “fangosa grandeza” y “sublime ignominia” (Baudelaire, 1975, p. 28),⁷³ ya que el ser humano destinado a crear no sólo debe atravesar el umbral de la muerte, sino que debe conocer el Mal.

⁷¹ Pour englutir mes sanglots apaisés / rien ne vaut l’abîme de ta couche ; / l’oubli puissant habite sur ta bouche, / et le Léthé coule dans tes baisers. / À mon destin, désormais mon délice, / j’obéirai comme un prédestiné ; / martyr docile, innocent condamné, / dont la ferveur attise le supplice (“Le Léthé”).

⁷² Utilizo la palabra “misterio” porque lo que aquí se revela es un conocimiento acerca del origen del universo que está allende cualquier capacidad explicativa o demostrable. En una entrada de *Mi corazón al desnudo*, Baudelaire lo expresa en forma de pregunta: “la creación ¿no será la caída de Dios? (la création ne serait-elle pas la chute de Dieu ?)” (Baudelaire, 1975, p. 689). A continuación, se problematizará esta dimensión misteriosa en la concepción baudelaireana de la naturaleza como caída de Dios, que se vincula con la prostitución.

⁷³ transforment [...] en la pétrissant, la pâte masculine [...] vil animal [...] fangeuse grandeur ! sublime ignominie ! (“Tu mettrais l’univers entier dans ta ruelle” [1857]).

Una de las definiciones más lapidarias que ofrece Baudelaire sobre la mujer se encuentra en *Mi corazón al desnudo*: “La mujer es *natural*, es decir, abominable” (Baudelaire, 1975, p. 677). Antítesis del Dandy, que por santidad y heroicidad “debe aspirar a ser sublime sin interrupción” (p. 678), la mujer por su apego a lo mundano “debe provocar horror” (p. 677). En el universo bifronte baudelaireano, desgarrado por “dos postulaciones simultáneas, una hacia Dios y otra hacia Satán” (p. 682), “los amores por las mujeres y las conversaciones íntimas con los animales” manifiestan la “alegría de descender” a un estado de “animalidad” (p. 683), propio del ser humano o que le es connatural. El predominio que tiene el ser femenino sobre los elementos materiales, semejante a la “Señora de las Bestias” de las culturas neolíticas,⁷⁴ se filtra por un tamiz cristiano. Así, “la Venus eterna [...] es una de las formas seductoras del Diablo” y sus poderes se traducen en términos patológicos: “capricho, histeria y fantasía” (p. 693). El placer que extrae el ser humano de su devoción surge de la entrega al mundo en sus circunstancias actuales, a las que Baudelaire dictamina “la ruina o el progreso universal”, portador del “envilecimiento de los corazones” (p. 666).⁷⁵ En este contexto, en el que cada individuo es “*naturalmente* depravado” (ídem), el presente adquiere para Baudelaire el valor teológico de la caída del alma a la carne o de su condena infernal, cuando el pecado se torna irreversible.

⁷⁴ Esta expresión, en griego “Πτόνια Θηρῶν”, que se encuentra en la *Ilíada* de Homero (XXI, 470) referida a la diosa Artemis, ha servido para designar a toda una serie de divinidades arcaicas de la prehistoria griega (culturas minoica y micénica) y oriental (Çatalhöyük en Anatolia y Mesopotamia). Se las representa acompañadas de animales salvajes, felinos y aves principalmente, aunque también con caballos en Micenas, a los que dominan como un gesto de su poder sobre las fuerzas de la naturaleza (fertilidad, vida, muerte, salud y enfermedad).

⁷⁵ La femme est *naturelle*, c’est-à-dire abominable [...] doit aspirer à être sublime sans interruption [...] doit faire horreur [...] deux postulations simultanées, l’une vers Dieu, l’autre vers Satan [...] les amours pour les femmes et les conversations intimes avec les animaux [...] joie de descendre [...] animalité [...] L’éternelle Vénus (caprice, hystérie, fantaisie) est une des formes séduisantes du Diable [...] la ruine universelle, ou le progrès universel [...] avilissement des cœurs [...] *naturellement* dépravé (Las cursivas son del original).

Sin embargo, en este diagnóstico que parece la prédica de un párroco conservador contra la perversidad de la mujer y de su época, Baudelaire inserta su visión poética de los seres que forman parte de los detritus de la sociedad y entre quienes va a elevar su canto. Me refiero a las prostitutas, a quienes regaló su libro en el único sueño que conservamos de Baudelaire.⁷⁶ En el siguiente pasaje, que cierra otro de sus diarios íntimos titulado *Cohetes*,⁷⁷ se aprecia “la metafísica clandestina de Baudelaire” respecto a ellas (Calasso, 2011, p. 186), diseminada en su obra como explosivos en un terreno minado:

– Entonces, las errantes, las desclasadas, las que tuvieron algunos amantes y que llamamos en ocasiones Ángeles, en razón y gratitud del atolondramiento que brilla, luz fortuita, en su existencia lógica como el mal, – entonces ellas ya no serán sino la despiadada sabiduría, sabiduría que condenará todo, menos el dinero, todo, inclusive *los errores de los sentidos*. (Baudelaire, 1975, p. 666)⁷⁸

Las prostitutas llevan una “existencia lógica como el mal”. Esta frase basta para volarle los sesos a un escoliasta. Pero no sólo la existencia del mal, que Baudelaire afirma de pasada, sigue una lógica infalible, sino que por una mecánica espiritual las cómplices o partícipes de él se transforman en “Ángeles” dentro del “atolondramiento” general “que brilla” como una “luz del azar” en los burdeles. Esta justicia, que resplandece como un candelabro que

⁷⁶ En este sueño, el poeta acude a un burdel con la excusa de regalar su libro a la regente de la casa. Está transcrito en una carta de Baudelaire a su amigo el escritor Charles Asselineau (1820-1874) del 13 de marzo de 1856 (Baudelaire, 1973, pp. 338-341); véase el comentario a éste de Calasso en su capítulo “El sueño del burdel-museo” (*La Folie Baudelaire*, 2011). El poema de Baudelaire “El juego” (1857), que describe un “negro retablo (noir tableau)” compuesto por “viejas cortesanas (courtisanes vieilles)” e “ilustres poetas (poètes illustres)”, atribuye su origen a “un sueño nocturno (un rêve nocturne)” (Baudelaire, 1975, pp. 95-96). Sin embargo, la inspiración de este poema parece provenir de los grabados de Carle Vernet y Louis Darcis, a los que Baudelaire se refiere en su ensayo *Sobre algunos caricaturistas franceses (Quelques caricaturistes français)* de 1857 (Pichois, 1975, p. 1028).

⁷⁷ *Fusées* fue publicado por primera vez en 1887 en la edición de las *Obras póstumas y correspondencias inéditas* (Maison Quantin: París) de Charles Baudelaire, al cuidado de Eugène Crépet y con un estudio biográfico de su pluma.

⁷⁸ – Alors, les errantes, les déclassées, celles qui ont eu quelques amants, et qu’on appelle parfois des Anges, en raison et en remerciement de l’étourderie qui brille, lumière de hasard, dans leur existence logique comme le mal, – alors celles-là, dis-je, ne seront plus qu’impitoyable sagesse, sagesse qui condamnera tout, fors l’argent, tout, même *les erreurs des sens* !

alguien hubiera olvidado apagar en un tugurio de mala muerte, puede calificarse de esotérica por la deuda que tiene con una noción clave en el pensamiento del filósofo martinista Joseph de Maistre (1753-1821): la reversibilidad. De acuerdo con este concepto, el equilibrio terrenal entre el bien y el mal se logra a través de la compensación que los actos piadosos prestan a los peores crímenes.⁷⁹ Presas del torbellino del mal, que arrastra a toda la sociedad sin distinciones, “las errantes” y “desclasadas” prostitutas emanan una “luz fortuita” que no entorpece su cotidiano trajinar. Esta azarosa lumbre, no proveniente del sol, también irradia de otros seres. Una misma revalorización se muestra en el poema “El cisne” (1860),⁸⁰ que Baudelaire agrega a la edición de *Las flores* de 1861, en el que el espíritu exiliado del poeta siente piedad por un cisne que aletea en el polvo de la calle y que le recuerda a los inmigrantes africanos de la urbe, los huérfanos y “todo aquel que ha perdido algo que jamás se vuelve a encontrar” (p. 87).⁸¹

Baudelaire está lejos de atribuir esta “apoteosis luciferina”, para utilizar las precisas palabras de Tablada, a la inocencia de la prostituta. En el poema que inicia con el verso “Meterías el universo entero en tu callejuela” de la primera versión de *Las flores del mal* (1857), el poeta se dirige a una “mujer impura” llamándola “máquina ciega y sorda, fecunda en crueldades” y, en el verso siguiente, con una inmediatez pasmosa, la nombra “instrumento saludable, que bebe la sangre del mundo”. La prostituta a la que Baudelaire interpela ignora “la ley de su belleza”. Sus ojos, “iluminados como quioscos y ahuehuetes

⁷⁹ Así, por ejemplo, diserta el Conde de Maistre en la octava de sus *Veladas de San Petesburgo*: “El justo que sufre voluntariamente, satisface no sólo por sí, sino también por el culpable, por vía de reversibilidad” (Maistre, 1943, p. 194). El texto original es el siguiente: “Le juste, en souffrant volontairement, ne satisfait pas seulement pour lui, mais pour le coupable, par voie de réversibilité”. Aparece citado por Claude Pichois en su comentario al poema de Baudelaire titulado “Reversibilidad (Réversibilité)” de 1853, inspirado en esta noción maistreana (Baudelaire, 1975, p. 915).

⁸⁰ “Le cygne”.

⁸¹ quiconque a perdu ce qui ne se retrouve / jamais.

resplandecientes en las fiestas de pueblo, usan insolentemente un poder prestado”. Sin emitir juicios al respecto, el poeta le dice: “el aburrimiento vuelve tu alma cruel” (pp. 27-28). Pues esta “mujer impura” hace el mal por aburrimiento, como los gatos que, “en sus juegos terribles” (p. 22),⁸² destruyen una mariposa o un grillo, sin tener la necesidad de comerlos. Pero ¿de quién o de qué es herramienta la prostituta? Esta musa, salvadora y vampira al mismo tiempo, opera como un engranaje de la naturaleza.

Como la “virgen infecunda” en todo excepto en crueldades de su poema “Alegoría” (1857),⁸³ la prostituta representa una fuerza “imprescindible para la marcha del mundo” (p. 116). A semejanza de la diosa primordial Ananké (Ἀνάγκη, “la Necesidad”) que, junto con Cronos (Χρόνος, “el Tiempo”), rodeaba con su viento serpentino el huevo de la creación (*Orphica*, frag. de Epicuro),⁸⁴ la “Alegoría” de Baudelaire está por encima de dioses y hombres. Manipula sus atributos a su antojo: “camina como diosa y reposa como sultana” (Baudelaire, 1975, p. 116). En este poema, que puede leerse como una alegoría de la “institución sagrada de la prostitución” (Verjat, 2019, p. 441), el poeta plasma la imagen de “una mujer bella y de generoso escote” que “ríe de la Muerte y se burla del Libertinaje”. No obstante, las garras de “estos monstruos” respetan “la ruda majestad de [su] cuerpo firme y erguido”. A diferencia de la ciudad prostituida o el pueblo idólatra que es redimido a través

⁸² Tu mettrais l’univers entiers dans ta ruelle, / femme impure ! [...] Machine aveugle et sourde, en cruautés féconde ! / Salulaire instrument, buveur du sang du monde [...] L’ennui rend ton âme cruelle [...] dans ses terribles jeux [...] vierge inféconde [...] nécessaire à la marche du monde [...] la loi de leur beauté [...] illuminés ainsi que des boutiques / et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques / usent insolemment d’un pouvoir emprunté.

⁸³ “Allégorie”.

⁸⁴ Este fragmento es citado por Epifanio (de Salamina, probablemente) y está compilado por Martin Litchfield West (1984) en una antología que reúne textos órficos de los siglos III a. C. al II d. C. La severidad de esta diosa, cuyos designios obedecen dioses y hombres, se atestigua en las obras de algunos autores trágicos (Esquilo y Eurípides). En la *República* (671c), Platón retrata a Ananké como la madre de las Moiras o Parcas que, acompañadas por la música de las Sirenas, cantan el pasado (Láquesis), el presente (Cloto) y el futuro (Átropos).

de su matrimonio con Dios o Cristo en la imaginación de los profetas del *Antiguo Testamento* y el *Libro de la Revelación*,⁸⁵ este ser “ignora el Infierno y el Purgatorio”. Profesa, al contrario, “la fe mahometana en el placer”, porque sabe que “la belleza del cuerpo es un sublime don que de toda infamia arranca el perdón” (Baudelaire, 1975, p. 116). El universo en el que habita no sigue el esquema providencial de la historia cristiana, sino “la teoría de los ciclos” de la antigüedad, según la cual “el curso conjunto de los acontecimientos va de lo malo a lo mejor a lo óptimo a lo malo a lo pésimo a lo mejor, y así sucesivamente en un tiempo interminable” (Adams, 1992, p. 26). La naturaleza se rige por una justicia distributiva que le es interna y que se balancea a sí misma a través de ciclos.⁸⁶ De allí que, en este universo, el mal quede justificado por la belleza. En este caso, una belleza de la que este ser se sabe conocedor y que le otorga ese aire soberbio que le viene de haber adquirido “la conciencia en el Mal”, descrita por Baudelaire como el “descanso y [la] gloria únicos” (p. 80) en la tierra, en su poema “Lo irremediable” (1857).⁸⁷ En “Alegoría”, el poeta glorifica el “descanso” de la Prostitución, que “al llegar la hora de entrar en la negra Noche, mirará de frente el rostro de la Muerte, como un recién nacido,

⁸⁵ En los pasajes escatológicos que describen la consumación de la trama de la historia bíblica, los profetas Juan e Isaías recurren a la metáfora del matrimonio para representar la alianza de Dios con Israel (*Proverbios* 2:17; *Malaquías* 2:4-14) e interpretan la corrupción derivada del culto a los ídolos y dioses paganos como el adulterio y prostitución de la esposa. Juan cambia la figura del pueblo de Israel por la de la ciudad de Jerusalén, que tras la caída en el pecado se convierte en “la gran puta”, “Babilonia la Grande, Madre de prostitutas y abominación de la tierra” (*apud* Adams, 1992, p. 34). Así también exclama Isaías (1:21): “¡Cómo la ciudad santa se ha vuelto una puta!”. Ambos autores, representaron la segunda venida de Cristo como el restablecimiento y purificación de la Jerusalén que, tras recuperar su santidad, se casará con el Amado.

⁸⁶ Una lógica parecida le confiere Anaximandro al elemento que compone lo existente: el *Ápeiron* (ἄπειρον, “lo ilimitado”) que “contiene y gobierna todas las cosas (περιέχειν ἅπαντα καὶ πάντα κυβερνᾷν)”, según Aristóteles (*Física*, 203b 6). Así resume Simplicio la justicia distributiva del cosmos de Anaximandro: “Las cosas parecen en aquellas de las que han recibido su ser, como es debido; pues mutuamente se dan justa retribución por su injusticia según el decreto [o quizás «ordenamiento»] del tiempo –así se expresa él en términos un tanto poéticos” (*Física*, 24,13, DK, A9). La traducción la tomo de Guthrie (1984).

⁸⁷ “L’Irremediable”.

– sin odio ni remordimientos” (p. 116). Pero ¿acaso el poeta no alcanzará, a su vez, algo de ese “descanso” y de esa “gloria” gracias a la prostituta, que le enseñó que la llama “triste” y “ardiente” de lo “Bello” resplandece con más intensidad entre las sombras de “*la Desdicha*”, como escribe en una entrada de su diario *Cohetes* (p. 657)?⁸⁸ En la siguiente pregunta del poema que inicia con el verso “Meterías el universo entero en tu callejuela” (1857), Baudelaire condensa su perspectiva de cómo se concatenan la imagen femenina, la naturaleza y el destino del poeta en su cosmovisión:

¿Acaso la grandeza de este mal, del que sabias te sientes,
no te ha hecho jamás retroceder en un pavor que hiende,
cuando la naturaleza, grande en sus designios velados,
de ti se sirve, oh mujer, oh reina de los pecados,
– de ti, vil animal, – para amasar un genio?

(Baudelaire, 1975, p. 28)⁸⁹

La naturaleza a la que Baudelaire se refiere posee una dimensión sagrada, aterradora. Usa a los seres humanos y los impulsa a realizar el mal para cumplir sus fines desconocidos. A pesar de conocer su oficio, la prostituta ignora cuál es su finalidad; como la madre y la esposa del poeta en “Bendición” (1857),⁹⁰ el poema inaugural de *Las flores del Mal*, que torturan al “Niño desheredado” sin comprender “los designios eternos”. En este poema, el poeta es visto por su madre como un “árbol miserable”, “monstruo atrofiado” e

⁸⁸ vierge inféconde [...] nécessaire à la marche du monde [...] Elle marche en déesse et repose en sultane [...] femme belle et de riche encolure [...] rit à la Mot et nargue la Débauche [...] ces monstres [...] de ce corps ferme et droit la rude majesté [...] ignore l’Enfer comme le Purgatoire [...] dans le plaisir la foi mahométane [...] la beauté du corps est un sublime don / qui de toute infamie arrache le pardon [...] la conscience dans le Mal [...] soulagement et gloire uniques [...] quand l’heure viendra d’entrer dans la Nuit noire, / elle regardera la face de la Mort, / ainsi qu’un nouveau-né, – sans haine et sans remords [...] triste [...] ardent [...] Beau [...] *le Malheur*.

⁸⁹ La grandeur de ce mal où tu te crois savante / ne t’a donc jamais fait reculer d’épouvante / quand la nature, grande en ses desseins cachés, / de toi se sert, ô femme, ô reine des péchés, / – de toi, vil animal, – pour pétrir un génie ? (“Tu mettrais l’univers entier dans a ruelle”).

⁹⁰ “Bénédiction”.

“instrumento maldito” de la “ira” de Dios. A través del parto de esta criatura desfavorecida por la naturaleza, aunque no por “un Ángel” que lo cuida, la madre expía su culpa por una “noche de placeres efímeros” (p. 3). La mujer del poeta, en cambio, trama un acto de transgresión. Adoptará “la profesión de los antiguos ídolos” y se embriagará “de nardo, de incienso y de mirra” para “usurpar, riendo, los homenajes divinos” del corazón del poeta. A través de él, la mujer se “hace recubrir de oro” (p. 8),⁹¹ es lustrada por la adoración del poeta, lo cual simboliza la rehabilitación de su efigie por un devoto practicante de su culto a través de la palabra.

Baudelaire cultivó una poesía que posee un fuerte ingrediente religioso, camuflado en el tejido de sus textos, como confesó él mismo refiriéndose a *Las flores del Mal*, donde decía haber puesto “toda [su] religión (travestida)” (Baudelaire, 1973, p. 606).⁹² En su diario *Cohetes*, concibe la “lengua” y la “escritura” como “operaciones mágicas y brujería evocadora” (1975, p. 658). De allí que el poeta se dirija a la luna, inspiradora por antonomasia en la poesía de Occidente al menos desde la elegía romana,⁹³ como “El poseído” (1859) de uno de los poemas que Baudelaire agregó a la edición de *Las flores* de 1861: “*Oh, mi gran Belcebú, te adoro*” (p. 38). Reformulando la teoría platónica de la inspiración con pinceladas de la literatura fantástica, la naturaleza se transforma en una “hechicera sin piedad” que siempre vence al poeta (p. 278). Pues, como apunta en su poema

⁹¹ Enfant déshérité [...] les desseins éternels [...] arbre misérable [...] monstre rabougri [...] instrument maudit [...] méchancetés [...] un Ange [...] nuit aux plaisirs éphémères [...] le métier des idoles antiques [...] de nard, d'encens, de myrrhe [...] usurper en riant les hommages divins ! [...] faire redorer.

⁹² Esta declaración acerca de *Las flores del Mal* se encuentra en una carta del 18 de febrero de 1866 dirigida al notario Narcisse Ancelle (1801-1888), que desde 1844 obtiene la tutela judicial de Baudelaire. La frase original es la siguiente: toute ma religion (travestie).

⁹³ Vid. Paul Veyne (1991), *La elegía erótica romana. El amor, la poesía y el Occidente*, FCE: México.

en prosa “El *Confiteor* del artista” (1862),⁹⁴ “el estudio de lo bello es un duelo en el que el artista grita de espanto antes de ser vencido” (p. 279). El “grito de espanto”, previo a la derrota, también aparece en el poema “Meterías el universo entero en tu callejuela”. Con la diferencia de que allí el “pavor” es mudo, está referido a la prostituta y produce el efecto de “retroceder” ante el obrar de la naturaleza. El conocimiento de sus “designios velados” provoca en el poeta un movimiento opuesto a la dinámica progresiva de los tiempos modernos. Trastornado por un pavor que le obliga a volver sobre sus pasos, el artista descubre el *modus operandi* de la naturaleza y, al mismo tiempo, de qué manera está implicado él mismo en su fatal operación. Pero es imitando el gesto de retirada en un campo de batalla que conquista su auténtica libertad. En realidad, no lo hace solo. Baudelaire jamás está solo. Incluso, en ese otro poema en prosa autorreferencial titulado “A una hora de la mañana” (1862),⁹⁵ donde el poeta se jacta de haber escapado de “la tiranía de la cara humana” y poder “¡al fin solo!” recogerse “en el silencio y la soledad de la noche” (pp. 287-288),⁹⁶ las almas de las personas que ha amado, Dios incluido, lo acompañan. Por eso invoca a la prostituta y la exhorta a realizar con él, en un acto fervoroso de amor, el reconocimiento de los poderes indomeñables de la naturaleza.

Para Baudelaire, el amor es la clave de la creación. En un nivel micro, la obra del poeta; en uno macro, el mundo. Pero no se trata de cualquier tipo de amor, sino de uno cuya naturaleza guarda un estrecho vínculo con su noción de prostitución. En una entrada de *Mi corazón al desnudo*, escribe: “el ser más prostituido, el ser por excelencia, es Dios, pues es

⁹⁴ El título original es “Le *Confiteor* de l’artiste”. El término “Confiteor”, cuyo significado es “yo confieso”, designa una oración en latín usada en el rito romano a través de la cual el penitente confiesa sus pecados ante Dios y pide a sus hermanos y a los santos la intercesión en favor de su alma.

⁹⁵ “À une heure du matin”.

⁹⁶ [langue [...] écriture [...] opérations magiques, sorcellerie évocatoire [...] *Ô mon cher Belzébuth, je t’adore !* [...] enchanteresse sans pitié [...] L’étude du beau est un duel où l’artiste crie de frayeur avant d’être vaincu [...] la tyrannie de la face humaine [...] Enfin ! seul ! [...] dans le silence et la solitude de la nuit.

el amigo supremo de todo individuo y el reservorio común e inagotable del amor” (p. 692). La esencia amorosa de Dios se manifiesta como un acto de prostitución, a causa de su disponibilidad incondicional hacia todos los seres. Tanto “usureros” como “asesinos” acuden a este “eterno confidente” para pedirle por el éxito de su “próxima operación” (p. 705). En una reflexión que combina aspectos del emanatismo neoplatónico con la noción gnóstica de la Caída,⁹⁷ la naturaleza entera es concebida por Baudelaire como “la caída de Dios”; pues, “si [la caída] es la unidad devenida dualidad, es Dios quien ha caído” (pp. 688-689). En el año 1828, el teólogo protestante y profesor de la Academia Real de Estrasburgo Jacques Matter (1791-1864) había publicado su *Historia crítica del gnosticismo y su influencia sobre las Sectas religiosas y filosóficas de los primeros seis siglos de la era cristiana*.⁹⁸ Contemporáneo al surgimiento del cristianismo, el gnosticismo es para Matter “una doctrina que despreciaba la tierra” (Matter, 1828, p. 490) y que enseñaba al ser humano a unirse con Dios, desprendiéndose “de la materia y de los genios que la gobiernan” (p. 495).⁹⁹ Tal desprendimiento y elevación, escribe Matter, “era el objetivo de las imágenes que se presentaba a los adeptos” (ídem) aludiendo a los talismanes o piedras “abraxas”, cuyas inscripciones simbólicas el autor reproduce e interpreta en el tercer tomo de su investigación. Baudelaire conoció las doctrinas de “los Alejandrinos”, a los que se refiere en un pasaje de *Mi corazón al desnudo* donde plantea la existencia hipotética de

⁹⁷ Entiendo por emanatismo la doctrina formulada por el neoplatónico Plotino (205-270 d. C.), según la cual el universo es una hipostasis o emanación del Uno, que debe reintegrarse con su origen divino. El gnosticismo parte de esta misma concepción, si bien agudiza la noción de la Caída multiplicando las hipostasis de Dios e introduciendo la idea de un demiurgo malvado que gobierna sobre el universo corrompido y sus habitantes.

⁹⁸ *Histoire critique du gnosticisme et de son influence sur les Sectes religieuses et philosophiques des six premiers siècles de l'ère chrétienne* (F. G. Levrault: París-Estrasburgo). En este estudio, Matter distingue las especulaciones gnósticas de las tergiversaciones que los autores cristianos hicieron de sus doctrinas y evidencia las relaciones entre el zoroastrismo, la cábala y el platonismo judaico de Alejandría que, según el teósofo de Estrasburgo, gestaron en conjunto la gnosis.

⁹⁹ une doctrine qui méprisait la terre [...] à la matière et aux génies qui la gouvernent [...] le but des images que l'on présentait aux adeptes.

“una Religión universal, hecha para los Alquimistas del Pensamiento, una Religión que se desprende del hombre, considerado como memento divino” (Baudelaire, 1975, p. 696).¹⁰⁰

No obstante, el “gusto invencible por la prostitución” también se encuentra “en el corazón del hombre” y se expresa en “la necesidad de olvidar su *yo* en la carne exterior, que el hombre llama noblemente *la necesidad de amar*”. El ser humano “quiere ser *dos*”, desea encarnar, ama porque le tiene “horror a la soledad”. Aunque Baudelaire sabe que “el hombre de genio busca ser *uno*” para recuperar su esencia divina, la gloria a la que el poeta aspira consiste en repetir el acto amoroso y sacrificial de Dios: “prostituirse de una manera particular” (p. 700). De allí la definición que ofrece al principio de *Cohetes*: “¿Qué es el arte? Prostitución” (p. 649). Y, puesto que para Baudelaire “el hombre es un animal adorador”, la poesía y el culto a la imagen femenina van a ofrecerle esa “manera peculiar” de “adorar”, es decir, de “sacrificarse y prostituirse” (p. 692).¹⁰¹

En su poema en prosa “Las multitudes” (1861),¹⁰² el poeta consigue ser “activo y fecundo” en la medida en que profana su aura. A través de “esta inefable orgía” o “santa prostitución del alma que se entrega por completo”, puede visitar todos y cada uno de los cuerpos de las multitudes. Vive en carne propia sus dolores y alegrías, conoce todas sus profesiones. “Caridad”, en el sentido de completa empatía, y “poesía” se equiparan en una misma actitud frente “a lo imprevisto que se muestra y lo desconocido que pasa” (p. 291). Sin embargo, en esta “comunidad universal”, el poeta nunca abandona su *yo*. Se convierte en

¹⁰⁰ les Alexandrins [...] une Religion Universelle, faite pour les Alchimistes de la Pensée, une Religion qui se dégage de l’homme, considéré comme memento divin.

¹⁰¹ la création ne serait-elle pas la chute de Dieu ? [...] L’être le plus prostitué, c’est l’être par excellence, c’est Dieu, puisqu’il est l’ami suprême pour chaque individu, puisqu’il est le réservoir commun, inépuisable de l’amour [...] usuriers [...] assassins [...] éternel confident [...] prochaine opération [...] la chute de Dieu [...] Si c’est l’unité devenue dualité, c’est Dieu qui a chuté [...] Goût invincible de la prostitution dans le cœur de l’homme [...] le besoin d’oublier son *moi* dans la chair extérieure [...] Qu’est-ce que l’art ? Prostitution [...] L’homme est un animal adoreur [...] Adorer, c’est se sacrifier et se prostituer.

¹⁰² “Les multitudes”.

otros sin abandonar su propio ser. Más precisamente, es él a través de otros y sobre todo de otra, la transeúnte, cuya esencia huidiza más persigue el poeta. Estas son las “misteriosas ebriedades” (ídem) que le proveen las grandes ciudades. En la segunda entrada de su diario *Cohetes*, Baudelaire escribe: “Yo es todos; Todos es yo” (p. 651). Su palabra se desliza como un alma errante en medio de las multitudes al acecho de disfraces para su imaginación polimorfa. Ella es el ávido comensal de un banquete mundano que ocurre en la divina mesa del yo. En el segundo poema de la primera edición de *Las flores* titulado “El sol” (1857), que en la edición póstuma de 1868 será sustituido por “El albatros” (1859),¹⁰³ Baudelaire retrata al poeta practicando su “fantasmagórica esgrima” a semejanza del sol que, al descender cual “padre nutricio” a las ciudades, “ennoblece la suerte de las cosas más viles” (p. 83).¹⁰⁴

Esta es la operación que la imagen femenina realiza en el cerebro del poeta, tornándolo “un espejo embrujado” (p. 658). De ser “simplista, como los animales” (p. 694), y no poseer sino su propio cuerpo, como dijo un autor satírico cuyas palabras transcribe Baudelaire en *Mi corazón al desnudo*, la mujer adquiere a través de la poesía la cualidad de una “idea” que está “dotada, por sí misma, de una vida inmortal, como una persona”. Es a través de la imaginación del poeta que la mujer accede a la vida eterna de las imágenes, pero es también a través de ella que el hombre se convierte en poeta. A esto hace alusión Baudelaire en una carta de 1854 enviada anónimamente a Apollonie Sabatier, pseudónimo de la artista y modelo Aglaé Joséphine (1822-1890), quien orquestaba un salón al que acudía buena parte de la bohemia parisina. La correspondencia de este amor desinteresado e

¹⁰³ “Le soleil” y “L’albatros”.

¹⁰⁴ actif et fécond [...] cette ineffable orgie [...] sainte prostitution de l’âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l’imprévu qui se montre, à l’inconnu qui passe [...] universelle communion [...] mystérieuses ivresses [...] Moi, c’est tous ; Tous, c’est moi [...] fantasque escrime [...] père nourricier [...] ennoblit le sort des choses les plus viles.

ideal como pocos, en el que Baudelaire ocultó su identidad durante algunos años, canta un momento dichoso de su poesía. Aquel en el que el poeta tuvo la certeza de que “toda forma creada, incluso por el hombre, es inmortal” (p. 705). Nótese el pesimismo frente a la humanidad que el autor apuntala entre comas: “incluso por el hombre”. No obstante, Baudelaire escribe en su carta a “la Presidenta” Sabatier: “no sé si jamás me será concedida la dulzura suprema de platicarle en persona acerca del poder que ha adquirido sobre mí, de la irradiación perpetua que su imagen crea en mi cerebro” (Baudelaire, 1973, p. 267). Ella es “el Ángel guardián, la Musa y la Madona” del poeta, sus “encantadores Ojos” lo conducen “por el sendero de lo Bello” (Baudelaire, 1975, pp. 43-44),¹⁰⁵ como escribe respectivamente en el poema sin título que ocupa el lugar XXXVII de *Las flores del Mal* (1857) y “La antorcha viva” que le sigue, ambos ofrendados a Apollonie Sabatier por Baudelaire en sus cartas de 1854. Sin embargo, esta correspondencia entre la obra creada por el ser humano y las obras divinas, como es el cielo eterno o la belleza inmortal, sufre una profunda crisis en el itinerario de *Las flores del mal*. A lo largo de la trayectoria que realiza el poeta, donde cada aparición femenina puede leerse como una etapa de su trágico viaje del ideal al *spleen*,¹⁰⁶ la imagen femenina se transforma en un espejo en el que el artista reconoce su impotencia frente a la muerte y el paso ineluctable del tiempo.

Las metamorfosis de la imagen femenina tienen su referente histórico en una polémica inacabada en torno a la emancipación de la mujer que las clases medias, los políticos, los científicos y los artistas del siglo romántico heredaron de la Ilustración:

¹⁰⁵ un miroir ensorcelé [...] idée [...] par elle-même [...] douée d'une vie immortelle, comme une personne [...] Je ne sais si jamais cette douceur suprême me sera accordée de vous entretenir moi-même de la puissance que vous avez acquise sur moi, et de l'irradiation perpétuelle que votre image crée dans mon cerveau [...] l'Ange gardien, la Muse et la Madone (“Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire”) [...] Charmants Yeux [...] dans la route du Beau (“Le flambeau vivant”).

¹⁰⁶ Vid. Max Milner (1967), *Baudelaire, enfer ou ciel, qu'importe !*, Plon: París.

El siglo XVIII, y en especial su segunda mitad, fue escenario de una amplia discusión en torno a la mujer y sus derechos, a la que hasta entonces prácticamente sólo se le asignaban obligaciones. El refinamiento de la corte, un cierto libertinaje de las ideas y de las costumbres, la tolerancia propugnada por los filósofos, son algunos de los factores que van permeando la sociedad francesa y que permiten que la mujer asuma un papel diferente, sea como aristocrática anfitriona de los salones, sea como participante en los movimientos revolucionarios. (Chaves, 1997, p. 38)

En este ambiente progresista aparecieron en Francia las novelas de Pierre Choderlos de Laclos (1741-1803) y un poco antes en Inglaterra las de Daniel Defoe (1660-1731), cuyos personajes femeninos astutos, fatales, pero también virtuosos, son presentados con idénticos atributos que los papeles masculinos. La Revolución francesa y la política napoleónica, así como las obras de Rousseau que tanto influyeron en el romanticismo, forman parte de lo que Hans Mayer llama el “proceso de la Contrailustración burguesa”, que aconteció en un período en el que la burguesía se erigió como clase dominante e impuso a la mujer su “desfeminización”, abandonando los territorios de igualdad entre géneros conquistados por el pensamiento ilustrado y el activismo de las mujeres hacia finales del siglo XVIII (Mayer, 1982, p. 40). En el convulso siglo XIX, Gustave Flaubert (1821-1880) y León Tolstoi (1828-1910) narraron la suerte de heroínas inconformes con su situación, a las que su rebeldía acarrea la muerte. Hacia finales del siglo, en la literatura decadente y simbolista de Georges Rodenbach (1855-1898) y de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), la representación de la mujer se escinde en dos imágenes que cristalizaron en el imaginario masculino como polaridades irreconciliables: la *femme fatale*, representante del mal y de “la pura sensualidad, exiliada en la carne”, y la “política y sexualmente insignificante” *femme fragile*, cuya pasiva santidad es coronada por la maternidad y el matrimonio con el hombre (pp. 42-43). Si la primera desciende de las brujas y adquiere su dinámico poder del exotismo que comparte con los ídolos paganos, la segunda releva a las

damas del amor cortés en la búsqueda platónica de lo inalcanzable y toma prestadas sus facciones celestiales del ícono religioso.

A caballo entre el realismo y las corrientes artísticas finiseculares, Baudelaire, como otros románticos que se asentaron en la urbe parisina (Hugo, Delacroix, Gautier, Nerval, Barbey d'Aurevilly, Banville y Manet, entre otros), plasma en sus obras figuras femeninas inmersas en contradicciones, convergencias y renovaciones que revelan algunos de los sueños y las pesadillas, los deseos y los temores que la presencia inquietante de la mujer detonó en una sociedad que luchaba por refundar sus antiguos valores religiosos y patriarcales, y que se percataba al mismo tiempo de su caducidad. Es esta incipiente apertura lo que le permitió a Baudelaire identificarse con la protagonista de *Madame Bovary* (1857) en su búsqueda de un nuevo ideal que, en palabras del poeta, la hacía “participar de esa doble naturaleza, de cálculo y de ensoñación, que constituye el ser perfecto” (Baudelaire, 1976, p. 84).¹⁰⁷ El empeño por esculpir un altar a este ser tan complejo articula el trayecto de *Las flores del Mal*, especialmente en su primera versión. En este libro, Baudelaire se empeña, con toda la laboriosidad de la que es capaz un gran poeta y crítico de arte de su tiempo, en retratar a la mujer que, en pleno siglo XIX, con el desmoronamiento de los roles asignados para el hombre y la mujer, y el acrecentamiento de la presencia femenina en la vida pública, se convertía en “un ser híbrido [y] andrógino” (Durand, 2013, p. 280), en el que afloraban las contradicciones, con la amenaza y el amor que esta nueva compañera iba a traer para el hombre occidental hegemónico. En la imagen femenina, se cumple la apuesta baudelaireana de cosechar la flor y el canto, fruto de una estrecha colaboración entre la naturaleza y la poesía, en un universo donde todo parece estar abocado a la muerte y al aburrimiento. Este último incrementado, sin duda, por la

¹⁰⁷ participer à ce double caractère de calcul et de rêverie qui constitue l'être parfait.

naciente cultura de masas que fomentaba la reproducción y el consumo indiferenciado de imágenes, en la que muchos veían una crisis de la imaginación,¹⁰⁸ derivada de la ruptura con su cultivo tradicional en los cauces de las religiones establecidas, o como lo anunciaron algunos románticos el olvido de los mitos y la muerte de Dios.¹⁰⁹

Esta modificación en el imaginario masculino referente a la mujer se experimenta con bruscos vuelcos y angustias tortuosas, pues Baudelaire fue uno de los poetas que concedió al dolor un lugar primordial en su obra,¹¹⁰ pero también es vivida, vale la pena insistir, con suma esperanza. A esto parece aludir en otro de sus diarios íntimos titulado *Higiene*,¹¹¹ donde se despliega una larga oración en la que el poeta pide a Dios y a su padre, a su nodriza Mariette y al alma de Edgar Allan Poe (1809-1849) como “intercesores”, que le otorguen “a [su] madre *una vida lo suficientemente larga* para gozar de [su] transformación” (p. 673). Nuevamente, Baudelaire solicita una mirada femenina que sea testigo de su “transformación”. La metamorfosis de la imagen femenina conlleva una alteración del imaginario del poeta, del que Baudelaire es en extremo consciente. Para que “las nuevas flores [con las que sueña]” puedan brotar de su “jardín”, el poeta debe, como un campesino, “recolectar de nuevo las tierras inundadas” por el “tenebroso temporal” de su “juventud” y alcanzar la madurez en el “otoño de las ideas”. Siempre frente a la amenaza

¹⁰⁸ Vid. Walter Benjamin (1936), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y sus estudios sobre Baudelaire, que se titulan *Un poeta lírico en la época del alto capitalismo* y que forman parte de su inacabado *Libro de los pasajes* (ca. 1927).

¹⁰⁹ En su poema “Pan y vino” (1800-1801), Friedrich Hölderlin escribe el verso “¿Y para qué poetas en tiempos de penuria?”, en una estrofa donde describe los templos griegos en ruinas y el culto a los dioses olvidado por los hombres. Por otra parte, Friedrich Nietzsche, al comienzo de su *Zaratustra* (1883-1885), relata la sorpresa que embarga al sabio cuando contempla a un santo que alaba a Dios, pues éste al parecer aún no se ha enterado de que su dios ya ha muerto.

¹¹⁰ Vid. Gerardo Mayrink (2021), “Baudelaire y sus demonios”, donde el autor analiza la algofilia presente en la obra de Baudelaire que se articula, según él, a partir del binomio lucidez-sufrimiento.

¹¹¹ *Hygiène*.

del “oscuro enemigo”, el “Tiempo [que] devora la vida” y “nos roe el corazón” (p. 16),¹¹² como describe en su poema “El enemigo” (1855).¹¹³

Como se aprecia en este poema, la obra baudelaireana se presenta bajo la égida de una lucha declarada contra el tiempo, que la hace heredera de la lírica griega arcaica (Safo, Anacreonte, Arquíloco, Alceo, entre otros), que cantaba la finitud de la vida y ubicaba la plenitud de la vida humana en la juventud. Rasgo que retomó la poesía barroca, que promueve en la amada una reflexión sobre la finitud humana, también conocida como *Memento mori* (“recuerda que has de morir”), incitándola a entregarse al amor antes de que sea demasiado tarde. La predilección de Baudelaire por el soneto,¹¹⁴ cuya forma consolidó Francesco Petrarca (1304-1374) en su *Cancionero* (1470),¹¹⁵ que influiría no sólo en los autores del Renacimiento sino en la lírica europea posterior, confiere a su poesía un entramado de temas del amor cortés y de la filosofía renacentista que configuran su manera de aproximarse a la mujer. No obstante, como ha visto Pierre Brunel, “Baudelaire quiso, sin lugar a duda, rejuvenecer la poesía floral, usada hasta el agotamiento, rociándola de llantos, probándola en el sufrimiento, en el fuego mismo del deseo y del infierno” (Brunel, 1998, p.

¹¹² à ma mère *une vie assez longue* pour jouir de ma transformation [...] les fleurs nouvelles que je rêve [...] jardin [...] ténébreux orage [...] jeunesse [...] rassembler à neuf les terres inondées [...] l’automne des idées [...] le Temps mange la vie [...] l’obscur Ennemi qui nos ronge le cœur.

¹¹³ “L’ennemi”.

¹¹⁴ Más de la mitad de los poemas de *Las flores del Mal* siguen esta forma métrica.

¹¹⁵ El título original es *Canzoniere*. En el poema CLXVII (vv. 9-14) de esta obra, Petrarca convierte a Laura “en una sirena celestial que cumple la obra de las Parcas, logra combinar en una sola persona la santidad, una voz irresistiblemente seductora y la fría imparcialidad del destino” (Grant, 1981, p. 14). Esta compleja imagen prefigura los versos de Baudelaire “ángel o sirena ¡qué importa! (Ange ou Sirène, qu’importe !)” en su “Himno a la Belleza (Hymne à la Beauté)” de 1860 (Baudelaire, 1975, p. 25), o el poema que ocupa en lugar XXV de *Las flores del Mal* de 1857, en el que exalta la naturaleza “extraña y simbólica (étrange et symbolique)” de una mujer, “donde el ángel inviolado se mezcla con la esfinge antigua (où l’ange inviolé se mêle au sphinx antique)” (p. 29).

167).¹¹⁶ Esta búsqueda, aunada a una intensa inquietud artística e intelectual, lo llevó a interesarse por la erudita obra *La anatomía de la melancolía* (1621)¹¹⁷ del escritor Robert Burton (1577-1640), de donde extrajo la noción de “spleen” con la que titula, manteniendo el anglicismo, la primera sección de *Las flores*, a saber, “Spleen e Ideal”.¹¹⁸ La misma palabra reaparecerá en su obra póstuma *El Spleen de París* (1869), que está compuesta de algunos de los *Pequeños Poemas en prosa* que Baudelaire publicó en el año 1862.¹¹⁹

Asimismo, Baudelaire se inspiró de un texto anónimo, atribuido al sabio egipcio Hermes Trismegisto, que data de los primeros siglos de nuestra era y que se titula el *Poimandres*. Como argumentaré en el siguiente capítulo, el poeta retoma de esta revelación dialogada la causa de la caída del ser humano primordial y, como consecuencia, la adquisición de una naturaleza doble. El hallazgo de este texto hermético se debe a su amigo el esoterista Louis Ménard (1822-1901), que en 1866 publicó su propia traducción.¹²⁰ Ambas nociones, la del spleen o la melancolía y la de la dualidad del ser humano, producto de la degradación de su esencia original, son retomadas por Baudelaire para trazar el retrato de la mujer pensativa, en ocasiones asimilable a su propia musa, que “en este mundo hastiado” (Baudelaire, 1975, p. 3)¹²¹ recuerda sus viejos amores e inspira al poeta la recuperación de un ideal perdido cada vez más lejano. Dejando la exploración de la mujer

¹¹⁶ Baudelaire a voulu, sans nul doute, rajeunir la poésie florale, usée jusqu’à la corde, en l’arrosant de pleurs, en l’éprouvant à la souffrance, au feu même du désir et de l’enfer.

¹¹⁷ *The Anatomy of Melancholy* (Oxford).

¹¹⁸ “Spleen et Idéal”. Esta sección conserva su lugar en las ediciones posteriores de *Las flores del Mal*.

¹¹⁹ *Le Spleen de Paris; Petits poèmes en prose*.

¹²⁰ Se trata del libro *Hermès Trismégiste* (1866), precedido por un “Estudio sobre el origen de los libros herméticos” del propio Ménard y publicado en París por Didier et Compagnie, Libraires-Éditeurs. Su traducción al francés reúne los 18 tratados del *Corpus hermeticum*, el *Asclepio*, 26 extractos de Estobeo y algunos fragmentos citados por Cirilio, retomando la amplia colección de textos herméticos que había publicado Francesco Patrizi en Ferrara, Italia, a fines del siglo XVI. La ocupación de Ménard con la literatura hermética se remonta a su etapa en el barrio latino, en la que varios jóvenes, entre ellos Baudelaire, se reunían en el “granero” de la casa paterna del primero (Arnold, 1972, pp. 11-32).

¹²¹ dans ce monde ennuyé.

melancólica para el último capítulo, ahondaré a continuación en la recreación baudelaireana del mito hermético, que narra la adquisición del ser humano primordial, vía su amor por una imagen que le muestra la naturaleza, de su dualidad cuerpo y alma, que afecta su percepción de la realidad y pese a la cual, no obstante, florecen las plantas venéreas de la poesía.

III. LA MIRADA DEL VAGABUNDO Y LAS PLANTAS VENENOSAS

*Uno te ilumina con su ardor,
otro en ti, Naturaleza, pone su duelo.
Lo que a uno dice: ¡Mausoleo!
Al otro dice: ¡Vida y esplendor!*

*De ti, ignoto Hermes, soy un acólito.
Tú, que siempre me intimidas,
me vuelves igual a Midas,
de los alquimistas el más melancólico.*

“Alquimia del dolor” (1860), Baudelaire, 1975, p. 77¹²²

En una carta de 1855 dirigida al crítico de arte Fernand Desnoyers (1826-1869), Baudelaire escribe que siempre ha pensado que “en la *Naturaleza*, floreciente y rejuvenecida, había algo de insolente y deplorable” (Baudelaire, 1973, p. 248).¹²³ Una inspiración similar aparecerá en el verso, posterior a la Primera Guerra Mundial, que abre *La tierra baldía* (1922) de T.S. Eliot: “Abril es el mes más cruel, hace brotar lilas en tierra muerta” (Malpartida, 2001, p. 3).¹²⁴ ¿A qué se debe esta asociación entre el renacer florido de la naturaleza y el sentimiento dual, de tristeza y desdén, del poeta? Para comprender la concepción de Baudelaire acerca de la naturaleza, hay que acercarse al enigmático binomio con el que el poeta tituló la primera sección de *Las flores del Mal*: “Spleen e Ideal”. El universo baudelairiano está regido por estos principios antagónicos que desgarran el corazón del poeta y de la mujer, que “pisotean en el lodo buscando, con el ojo demacrado, los cocoteros ausentes de la espléndida África detrás de la inmensa muralla de bruma” (p.

¹²² L’un t’éclaire avec son ardeur, / l’autre en toi met son deuil, Nature ! / Ce qui dit à l’un : Sépulture ! / Dit à l’autre : Vie et splendeur ! / Hermès inconnu qui m’assistes / et qui toujours m’intimidés, / tu me rends l’égal de Midas, / le plus triste des alchimistes (“Alchimie de la douleur”).

¹²³ il y avait dans la *Nature*, florissante et rajeunie, quelque chose d’impudent et d’affligeant (Las cursivas son del original).

¹²⁴ April is the cruellest month, breeding / lilacs out of the dead land (*The Waste Land*).

87), como en su poema “El cisne” (1860). Ambas imágenes, la del paraíso originario y la del encierro terrenal, son proteicas en su imaginario. Reaparecen, en este mismo poema, como “un arroyo sin agua” en el que el cisne urbano busca “su bello lago natal” (p. 86) y, en su poema “El Viaje” (1859),¹²⁵ agregado por Baudelaire al final de la edición de *Las flores* de 1861, como “el viejo vagabundo” cuyo “ojo hechizado descubre una Capua¹²⁶ en cualquier pocilga donde una vela se alumbró” (p. 131). Sin embargo, no sólo los urbanitas respiran la atmósfera plomiza de la melancolía que socava la visión del ideal. En “El Viaje”, el aburrimiento ataca tanto a los “cerebros infantiles”, que sueñan con tierras lejanas y matan el tiempo “sin dejar su cuna”, como a los “impresionantes viajeros” que, tras haber conocido “las ciudades más ricas y los paisajes más bellos”, “el mundo” les resulta igual de “monótono y pequeño” que el hogar del que partieron (pp. 131-133).¹²⁷

En la *Biblia*, el paraíso alude a un estado previo al pecado original que provocó la expulsión del hombre y la mujer primordiales del seno del Creador y la entrada de la humanidad a una historia de yerros y de tormentos. El advenimiento de un periodo de decadencia para los seres humanos, como consecuencia de un acto de rebeldía, se manifiesta en varias culturas. En *Los trabajos y los días*,¹²⁸ Hesíodo (ca. VIII-VII a. C.) reformula el mito babilónico de las edades introduciendo la figura del titán Prometeo, que

¹²⁵ “Le voyage”.

¹²⁶ Esta ciudad, ubicada en la actual provincia de Caserta en Italia, fue famosa en la antigüedad por sus bronceos y perfumes. Por su prosperidad, ocupó el segundo lugar de la península itálica después de Roma.

¹²⁷ piétinant dans la boue, et cherchant, l’œil hagard, / les cocotiers absents de la superbe Afrique / derrière la muraille immense du brouillard [...] ruisseau sans eau [...] son beau lac natal [...] le vieux vagabond [...] œil ensorcelé découvre une Capoue / partout où la chandelle illumine un taudis [...] cerveaux enfantins [...] sans quitter leur berceau [...] Étonnants voyageurs [...] Les plus riches cités, les plus grands paysages [...] Le monde, monotone et petit.

¹²⁸ El título original es: *Ἔργα καὶ Ἡμέραι*.

roba el fuego a los dioses para dárselo a los hombres.¹²⁹ Los hombres que reciben esta dádiva son injustos e inclementes. A diferencia de sus antecesores de la edad de oro, que vivían sin fatigas hasta que un sueño profundo se apoderaba de ellos, los hombres de la edad de hierro trabajan para obtener su sustento, con el que deben alimentar a su compañera, la mujer, y enfrentan la enfermedad y la muerte. En el quinto poema de *Las flores del Mal*, que inicia con la declaración “Amo el recuerdo de esas épocas desnudas” (1857), Baudelaire recurre a la mitología grecolatina para evocar aquellos tiempos idílicos “en l[o]s que Febo se complacía dorando las estatuas” y “el hombre y la mujer en su agilidad gozaban sin mentira y sin ansiedad” sobre una tierra fértil y generosa, personificada por la diosa ctónica “Cibeles” y por una “loba” que, como en los orígenes de Roma, amamanta “el universo” (p. 11). Si la primera parte del poema remite al “en ese entonces” de la pareja juvenil que habitaba en una edad de oro junto a los dioses, la cruda descripción del “hoy” del poeta irrumpe en la segunda parte. El “cuadro negro” de su cotidianidad moderna se compone de la disformidad y la indigencia de los cuerpos, frente a cuya “desnudez” el “alma” del poeta siente un “frío tenebroso” que la lleva a retraerse para hilvanar su canto. Desde esta distancia, vislumbra al “implacable y sereno dios de la Utilidad”,¹³⁰ preceptor de los “infantes”, y se compadece de las “mujeres”, carcomidas y alimentadas por “la depravación”, y de las “vírgenes” que arrastran “la herencia del vicio materno y todas las aberraciones de la fecundidad”. Trabajo, sexualidad y procreación son los males que asedian a estas “naciones corrompidas” y a sus “musas tardías”, entre las que

¹²⁹ Sobre el mito de las edades *vid.* vv. 109-201; sobre el robo de Prometeo *vid.* vv. 42-58. También en la *Teogonía* (vv. 535-570), Hesíodo relata el engaño que urdió Prometeo para distribuir las partes de un buey en un banquete entre dioses y hombres. Aquí se explica el origen del sacrificio y se narra el comienzo de la enemistad entre Zeus y los hombres aliados con Prometeo. Los primeros reciben a la primera mujer, Pandora, como castigo y Prometeo es condenado a múltiples torturas por el resto de los tiempos.

¹³⁰ Este dios fue erigido por la burguesía francesa como emblema de la productividad, en medio de la miseria del proletariado durante la Monarquía de Julio (1830-1848).

el poeta, no obstante, rinde “un homenaje profundo a la santa juventud” (p. 12). Su voz alaba “el aire simple”, la “dulce frente” de la pareja primordial. El “ojo” de estos seres, “límpido y claro como una corriente de agua” (ídem), contrasta con “el ojo demacrado” de “la mulata, enjuta y tísica”, de su poema “El cisne” (p. 87), o con “el ojo hechizado” del “viejo vagabundo” de “El Viaje” (p. 131). A pesar de elogiar la “despreocupada” belleza de los “pueblos antiguos”, el poeta reconoce su pertenencia a “las razas enfermizas”, cuyos “rostros roídos por las llagas del corazón” poseen su propio encanto: unas “bellezas de languidez” (p. 12)¹³¹ que recuerdan, postradas por la melancolía, su naturaleza original.

La dualidad de estos seres para evocar el ideal desde lugares inhóspitos y para sentir “los aburrimientos y los vastos pesares” de “la existencia brumosa” (p. 10),¹³² como en su poema “Elevación” (1857),¹³³ permite comparar la poética baudelaireana con el diálogo hermético *Poimandres*,¹³⁴ que narra el origen metafísico del ser humano y la naturaleza. En el siguiente pasaje, el hombre arquetípico, “que tiene la imagen del padre [...] de todas las

¹³¹ J’aime le souvenir de ces époques nues / dont Phoebus se plaisait à dorer les statues [...] l’homme et la femme en leur agilité / jouissaient sans mensonge et sans anxiété [...] Cybèle [...] louve [...] l’univers [...] alors [...] aujourd’hui [...] noir tableau [...] nudité [...] âme [...] froid ténébreux [...] dieu de l’Utile, implacable et serein [...] enfants [...] femmes [...] la débauche [...] vierges / du vice maternel traînant l’hérédité / et toutes les hideurs de la fécondité [...] nations corrompues [...] muses tardives [...] un hommage profond, / – à la sainte jeunesse [...] l’air simple [...] doux front [...] l’œil limpide et clair ainsi qu’une eau courante [...] la négresse, amaigrie et phtisique [...] insouciant [...] peuples anciens [...] visages rongés par les chancres du cœur [...] beautés de langueur.

¹³² les ennuis et les vastes chagrins [...] l’existence brumeuse.

¹³³ “Élévation”.

¹³⁴ El *Poimandres* (Ποιμάνδρης), que es el primer tratado del *Corpus Hermeticum*, data del siglo primero de nuestra era o de principios del segundo, lo cual lo convierte en uno de los textos herméticos más tempranos. En él, un ente divino que se autodenomina Poimandres revela a un iniciado, que luego será identificado con Hermes Trismegisto, un mito sobre el origen del cosmos, las primeras siete generaciones de andróginos y sus sucesores, divididos en género masculino y femenino, que experimentan la sexualidad, la procreación, el nacimiento y la muerte. A su vez, Poimandres muestra a Hermes la posibilidad que tiene el ser humano de reintegrarse con la divina Inteligencia (Νοῦς), reconociendo en sí mismo su imagen (*vid.* Broek, 2006, pp. 490-491).

cosas”, se aleja de “la Inteligencia” creadora y se precipita “en la esfera de lo creado” con el deseo de “crear también” (Parthey, 1856, p. 6):¹³⁵

Entonces [el Hombre], que tenía pleno poder sobre el mundo de los animales mortales e irracionales, se asomó a través de la armonía,¹³⁶ quebrantando el poder de los círculos planetarios,¹³⁷ y le mostró la bella forma de dios a la pesada Naturaleza. Ella, admirando una belleza que jamás sacia, poseedora de la energía entera de los siete regentes y de la forma de dios, sonrió con ternura. Pues veía en el agua el aspecto de la hermosísima forma del hombre y, sobre la tierra, su sombra. Y él, viendo en el agua esa forma que se le asemejaba, ya que provenía de él, quedó prendado y quiso vivir con ella. De inmediato, el impulso acompañó su resolución y [el Hombre] concibió la forma irracional. Atrayendo a su amado hacia sí, la Naturaleza se enlazó por completo alrededor de él y se unieron, pues estaban enamorados. Y por eso, entre todos los animales que habitan sobre la tierra, sólo el hombre es doble: mortal por su cuerpo e inmortal por su esencia.¹³⁸ Antaño eterno y poderoso, sufre la caducidad de las cosas que mueren y que están bajo el yugo del destino. Aquel que estaba por encima de la armonía se convirtió en su esclavo. Antes hermafrodito y en perpetua vigilia, pues era hijo de un padre andrógino [que jamás dormía], hoy es dominado por el sueño. (ídem, pp. 7-8)¹³⁹

¹³⁵ τὴν τοῦ πατρὸς εἰκόνα ἔχων [...] πάντων [...] ὁ νοῦς [...] ἐν τῇ δημιουργικῇ σφαίρᾳ [...] καὶ αὐτὸς δημιουργεῖν.

¹³⁶ Poimandres se refiere a la armonía primordial del universo creado por “la palabra de dios” (ὁ τοῦ θεοῦ λόγος) y el “pensamiento creador” (νοῦς δημιουργός). Este último, que es hijo del “Pensamiento” (Νοῦς) y su palabra, engendrará a los siete gobernadores planetarios que se mencionan a continuación.

¹³⁷ Estos “círculos planetarios” u “órbitas” (κύκλων) designan las siete esferas que gobiernan, con sus influencias benéficas y dañinas, sobre el mundo sensible. Su influjo sobre los seres se denomina “destino” (εἰμαρμένη). El hombre primigenio está sujeto a estos “regentes” (διοικητόρων) debido a su descenso a la esfera demiúrgica.

¹³⁸ Literalmente, el origen de su inmortalidad deriva de su “hombre esencial” (οὐσιώδη ἄνθρωπον), es decir, de que el ser humano primigenio era la “imagen del padre” (τοῦ πατρὸς εἰκόνα), antes de engendrar la materia o la “forma irracional” (ἄλογον μορφήν).

¹³⁹ A continuación, transcribo el texto original en griego antiguo, seguido de la traducción al francés de Louis Menard. La traducción que ofrezco al español fue realizada consultando el original y la versión francesa, así como la traducción al español y las notas de Xavier Renaud (1999, pp. 83-84): Καὶ ὁ τῶν θνητῶν τοῦ κόσμου ζῶων καὶ τῶν ἀλόγων ἔχων πᾶσαν ἐξουσίαν διὰ τῆς ἁρμονίας παρέκυψεν, ἀναρρήξας το κράτος τῶν κύκλων, καὶ ἔδειξε τῇ κατωφερῇ φύσει τὴν καλὴν τοῦ θεοῦ μορφήν. ἦν ἰδοῦσα ἀκόρεστον κάλλος· καὶ πᾶσαν ἐνέργειαν ἐν ἑαυτῇ ἔχουσαν τῶν ἑπτα διοικητόρων, τὴν τε μορφήν τοῦ θεοῦ, ἐμειδίασεν ἔρωτι, ἅτε τῆς

El mito hermético describe el descenso del ser humano primigenio a la esfera de la creación, motivado por una apasionada curiosidad de ver y de crear. No satisfecho con “haber conocido las creaciones de sus hermanos”, los siete regidores celestes, que “lo amaron” y le hicieron participar “de su propia constitución”, el Hombre baja al reino de los animales mortales y de los “elementos irracionales”, literalmente “sin pensamiento o palabra”. La Naturaleza con la que el Hombre allí se une aglutina ambas cualidades, es mortal y muda o insensata, como “mera materia” (pp. 5-6).¹⁴⁰ No obstante, las aguas reflejan la forma de dios y su silueta se dibuja sobre la superficie terrestre, ya que la Naturaleza es capaz de percibir la belleza divina. Incluso, en el relato apenas citado, es ella quien recuerda al ser humano su forma primigenia al permitirle verse a sí mismo a través de ella, como si fuera un espejo. Esto último con graves consecuencias, pues la imagen de dios es tan hermosa que el Hombre se precipita temerariamente en la materia buscando habitar la forma divina y entrelazando para siempre su vida con la de la Naturaleza, quizás con el deseo implícito de ser padre él también. Como Narciso que murió ahogado en un manantial,

καλλίστης μορφῆς τοῦ ἀνθρώπου τὸ εἶδος ἐν τῷ ὕδατι ἰδοῦσα, καὶ τὸ σκίασμα ἐπὶ τῆς γῆς. ὁ δὲ ἰδὼν τὴν ὁμοίαν αὐτῷ μορφήν, ἐν ἑαυτῷ οὖσαν, ἐν τῷ ὕδατι, ἐφίλησε καὶ ἠβουλήθη αὐτῇ συνοικεῖν· ἅμα δὲ τῇ βουλῇ ἐγένετο ἐνέργεια, καὶ ἐκύησε τὴν ἄλογον μορφήν. ἡ δὲ φύσις λαβοῦσα τὸν ἐρώμενον περιεπλάκε ὅλη καὶ ἐμίγησαν· ἐρώμενοι γὰρ ἦσαν. καὶ διὰ τοῦτο παρὰ πάντα τὰ ἐπὶ γῆς ζῶα διπλοῦς ἐστὶν ὁ ἄνθρωπος, θνητὸς μὲν διὰ τὸ σῶμα, ἀθάνατος δὲ διὰ τὸν οὐσιώδη ἄνθρωπον. ἀθάνατος γὰρ ὢν καὶ πάντων τὴν ἐξουσίαν ἔχων, τὰ θνητὰ πάσχει ὑποκείμενα τῇ εἰμαρμένῃ. ὑπεράνω οὖν ὢν τῆς ἁρμονίας, ἐναρμόνιος γέγονε δοῦλος. ἀρρενόθηλος δὲ ὢν, ἐξ ἀρρενοθήλεος ὢν πατρός, καὶ ἄυπνος ἀπὸ ἀύπνου κρατεῖται. / Et ce souverain du monde et des êtres mortels et privés de raison, à travers l’harmonie et la puissante barrière des cercles, fit voir à la nature inférieure la belle image de Dieu. Devant cette merveilleuse beauté, où toutes les énergies des sept gouverneurs étaient unies à la forme de Dieu, la nature sourit d’amour, car elle avait vu la beauté de l’homme dans l’eau et son ombre sur la terre. Et lui, apercevant dans l’eau le reflet de sa propre forme, s’éprit d’amour pour elle et voulut la posséder. L’énergie accompagna le désir, et la forme privée de raison fut conçue. La nature saisit son amant et l’enveloppa tout entier, et ils s’unirent d’un mutuel amour. Et voilà pourquoi, seul de tous les êtres qui vivent sur la terre, l’homme est double, mortel par le corps, immortel par sa propre essence. Immortel et souverain de toutes choses, il est soumis à la destinée qui régit ce qui est mortel ; supérieur à l’harmonie du monde, il est captif dans ses liens ; mâle et femelle comme son père et supérieur au sommeil, il est dominé par le sommeil (Ménard, 1866, p. 8).

¹⁴⁰ κατενόησε τῶν ἀδελφῶν τὰ δεμιουργήματα. Οἱ δὲ ἠράσθησαν αὐτοῦ [...] τῆς ἰδίας τάξεως [...] τὰ ἄλογα [...] στοιχεῖα [...] ὕλην μόνην.

presa de la fascinación por su propio reflejo,¹⁴¹ el hombre arquetípico adquiere un cuerpo que padece la influencia astral, el tiempo y la muerte por un acto espontáneo de pasión creativa. Una pasión que imita el comportamiento de dios, que un poco antes del pasaje citado admiraba su forma compuesta de “vida y luz” en la imagen del hombre (p. 6).¹⁴² Por otra parte, el Hombre no realiza esta transgresión, pues atenta contra su naturaleza original, de manera individual, sino en complicidad con la Naturaleza. Rasgo que pudo atraer la atención de Baudelaire sobre este mito hermético que emparenta la cosmogonía con la antropogénesis a través de un apasionado acto creador.

En su reseña sobre *La vida doble* de Charles Asselineau (1820-1874),¹⁴³ Baudelaire expone una concepción sobre la naturaleza dual del ser humano que posee algunas similitudes con el *Poimandres*. Tomando como base de su reflexión el “misterioso” título “*Homo duplex*” (que en latín significa “hombre doble”) de un capítulo del *Discurso sobre la naturaleza de los Animales* (1753)¹⁴⁴ del conde de Buffon (1707-1788), Baudelaire despliega su teoría sobre dos fuerzas que dividen en todo momento al ser humano. Su “espíritu”, “*trastocado por la melancolía desde la infancia*”, es “siempre doble: acción e intención, sueño y realidad” (p. 87). Como “el hombre embriagado por una sombra que pasa” de su temprano poema “Los búhos” (1851),¹⁴⁵ que “lleva siempre consigo la tortura de haber querido cambiar de lugar” (p. 67), los seres humanos que retrata Baudelaire en su reseña anhelan la vida que no tienen y menosprecian “las aventuras que les regala la

¹⁴¹ Vid. Ovidio, *Metamorphoseis*, III, vv. 339-510.

¹⁴² ζωή και φῶς.

¹⁴³ El título original es “La double vie”. Se trata de un libro de cuentos publicado en 1858 por Poulet-Malassis et De Broise. La reseña de Baudelaire apareció en 1859 en *L'Artiste*.

¹⁴⁴ *Discours sur la nature des Animaux*. Este discurso pertenece al cuarto tomo de la *Historia natural, general y particular, con la descripción del gabinete del rey* publicada en 1753 (Imprimerie Royale: París).

¹⁴⁵ “Les hiboux”.

Providencia” (p. 87).¹⁴⁶ Al final de una larga lista en la que enumera los principales temas del “libro exquisito” de Asselineau, Baudelaire concentra su visión sobre la lucha que estos principios libran en el interior del ser humano:

La intención abandonada en el camino, el sueño olvidado en un hostel, el proyecto truncado por un obstáculo, la desdicha y la pequeñez brotando de un logro como las plantas venenosas en un terreno fértil y sin atender, el remordimiento entremezclado de ironía, la mirada lanzada hacia el pasado como la de un vagabundo sumido un instante en la meditación, el imparable mecanismo de la vida terrestre fastidiando y desgarrando minuto tras minuto la trama de la vida ideal. (ídem)

En el cúmulo de situaciones aglutinadas en esta larga frase, el poeta desentierra como un arqueólogo cada uno de los retazos del lienzo de “la vida ideal” que, forzada y mutilada por el trajín de “la vida terrestre”, va dejando su barniz sobre la mirada pensativa del “vagabundo”. Este último personaje es revelador de la condición moderna: sin domicilio y en constante movimiento, como los círculos planetarios; su desgarramiento interior lo convierte en un inadaptado a su propia realidad, frente a la que se siente impotente y miserable. La relación que el vagabundo establece con su ideal, sus sueños o proyectos, se manifiesta en una maraña de sentimientos contradictorios: “el remordimiento entremezclado de ironía”. Es decir, el desdén hacia un destino que no cree merecer y la añoranza por todo lo que su imaginación elucubró sin llegar a materializarlo. El asedio “minuto tras minuto” de estas energías, que como el vagabundo también experimenta el

¹⁴⁶ mystérieux [...] *Homo duplex* [...] esprit [...] *touched with pensiveness* (Esta expresión proviene del escritor inglés Thomas de Quincey) [...] toujours double, action et intention, rêve et réalité [...] l’homme ivre d’un ombre qui passe / porte toujours le châtement / d’avoir voulu changer de place [...] les aventures dont la Providence leur fait don [...] livre exquis [...] L’intention laissée en route, le rêve oublié dans une auberge, le projet barré par l’obstacle, le malheur et l’infirmité jaillissant du succès comme les plantes vénéneuses d’une terre grasse et négligée, le regret mêlé d’ironie, le regard jeté en arrière comme celui d’un vagabond qui se recueille un instant, l’incessant mécanisme de la vie terrestre, taquinant et déchirant à chaque minute l’étoffe de la vie idéale.

poeta, se expresa un poco antes del fragmento citado en términos de una auténtica guerra entre sueño y realidad: “siempre uno de ellos dañando a la otra y la otra usurpándole al otro su parte” (p. 87).¹⁴⁷ Ante este doloroso combate que tiene lugar en su interior, el poeta observa pasivamente sin tomar partido. En la retaguardia de las armadas del sueño, prefiere recoger los restos de las ilusiones perdidas y con su poesía otorgarles un postrero resplandor. Su actitud es distinta a la del sabio Trismegisto que aconseja el desprendimiento del cuerpo y el viaje a través de las siete esferas en pos de la unión con dios. En cambio, recupera el estado de impotencia y debilidad que el ser humano sufre a raíz de su amor por la Naturaleza y, lo que es doblemente penoso, el poeta es consciente de su condición original sin atreverse a desprenderse de las cosas que ama y que están destinadas a perecer. En sus “Nuevas notas sobre Edgar Poe” (1857),¹⁴⁸ Baudelaire plantea la posibilidad si no de recuperar, al menos de entrever ese estado primigenio a través de la poesía y la música:

Es ese admirable, ese inmortal instinto de lo Bello lo que nos hace considerar la tierra y sus espectáculos como una aparición, como una correspondencia del Cielo. La sed insaciable de todo lo que está más allá y que revela la vida, es la prueba más fehaciente de nuestra inmortalidad. Es a la vez por la poesía y *a través de* la poesía, por y *a través de* la música que el alma vislumbra los esplendores situados allende la tumba; y, cuando un poema exquisito llena de lágrimas el borde de nuestros ojos, esas lágrimas no son la muestra de un exceso de gozo, sino el testimonio de una melancolía irritada, de un ataque de nervios, de una naturaleza exiliada en lo imperfecto que quisiera apoderarse al instante, sobre esta misma tierra inclusive, de un paraíso revelado.

(Baudelaire, 1976, p. 334)¹⁴⁹

¹⁴⁷ toujours l'un nuisant à l'autre, l'un usurpant la part de l'autre.

¹⁴⁸ El título original es “Notes nouvelles sur Edgar Poe”. Este texto acompaña la traducción de Baudelaire de 24 cuentos del autor norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849), seleccionados por el poeta francés y publicados por Michel Levy hermanos en un libro que se tituló *Nuevas narraciones extraordinarias (Nouvelles Histoires extraordinaires)*.

¹⁴⁹ C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au delà, et que révèle la

En este pasaje, Baudelaire insiste en la capacidad que tiene la poesía con su musicalidad y sus imágenes de abrir al ser humano ese “más allá” de la muerte que “revela” el verdadero sentido de “la vida”, es decir, su “correspondencia con el Cielo” y “nuestra” dote de “inmortalidad”. El repetido empleo de las preposiciones “por y a través de” que aplica a la poesía y a la música, tratándolas como medios a la par que como fines dotados en sí mismos de una gracia divina que ayuda al “alma” del hombre a vislumbrar “los esplendores situados allende la tumba”, suscita un paralelo con el final del *Poimandres*. Tras haber recibido la potencia “de la palabra del poder supremo” que le permitirá reunirse con dios, lo cual equivale a su regeneración o la restauración de su poder original, Hermes comienza a instruir al resto de los seres humanos acerca del conocimiento revelado por Poimandres. El diálogo se transforma en una narración de Trismegisto que incorpora algunas de sus prédicas como “guía del género humano”. Al caer la tarde, Hermes se despide de sus discípulos y ofrece “al dios padre, con todas [sus] fuerzas, una alabanza nacida de [su] alma” (pp. 16-17). Una vez concluida su oración, le pide a dios “aceptar [sus] sacrificios verbales”, que son “puros” (p. 18) como el ser al que están dirigidos.¹⁵⁰ Las plegarias de Trismegisto tienen su correspondencia celeste en los “himnos” que el alma del ser humano ofrece a dios, “tras desnudarse de las operaciones de la armonía y reencontrarse en la

vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C’est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique que l’âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau ; et quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d’un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d’une mélancolie irritée, d’une postulation des nerfs, d’une nature exilée dans l’imparfait et qui voudrait s’emparer immédiatement, sur cette terre même, d’un paradis révélé (Las cursivas son del original).

¹⁵⁰ En el texto original, la diferencia entre la santidad y la pureza de dios y de la plegaria de Hermes está marcada por el uso de dos palabras distintas, si bien son sinónimos: ἅγιος (que acompaña al “dios”, en griego “ὁ θεός”, al principio de cada versículo de la alabanza) y ἄγνός (refiriéndose a esta, cuyo pasaje cité arriba).

naturaleza ogdoádica¹⁵¹ con su propia potencia”. De acuerdo con *Poimandres*, antes de “convertirse en dios”, el alma del iniciado “alaba con sus semejantes”, presentes en este rito de paso, “al padre” y “escucha a las potencias que han superado la naturaleza ogdoádica cantando con una voz dulce himnos a dios” (p. 15).¹⁵² El carácter místico de la música en la apoteosis hermética es comparable con la concepción baudelaireana “de la lengua y de la escritura como operaciones mágicas [y] brujería evocadora” (Baudelaire, 1975, p. 658). En esta misma entrada de su diario *Cohetes*, Baudelaire postula la existencia de “una operación mágica en la oración”, concibiendo a ésta como “una de las grandes fuerzas de la dinámica intelectual” que produce en el ser humano “una recurrencia eléctrica”. La inspiración y la oración son, para el poeta, medios mágicos que ofrecen al “alma” el acceso a “ciertos estados [...] casi sobrenaturales”, en los que “la profundidad de la vida se revela por entero en el espectáculo que se tiene frente a los ojos, por más ordinario que éste sea” (p. 659).¹⁵³

Baudelaire reformula, en un horizonte de secularización creciente, la noción del himno dirigido a un dios remoto en la facultad que posee un poema para, provocando el llanto, hacer a sus lectores conscientes de su “naturaleza exiliada en lo imperfecto” y “que quisiera apoderarse al instante, sobre esta misma tierra inclusive, de un paraíso revelado”. Esta última frase evidencia la insólita relectura que Baudelaire hizo del *Poimandres*. Si al leerla omitiéramos la expresión enmarcada entre comas, esta reflexión podría encajar muy

¹⁵¹ La “naturaleza ogdoádica” o la Ogdóada es el cielo de las estrellas fijas, donde se reúnen las almas de los iniciados que han ascendido a través de las siete esferas planetarias, dejando en cada una de sus órbitas las cualidades negativas que ejercen los planetas sobre el alma.

¹⁵² τοῦ τῆς αὐθεντίας λόγου [...] καθοδηγός [...] τοῦ γένους τοῦ ἀνθρωπίνου [...] ἐκ ψυχῆς καὶ ἰσχύος ὅλης εὐλογίαν τῷ πατρὶ θεῷ [...] δέξει λογικὰς θυσίας ἀγνάς [...] τότε γυμνωθεὶς ἀπὸ τῶν τῆς ἀρμονίας ἐνεργημάτων γίνεται ἐπὶ τὴν ὀγδοατικὴν φύσιν τὴν ἰδίαν δύναμιν ἔχων, καὶ ὑμνεῖ σὺν τοῖς οὐσι τὸν πατέρα [...] θεωθῆναι [...] ἀκούει καὶ τῶν δυνάμεων ὑπερ τὴν ὀγδοατικὴν φύσιν οὐσῶν φωνῆ τινὶ ἡδεῖα ὕμνουσῶν τὸν θεόν.

¹⁵³ De la langue et de l'écriture, prises comme opérations magiques, sorcellerie évocatoire [...] Il y a dans la prière une opération magique [...] une des grandes forces de la dynamique intellectuelle [...] une récurrence électrique [...] Dans certains états de l'âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux.

bien en el discurso de un héroe romántico, a la Lord Byron y el joven Werther, o en las obras ocultistas de su amigo Ménard y del mago parisino Éliphas Lévi (1810-1875). Pero la corrosiva expresión “sobre esta misma tierra inclusive”, que aterriza el vuelo del alma al inevitable *hic et nunc* del presente, devela al poeta crítico, mordaz e irónico que fue Baudelaire. En el párrafo siguiente de su ensayo sobre Poe, Baudelaire distingue el “entusiasmo” que genera la poesía, “una excitación del alma” proveniente de “la aspiración humana hacia una belleza superior”, de “la pasión que es la ebriedad del corazón y de la verdad que es el alimento de la razón” (p. 334).¹⁵⁴ En un intento de mediar entre los extremos del Romanticismo y la Ilustración, Baudelaire engarza la revelación hermética del origen divino del ser humano con “la sed insaciable de todo lo que está más allá”, “ese inmortal instinto de lo Bello” que no puede colmar por completo el poeta. Su razón de ser o, mejor, su sentido, que en este universo desatendido y, sin embargo, fértil hace brotar “las plantas venenosas” de la melancolía y el canto.

Frente a “la fuerza desacralizadora” que desde el Siglo de las Luces “acompañaba al espíritu moderno” (Chaves, 1997, p. 18), muchos románticos (Schelling, Goethe, Novalis, Coleridge, Blake, Hugo) recurrieron a la literatura atribuida a Hermes Trismegisto y a las obras de Paracelso (1493-1541) y de Jacob Böhme (1575-1624) entre otras, en aras de consolidar un arte que restituyera al ser humano su vivencia mítica de la realidad.¹⁵⁵ Esto implicaba no sólo suturar la escisión entre el hombre y la naturaleza ocasionada por el auge de la industria y de las ciencias, sino enfrentarse a una mujer, urbana y de clase media por el momento, que había abandonado su ámbito tradicional, “el hogar y el convento, para abarcar también la producción, la diversión, el consumo, el estudio [y] el arte” (Chaves, p.

¹⁵⁴ enthousiasme, une excitation de l'âme [...] l'aspiration humaine vers une beauté supérieure [...] la passion qui est l'ivresse du cœur, et la vérité qui est la pâture de la raison.

¹⁵⁵ *Vid.* Wouter J. Hanegraaff (1998), “Romanticism and the Esoteric Connection”.

20). Hacia finales del siglo XIX, la literatura decadente y simbolista se convertiría en “un campo de batalla” entre una tendencia “secularizante, que acentuaba el placer” y “el goce de lo artificial”, y otra “mistificante”, que intentaba recuperar el “valor trascendente” del sexo, de lo natural y de la mujer. Si Baudelaire pertenece, como Poe, a la tradición tardorromántica “del hombre de la multitud, no fundido con ella, sino aislado, dentro de ella pero no con ella, exiliado de este mundo y con las claves perdidas para acceder al otro, al espiritual” (p. 18), también es verdad que el bardo parisino impregnó su poesía de algunas nociones centrales de las doctrinas esotéricas. Conceptos como la reversibilidad de Maistre, las correspondencias de Swedenborg, la dualidad del ser humano tras su caída del hermetismo y el mal innato a la creación del gnosticismo resplandecen en su imaginario mundano teñidos por la opacidad diabólica “de una fortuna irremediable” (Baudelaire, 1975, p. 80).¹⁵⁶

Además de estudiar la influencia en la obra baudelaireana del *Poimandres* y de otro texto hermético que circuló en latín durante la Edad Media titulado *Asclepios* (IV d. C.), vía la traducción comentada de François de Foix (1502-1594) publicada en Burdeos (Francia) el año 1579, Paul Arnold, en su libro *El esoterismo de Baudelaire* (1977), traza algunas similitudes con la doctrina del científico y místico Emanuel Swedenborg (1688-1772), que nutrió la imaginación de varios autores de la época (el poeta Gérard de Nerval, el socialista Charles Fourier y el propio Louis Ménard). En este campo, Jean Pommier fue pionero con su investigación de las fuentes swedenborgianas (*La Nueva Jerusalén y su doctrina celeste*, 1758) y bíblicas escatológicas (*Apocalipsis, ca. I-II d. C.*) del poema baudelaireano “Sueño parisino” (1860) y con su exégesis de largo aliento de su poema “Correspondencias”

¹⁵⁶ d'une fortune irrémédiable (“L’irrémédiable”).

(1857),¹⁵⁷ desarrollada en su libro *La mística de Baudelaire* (1932). Cabe mencionar, por último, a Daniel Vouga que ha explorado a fondo su relación con el filósofo martinista Joseph de Maistre en su libro *Baudelaire et Joseph de Maistre* (1957). Esta triada de corrientes esotéricas: hermetismo, swedenborgismo y martinismo, junto con el gnosticismo y la alquimia, constituyen los principales afluentes del esoterismo occidental que irrigan la obra baudelaireana.

A diferencia de Trismegisto y de sus predecesores franceses, científicos y poetas visionarios que tuvieron la osadía de autoproclamarse profetas,¹⁵⁸ Baudelaire ve reflejada “la imagen del viejo hombre de letras”, del “poeta sin amigos, sin familia y sin hijos” en “un pobre saltimbanqui”, “degradado por su miseria y por la ingratitud pública, en cuya barraca de feria el mundo olvidadizo ya no quiere entrar” (1975, pp. 296-297), tal y como lo retrata en su poema “El viejo saltimbanqui” (1861). Sin embargo, es en su poema “El albatros” (1859),¹⁵⁹ que ocupa el segundo lugar de la edición póstuma de *Las flores de 1868*, donde Baudelaire plasma con mayor contundencia la patética condición del poeta moderno, comparándolo con un albatros, ave marina de grandes dimensiones que pertenece al orden *Procellariiformes* (del latín *procella*: “tormenta”), que se alimentan en mar abierto.¹⁶⁰ Este poema retrata el contraste entre la condición original de los albatros en el

¹⁵⁷ “Rêve parisien” y “Correspondances”.

¹⁵⁸ Vid. las obras de Paul Bénichou: *La coronación del escritor, 1750-1830 (Le sacre de l'écrivain)* de 1973, donde analiza la sacralización de la figura del escritor en el marco de un proceso de secularización, crítica de las instituciones sagradas, revolución y contrarrevolución; y *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica (Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique)* de 1977, en el que prosigue su investigación rastreando las doctrinas filosóficas y sociales que, después de la caída de los Borbones, continuaron nutriendo la esperanza en el progreso o la regeneración en los “apóstoles” del Romanticismo francés: Chateaubriand, Comte, Victor Hugo, Fourier, Quinet, Michelet, entre otros.

¹⁵⁹ “Le vieux saltimbanque” y “L'albatros”.

¹⁶⁰ El género *Diomedea* de esta familia de aves marinas posee mayor envergadura alar que cualquier especie descubierta hasta la actualidad. Baudelaire acentúa esta característica aludiendo a “sus alas de gigante” (ses

cielo y su descenso al “buque” de unos marineros “que se desliza sobre abismos amargos” (p. 9). Antaño “reyes del azul”, estas “vastadas aves marinas”, tras ser “depositadas sobre la cubierta”, “dejan arrastrar lastimosamente sus grandes alas blancas como remos a sus costados”. De ser “indolentes compañeros de viaje” se convierten en seres “torpes y vergonzosos”, con los que “los tripulantes” (ídem) se divierten quemándoles el pico e imitando su cojo andar. El poeta se compadece de uno de ellos que “en otro tiempo [lucía] tan bello”, como un “viajero alado”, y hoy es “cómico y feo” como un “lisiado” (p. 10).¹⁶¹ A partir de la imagen de este albatros “en muletas”, Baudelaire establece una analogía entre el poeta y las aves de alta mar:

El Poeta es semejante al príncipe nebuloso
que persigue la tormenta y se ríe del crucero;
exiliado en el suelo en medio de abucheos,
le impiden caminar sus alas de coloso.

(ídem)

En esta estrofa final del poema, convergen varias de las ideas que se han comentado a lo largo de este capítulo: la naturaleza originaria del poeta, antaño rey temerario e indolente de los cielos, y su condición de exilio en un entorno donde es vituperado y objeto de burlas. Sus “alas de coloso” pueden interpretarse como la nostalgia por aquellas “épocas desnudas”, si las comparamos con el “ala vigorosa” del poeta que, en su poema

aires de géant)” (Baudelaire, 1975, p. 10) (Consultado el 19 de junio de 2023 en <https://es.wikipedia.org/wiki/Diomedidae> y <https://es.wikipedia.org/wiki/Procellariiformes>).

¹⁶¹ l’image du vieil homme de lettres [...] un pauvre saltimbanque [...] poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l’ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer [...] navire glissant sur les gouffres amers [...] vastes oiseaux des mers [...] déposés [...] rois de l’azur, maladroits et honteux, / laissent piteusement leurs grandes ailes blanches / comme des avirons traîner à côté d’eux [...] indolents compagnons de voyage [...] les hommes d’équipages [...] naguère si beau [...] voyageur ailé [...] comique et laid [...] infirme [...] Le Poète est semblable au prince des nuées, / qui hante la tempête et se rit de l’archer ; / exilé sur le sol au milieu des huées, / ses ailes de géant l’empêchent de marcher.

“Elevación”, le sirve para “lanzarse hacia los campos luminosos y serenos”, a los que sus “pensamientos, como alondras” (p. 10),¹⁶² tienden en sus vuelos matutinos. No obstante, este impulso diurno y ascensional, que adopta el léxico de la literatura mística para expresarse,¹⁶³ es raramente explorado por la poética baudelaireana y constituye, en todo caso, una excepción a la regla. A pesar de haber experimentado él mismo, “desde [su] infancia, una inclinación hacia el misticismo” (p. 706),¹⁶⁴ la poesía de Baudelaire no explora esta senda de contemplación, desprendimiento y unión con dios. En su estudio comparativo entre el *Poimandres* y *Las flores del Mal*, Paul Arnold describe al protagonista de la aventura baudelaireana como un ser que “permanece en el umbral de un mundo inefable que lo aterra y que quisiera analizar, lo cual interrumpe el viaje místico” y “el éxtasis verdadero” (Arnold, 1972, p. 135).¹⁶⁵

El espíritu analítico de Baudelaire se despliega a lo largo de su ensayo *Sobre el vino y el hachís, comparados como medios de multiplicación de la individualidad* (1851), cuyo círculo adictivo de elevaciones y recaídas ilumina la contradictoria operación del ideal y el spleen dentro del cerebro humano. No obstante, es en su obra posterior *Los Paraísos artificiales* (1860), dividida en “El poema del hachís” y en “Un comedor de opio”,¹⁶⁶ esta última basada en las *Confesiones de un comedor de opio* (1821)¹⁶⁷ del escritor inglés

¹⁶² aile vigoureuse / s’élancer vers les champs lumineux et sereins [...] pensers, comme des alouettes.

¹⁶³ Vid. Stéphane Cabrol (2002), “« Le sens intime de Dieu » : à propos de la mystique baudelairienne”, donde se compara el vocabulario que Baudelaire emplea en algunos de sus poemas y en su crítica musical con la literatura mística de Juan de la Cruz (1542-1591) y Teresa de Ávila (1515-1582).

¹⁶⁴ aile vigoureuse / s’élancer vers les champs lumineux et sereins [...] pensers, comme des alouettes [...] Dès mon enfance, tendance à la mysticité.

¹⁶⁵ demeure sur le seuil du monde ineffable qui l’effraie et qu’il voudrait analyser, ce qui interrompt le voyage mystique [...] l’extase véritable.

¹⁶⁶ *Du vin et du hachisch, comparés comme moyens de multiplication de l’individualité; Les Paradis artificiels*; “Le Poème du hachisch” y “Un mangeur d’opium”.

¹⁶⁷ Primero difundidas anónimamente por The London Magazine en septiembre y octubre de 1821, *Confessions of an English Opium-Eater* fueron publicadas como libro en 1822 (Taylor and Hessey: Londres) y republicadas en 1856 en una edición revisada por De Quincey.

Thomas de Quincey (1785-1859), donde Baudelaire pone en tela de juicio el acrecentamiento de las facultades imaginarias del artista producido por el consumo de estas sustancias que, según el poeta, comparten algunas cualidades con “los licores” y “los perfumes” (Baudelaire, 1975, p. 403).¹⁶⁸ Enfermo por la nostalgia de la edad de oro, el “literato” (p. 403) acude al hachís y al opio para observar “con cierto deleite melancólico a través de los años profundos” y hundirse “audazmente en perspectivas infinitas” (p. 432). Pero el empleo de este “instrumento satánico” (p. 434), que Baudelaire concibe como “una de [las] encarnaciones más perfectas” del “Espíritu de las Tinieblas” (p. 429), sólo aumenta la “monomanía” del hombre que, “sustituyendo [una] imagen fascinadora de sí mismo a su individualidad real” (p. 436), lo hace creer en su apoteosis. Una vez pasado “este estado excepcional del espíritu y los sentidos” que “podría llamar[se] sin exagerar paradisiaco”, el artista queda preso de las “largas tinieblas de la existencia común y cotidiana”. Es decir, retorna a su fastidiosa edad de hierro con el remordimiento adicional de haber deseado “ganarse el paraíso de un solo golpe” (pp. 401-402).

La experimentación con el hachís y el opio, que solía ingerirse en una solución líquida conocida como láudano y adquirible en esta época en las farmacias sin receta, fue ampliamente difundida en Inglaterra, Norteamérica y Francia durante el siglo XIX. El impacto de la obra de Thomas de Quincey, que relata la lucha interna del escritor así como de muchos otros hombres y mujeres de su tiempo contra su adicción, es perceptible en el *Tratado sobre estimulantes modernos* (1838) de Honorato de Balzac (1799-1850) y, aún

¹⁶⁸ les liqueurs [...] les parfums [...] littérateur [...] avec un certain délice mélancolique à travers les années profondes [...] audacieusement dans d’infinies perspectives [...] instrument satanique [...] une de ses incorporations plus parfaites [...] Esprit des Ténèbres [...] monomanie [...] substituant cette image fascinatrice de lui-même à son réel individu [...] cet état exceptionnel de l’esprit et des sens, que je puis sans exagération appeler paradisiaque [...] lourdes ténèbres de l’existence commune et journalière [...] emporter le paradis d’un seul coup.

más, en la investigación *Del Hachís y de la alienación mental* (1845)¹⁶⁹ del psiquiatra francés Jacques Joseph Moreau de Tours (1804-1884). Este último, junto con el escritor Théophile Gautier (1811-1872) y el pintor Fernand Boissard (1813-1866), fundaron el “Club de los Hachisinós”, que congregó a artistas, novelistas y dramaturgos en París desde 1844 hasta 1849 para explorar los efectos de la droga (una pasta o mermelada hecha de resina de cannabis, pistache, miel, manteca y almendras conocida como *Dawanesk* o, más comúnmente, hachís) y para compartir sus hallazgos.¹⁷⁰ Tanto el poeta Gérard de Nerval (1808-1855) como Charles Baudelaire acudieron a estas ceremonias profanas y meditaron en las facultades de estas sustancias para, en palabras del primero, forzar las cerraduras de “las puertas místicas” o, en palabras del segundo, conferir al ser humano “el poder de la imaginación, sin [permitirle empero] hacer uso de ella” (apud. Haining, 1976, pp. 101; 97). Desde esta perspectiva, ambos forman parte de una tradición que Peter Haining denominó “el club del Haschisch”, cuyos integrantes “estaban unidos en una búsqueda de formas nuevas de expresión y de iluminación” (pp. 19-20) a través de las drogas. La literatura inspirada en las drogas inicia en Inglaterra con Samuel Coleridge (1772-1834) y Thomas de Quincey, se expande en la bohemia parisina fertilizando los esoterismos finiseculares de William Butler Yeats y de Aleister Crowley y las obras modernistas de Ruben Darío, Amado Nervo y Ramón del Valle-Inclán, hasta abreviar a “la era psicodélica” a la que pertenecen autores como Aldous Huxley, Alan Watts y los poetas beatniks, entre otros.

Para Baudelaire, la experimentación del artista con los estimulantes es un peligroso acto de transgresión. La búsqueda satánica de crearse un “*Ideal artificial*” (p. 403) puede ocasionar que el ser humano quede presa del vicio en “la caverna de un Proteo multiforme”

¹⁶⁹ *Du Hachisch et de l'aliénation mental y Traité des excitants modernes.*

¹⁷⁰ Vid. Reda Rahmani y Luis Pacheco (2017), “Jacques Joseph Moreau de Tours, un pionero de la Psiquiatría experimental”, *Lmentala*, 50 – febrero.

(p. 428). Con términos místéricos parecidos, el poeta alude a quienes logran liberarse de la esclavitud del opio y del hachís como “Orfeos vencedores del Infierno” (ídem),¹⁷¹ una frase en la que convergen el topos griego del Hades y los infiernos cristianos. Además de esta breve alusión al episodio en el que el hijo de Apolo detuvo por un instante los tormentos del Hades tañendo su lira,¹⁷² puede reconocerse la presencia del mito órfico en la dedicatoria que Baudelaire colocó al principio de *Los Paraísos artificiales*. Aquí, el poeta se retrata como “un paseante sombrío y solitario, zambullido en el flujo movedizo de las multitudes, que envía su corazón y su pensamiento a una Electra lejana, que antaño secaba su frente bañada en sudor y refrescaba sus labios marchitos por la fiebre” (p. 400). A pesar de llamar a esta mujer “Electra” y de atribuirse a sí mismo “la gratitud de otro Orestes” (ídem) por los cuidados fraternales que alguna vez ella le dispensó, Baudelaire recrea la melancolía que padeció Orfeo al volver a la tierra, tras el intento fallido de rescatar a Eurídice: “la felicidad, tal y como la conciben los mortales”, le produce “el efecto de un vomitivo”. Disertando sobre la probable incompreensión de su libro y de su dedicatoria, el poeta expresa su “poco gusto por el mundo viviente” y decide que “sólo [escribirá] para los muertos” y, en particular, para “la mujer”, ese “ser que proyecta la sombra o la luz más grande en nuestros sueños” (pp. 399-400).

Mezclando la faceta melancólica de Orfeo con la locura experimentada por Orestes, que deliraba por el asedio de las Furias de su madre,¹⁷³ Baudelaire enlaza ambos relatos

¹⁷¹ *Ideal artificiel* [...] la caverne d'un Protée multiforme, des Orphées vainqueurs de l'Enfer.

¹⁷² Vid. Ovidio, *Metamorphoseis*, X, vv. 1-85.

¹⁷³ La fuente griega más completa sobre el destino de la estirpe del Atrida, que comandaba los ejércitos aqueos en la guerra de Troya, tras su regreso a su hogar en Argos o Micenas es la *Orestíada* (*Ὀρέστεια*) de Esquilo (ca. 525-456 a. C.). En esta trilogía trágica, el dramaturgo desarrolla en tres tiempos: el asesinato de Agamenón por su esposa Clitemnestra y su amante Egisto como venganza por el sacrificio de su hija Ifigenia; el reencuentro de Orestes, que había huido del palacio, y Electra frente a la tumba de su padre y la venganza contra su madre y su amante; y, finalmente, el juicio de Orestes, delirante por la persecución de las Furias que

para mitificar su experiencia con las drogas en el contexto tumultuoso de la urbe. En su descenso al inframundo, Orfeo buscaba a Eurídice. En su dedicatoria, Baudelaire ofrece “a esta amante y hermana” una definición de la mujer que concentra el apasionado amor de Baudelaire hacia la imagen femenina: “la mujer es fatalmente sugestiva; vive otra vida que la suya propia; vive espiritualmente en las imaginaciones que hechiza y que fecunda” (p. 399). Aunque la mujer a la que dedica su “pequeño libro” esté “enferma” y dirija “ahora todas sus miradas al Cielo, ese lugar de todas las transfiguraciones”, como una Virgen de la Asunción, su imagen “está siempre activa y viva en [él]”. La que alguna vez disipó, “con su mano ligera y maternal, el espantoso sueño” de la realidad, ahora vive en su interior. Cual sabia alquimista, ella le enseñó que, “al igual que de una droga temible, el ser humano goza de ese privilegio de poder extraer placeres nuevos y sutiles incluso del dolor, la catástrofe y la fatalidad” (pp. 399-400). Alterando el mito órfico: Eurídice, en vez de Orfeo, sí logra rescatar el alma del poeta sacándola de los infiernos. Teniendo esto en cuenta, no resulta extraño que Baudelaire preste su canto más que a ningún otro ser, a las mujeres. Vírgenes prostitutas, ellas comparten con el poeta su calidad de mártir en un universo gobernado por el *spleen* o la melancolía, donde el dolor y el sufrimiento son “la única nobleza que no morderán jamás la tierra y los infiernos” (p. 9),¹⁷⁴ como escribió Baudelaire en el primer poema de *Las flores* titulado “Bendición”.

castigan los crímenes maternos, en el que Apolo y Atenea convencen al tribunal divino de la inocencia del héroe. Son, sobre todo, el segundo y tercero episodios los que Baudelaire recrea, a mi parecer, extendiendo el amor fraternal entre Orestes y Electra hasta los delirios febriles del primero, provocados por los demonios vengadores de su madre.

¹⁷⁴ un promeneur sombre et solitaire, plongé dans le flot mouvant des multitudes, et envoyant son cœur et sa pensée à une Électre lointaine qui essuyait naguère son front baigné de sueur et rafraîchissait ses lèvres parcheminées par la fièvre [...] la gratitude d’un autre Oreste [...] la félicité, telle que la conçoivent les mortes, a toujours fait l’effet d’un vomitif [...] peu de goût pour le monde vivant [...] volontiers je n’écrirais que pour les morts [...] la femme est l’être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves. La femme est fatalement suggestive ; elle vit d’une autre vie que la sienne propre ; elle vit

El desdoblamiento del poeta en Orfeo y Orestes, este último hermano y cómplice de Electra en la venganza contra su madre Clitemnestra por el asesinato a sangre fría de su padre Agamenón, permite hablar del establecimiento de una relación fratriarcal con la imagen femenina. Al respecto, Andrés Ortiz-Osés apunta en un pasaje de su investigación sobre la “Diosa Madre” en la mitología vasca:

mientras que el héroe matriarcal rehúsa al Padre y lo que representa –la conciencia desligadora–, el héroe patriarcal rechaza toda religación matriarcal-femenina simbolizada por el monstruo o dragón (inconsciente) reprimido/oprimido. En medio queda el mediador, el héroe fratriarcal, capaz de asimilar en su persona androgínica el ánimus y el ánima, lo matriarcal y lo patriarcal, el sentimiento lunar y la verdad solar. Este último aspecto de la mediación entre el interior y el exterior puede simbolizarse por la figura de Orfeo, el buscador de Eurídice en el inframundo, cuya música amansa las fieras y cuyo eros, representa la ambigüedad radical del ser.

(Ortiz-Osés, 1996, p. 25)

Como se mencionó en el capítulo anterior, el héroe baudelaireano es un ser “que grita de espanto antes de ser vencido” por la naturaleza (Baudelaire, 1975, p. 279). Adorador del astro nocturno como “El poseído”, en su poema en prosa “Los Beneficios de la Luna” (1863),¹⁷⁵ el poeta rinde pleitesía a una mujer en la que “la Luna” colocó su mirada insuflándole “sus colores”, el verde de sus “pupilas” y la palidez de sus “mejillas”, así como la predilección de sus amores. Además del capricho del “silencio y [de] la noche”, del “agua informe y multiforme”, y de “los animales salvajes y voluptuosos”, esta “niña

spirituellement dans les imaginations qu'elle hante et qu'elle féconde [...] petit livre [...] malade [...] maintenant tous ses regards vers le Ciel, ce lieu de toutes les transfigurations [...] est toujours active et vivante en moi [...] d'une main légère et maternelle, le sommeil épouvantable [...] tout aussi bien que d'un drogue redoutable, l'être humain jouit de ce privilège de pouvoir tirer des jouissances nouvelles et subtiles même de la douleur, de la catastrophe et de la fatalité [...] la noblesse unique / où ne mordront jamais la terre et les enfers.

¹⁷⁵ “Les Bienfaits de la Lune”.

consentida” y “maldecida” sufre la propensión hacia “los perfumes que hacen delirar” y “que nublan la voluntad”, y hacia “las flores monstruosas” y “siniestras que parecen incensarios de una religión desconocida”. Como el vagabundo exiliado de su realidad, esta mujer lunar anhela “el lugar donde no [está]” y ama al “amante que no [conoce]” (pp. 341-342).¹⁷⁶ Por eso la adora el poeta y busca “en toda [su] persona el reflejo de la temible Divinidad” (ídem), igual que la Naturaleza del *Poimandres* que, enamorada, acechaba la imagen de dios en el agua. Gracias al amor, el héroe baudelaireano consigue integrar su faceta lunática. Acoge, con total entrega, “la influencia” que su “beso” ejerce “eternamente” sobre el mundo sublunar, el primero de los siete círculos astrales gobernados por los regentes celestes que, de acuerdo con el *Poimandres*, tienen “la energía para aumentar y disminuir” a los seres mortales, como a las mareas del océano (Parthey, 1854, p. 14).¹⁷⁷ Hacia el final del poema, el poeta reconoce haber sido criado, como su “querida”, por “la fatídica madrina”, la Luna, “nodriza ponzoñosa de todos los *lunáticos*” (Baudelaire, 1975, p. 342).¹⁷⁸ Por medio de su hermandad con la mujer, el héroe baudelaireano no teme penetrar en la morada de la noche y embriagarse de los perfumes que exhalan “las flores siniestras que parecen los incensarios de una religión desconocida”.

Por otra parte, en su poema “El sol” (1857), el poeta se desdobra en el astro solar, “enemigo de las clorosis”, que causan una palidez verdosa en las plantas y en la piel del ser

¹⁷⁶ la Lune [...] ses couleurs [...] prunelles [...] joues [...] le silence et la nuit [...] l'eau informe et multiforme [...] les animaux sauvages et voluptueux [...] enfant gâtée [...] maudite [...] les parfums qui font délirer [...] qui troublent la volonté [...] les fleurs monstrueuses [...] sinistres qui ressemblent aux encensoirs d'une religion inconnue [...] le lieu où tu ne seras pas ; l'amant que tu ne connaîtras pas [...] dans toute ta personne le reflet de la redoutable Divinité.

¹⁷⁷ τὴν αὐξητικὴν ἐνέργειαν καὶ τὴν μειωτικὴν.

¹⁷⁸ chère [...] la fatidique marraine [...] nourrice empoisonneuse de tous les *lunatiques*.

humano.¹⁷⁹ Al contrario de la Luna, que con su beso infunde una belleza lívida, el Sol “ordena a las mieses crecer y madurar”, “llena los cerebros y las colmenas de miel” y vuelve a “los portadores de muletas [...] alegres y dulces como pequeñas niñas”. Su “corazón inmortal siempre desea florecer” e induce el florecimiento a “las cosas más viles”. En este poema, el poeta se retrata a sí mismo como un solitario espadachín que practica su “alucinada esgrima”, “tropezando en las palabras como en los adoquines” y “acometiendo, a veces, versos hace tiempo soñados” (p. 83). Aquí, el poeta juega el papel de un héroe solar que, como un “rey”, “se introduce [...] en todos los hospitales y en todos los palacios” batiéndose en un duelo a muerte contra sus propias impresiones. Pues, ante todo, lo que este hijo del sol busca es “[despertar] en los campos los versos como las rosas” (ídem). Su principal empeño es conquistar las fuerzas solares del despertar para poder expresar sus sueños lunares. De allí que en su poema “Paisaje” (1857),¹⁸⁰ que abre la sección de “Cuadros parisinos” de *Las flores* de 1861, el poeta desee “acostarse cerca del cielo, como los astrólogos”, para “escuchar, mientras sueña, los himnos solemnes de los campanarios” y ver a “la luna derramar su pálido encantamiento” sobre la ciudad. Encerrado en su habitación durante el invierno, el poeta puede “forjar en la noche [sus] palacios embrujados”, “producir con [sus] pensamientos abrasadores una atmósfera tibia” y “extraer de [su] corazón un sol” (p. 82).¹⁸¹

¹⁷⁹ El término “clorosis” proviene de la raíz griega “χλωρός” que significa “verde amarillento”. En las plantas, es ocasionado por la falta de clorofila; mientras que, en los seres humanos, es causa de la disminución del hierro en los glóbulos rojos de la sangre (Consultado el 24 de junio de 2023 en: <https://dle.rae.es/clorosis>).

¹⁸⁰ El título original es “Paysage”, poema que inaugura la sección “Cuadros parisinos (Tableaux parisiens)”.

¹⁸¹ ennemi des chloroses [...] commande aux moissons de croître et de mûrir [...] remplit les cerveaux et les ruches de miel [...] les porteurs de béquilles [...] gais et doux comme des jeunes filles [...] cœur immortel qui toujours veut fleurir [...] choses les plus viles [...] fantasque escrime [...] trébuchant sur les mots comme sur les pavés, / heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés [...] s’introduit en roi [...] dans tous les hôpitaux et dans tous les palais [...] éveille dans les champs les vers comme les roses [...] coucher auprès du ciel, comme les astrologues [...] des clochers, écouter en rêvant / leurs hymnes solennels [...] la lune verser son

Este sol, nacido del corazón del poeta, es distinto del evocado en su poema “El sol”. No es “el sol cruel” del mediodía que “golpea con repetidos rayos sobre la ciudad y los campos” (p. 83). Ni es el sol del amanecer que, como en “El Crepúsculo de la mañana” (1857),¹⁸² sorprende durmiendo a “las mujeres de placer” y acompaña a “las mendigas [...] que soplan sobre sus tizones” para calentarse las manos y a “los libertinos”, “destrozados por sus trabajos”, que vuelven a casa (pp. 103-104). El sol que brota de su corazón es “un astro negro que vierte la luz y la felicidad”, como el “sol negro” que se alza en la imaginación del poeta en “El deseo de pintar” (1863),¹⁸³ al recordar a una mujer que “desapareció hace ya mucho tiempo”. Su halo hace “pensar en la luna”; pero no en “la luna blanca de los idilios, que parece una fría casada”, sino en “la luna siniestra y embriagante”, como las flores y las plantas venenosas, “la luna arrancada del cielo, vencida y rebelada, que las Brujas tesalias compelen severamente a bailar sobre la hierba aterrorizada” (p. 340).¹⁸⁴ Como las hechiceras que obscurecen las estrellas y alumbran los infiernos en *El Asno de oro* (II d. C.),¹⁸⁵ el poeta conjura la presencia de este astro oscuro que recuerda al “sol negro de la Melancolía”, símbolo de la materia prima entre los alquimistas, que “el

pâle enchantement [...] bâtir dans la nuit mes féériques palais [...] faire de mes pensers brûlants une tiède atmosphère [...] tirer un soleil de mon cœur.

¹⁸² “Le Crépuscule du matin”.

¹⁸³ “Le désir de peindre”.

¹⁸⁴ Les femmes de plaisir [...] les pauvresses [...] soufflaient sur leurs tisons [...] Les débauchés [...] brisés par leurs travaux [...] un astre noir versant la lumière et le bonheur [...] soleil noir [...] il y a longtemps déjà qu’elle a disparu [...] elle fait plus volontiers penser à la lune [...] la lune des idylles, qui ressemble à une froide mariée [...] la lune sinistre et enivrante [...] la lune arraché du ciel, vaincue et révoltée, que les Sorcières thessaliennes contraignent durement à danser sur l’herbe terrifié [...] miracle d’une superbe fleur éclore dans un terrain volcanique.

¹⁸⁵ En el primer capítulo de *El asno de oro* (*Asinus aureus*) de Apuleyo (ca. 125-170 d. C.), se relatan las peripecias experimentadas por Aristómenes y su amigo Sócrates luego de su encuentro con dos taberneras, Meroe y Panthia, que resultan ser terribles magas. El lugar donde acontecen el envejecimiento, la enfermedad y las transformaciones de los hombres en animales, a causa de su negación al amor de las brujas, es la provincia de Tesalia, célebre en aquel entonces por la práctica de las artes mágicas. Baudelaire parece inspirarse en esta fuente.

inconsolable [...] príncipe de Aquitania” porta en su “laúd estrellado” en el poema inaugural “El Desdichado” de *Las Quimeras* (1854) de Gérard de Nerval.¹⁸⁶ Desde la mirada soñadora del poeta, la conflagración de las energías de la luna y del sol, semejante a un eclipse solar en el que la luna se interpone entre la tierra y el sol, adquiere la cualidad de un “milagro” que Baudelaire compara con “una flor espléndida [que] eclosiona en un terreno volcánico” (ídem). Metamorfoseados en el ataraxia de su sensibilidad, los calores abrasadores del sol destilan esa “atmósfera tibia” que hace llevadera la noche del alma del poeta y la ausencia de sus seres amados.

La atmósfera que propaga el sol negro del poeta no es la del “aire lleno del escalofrío de las cosas que huyen” que retrata en “El crepúsculo de la mañana” (p. 103). En otras palabras, no se trata de una mera percepción que se desvanecerá cuando el sol de la tarde o de la mañana prosiga su recorrido hacia los otros hemisferios del planeta. Ni tampoco es el resplandor deslumbrante del ideal que embriaga el alma del poeta. La atmósfera de este sol es como “la noche” de su poema “El balcón” (1857),¹⁸⁷ que “se [vuelve] espesa como una pared” en la que habitan el poeta y su amada, la “Madre de los recuerdos”. Allí dentro, transcurren “las noches iluminadas por el ardor del carbón” que enseñan “el arte de evocar los minutos dichosos”. Más que una utopía que impulsa hacia el futuro, tiene la consistencia de un sueño recurrente que brota de la mirada retrospectiva del poeta. Su morada es vagabunda, pues está compuesta de “esas promesas, esos perfumes [y] esos besos infinitos” que tal vez, se pregunta, “¿renacerán del abismo vedado a nuestras sondas,

¹⁸⁶ soleil noir de la Mélancolie [...] l’inconsolé, / le prince d’Aquitaine [...] luth constellé. Los doce sonetos que componen *Les Chimères* fueron publicados al final del libro de relatos *Les filles du feu* (D. Giraud: París).

¹⁸⁷ “Le balcon”.

como suben al cielo los soles rejuvenecidos, después de haberse lavado en el fondo de mares profundos?” (pp. 36-37).¹⁸⁸

Como una fogata que los seres humanos deben procurar para evitar que se extinga, “la dulzura del hogar y el encanto de las noches” (ídem) es “un acto” de “intercambio entre personas reales”, “mientras los paisajes de las nubes no son más que un espectáculo” (Bonnefoy, 2017, p. 73). Si aceptamos la hipótesis de Yves Bonnefoy de que este poema, contemporáneo de una carta en la que Baudelaire expresa su pesar por la ruptura definitiva con la actriz y bailarina Jeanne Duval (ca. 1820-1870),¹⁸⁹ está inspirado en este amor apasionado y duradero, es aquí donde el poeta plasma toda su nostalgia por la compañía de esa mujer que fue para él la “amante de las amantes” (Baudelaire, 1975, p. 36). En una imagen que condensa la fraternidad de ese amor, el poeta, “acurrucado en sus rodillas” y con los “pies” de ella “[durmiéndose] en [sus] manos fraternales”, reaviva un “pasado” que no es únicamente el suyo propio, sino uno compartido en el que ambos dijeron “a menudo cosas imperecederas”. Reviviendo aquellas “tardes en el balcón, cubiertas por vapores rosas”, en las que su “seno” le era “dulce” y “bueno” su “corazón”, el poeta exclama: “¡Cómo es profundo el espacio y el corazón poderoso!” (p. 37).¹⁹⁰ Una constatación que está lejos de los estados excepcionales, y sin embargo tan efímeros, que genera el consumo

¹⁸⁸ l'air plein du frisson des choses qui s'enfuient [...] La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison [...] Mère des souvenirs [...] Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon [...] l'art d'évoquer les minutes heureuses [...] Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis, / renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes, / comme montent au ciel les soleils rajeunis / après s'être lavés au fond des mers profondes ?

¹⁸⁹ Después de los aproximadamente 15 años que duró su relación con ella, Baudelaire escribe a su madre en los momentos en los que la separación parece inevitable: “Todavía ahora, y sin embargo, me sorprende pensando, al ver un bello objeto cualquiera, un bello paisaje, no importa qué cosa agradable: ¿por qué no está ella para admirar eso conmigo, para comprar eso conmigo?” (Carta del 11 de septiembre de 1856 *apud* Bonnefoy, 2017, p. 68).

¹⁹⁰ la douceur du foyer et le charme des soirs [...] maîtresse des maîtresses [...] blotti dans tes genoux [...] tes pieds s'endormaient dans mes mains fraternelles [...] passé [...] souvent d'impérissables choses [...] les soir au balcon, voilés de vapeurs roses. / Que ton sein m'était doux ! que ton cœur m'était bon ! [...] Que l'espace est profond ! que le cœur est puissant ! [...] les soleils sont beaux dans les chaudes soirées.

individual del hachís y del opio, y que se aproxima más al hábito de un recuerdo, cultivado a lo largo de varios años y atesorado por sus participantes. El amante que recuerda aquellos “soles [...] bellos en las noches cálidas” (ídem) no es ya el adolescente enamorado de un ideal femenino, sino el hombre que ha aprendido a amar a la persona real detrás de una ilusión pasajera.

A partir de este aprendizaje doloroso y transformador, Baudelaire forja una imagen femenina que concilia “todos [sus] placeres” y “todos [sus] deberes”, una imagen que exhala un “soplo” de “dulzura” y de “veneno” simultáneamente (pp. 36-37). El poeta reconoce que los filtros venenosos del amor, a pesar de ser cultivados en el fogón de su corazón, están destinados a perecer. Todo lo que la evocación de esa intensa relación puede ofrecerle es “el recuerdo de la finitud” (Bonney, 2017, p. 73). Pero “¡qué importa!” si esta “hada de ojos de terciopelo”, tejidos de “ritmo, perfume [y] resplandor”, vuelve “el universo menos espantoso y los instantes menos pesados” (p. 25), como en su “Himno a la Belleza” (1860).¹⁹¹ Qué importa si “la voluntad única y suprema del amor”, que Baudelaire definió en una entrada de su diario *Cohetes* como “una especie de descomposición”, proviene de “la certeza de hacer el *mal*” (pp. 651-652). “Desde que nacen, el hombre y la mujer saben que en el mal se halla todo placer” y esto no saboteará las dichas fabricadas que “el victimario” y “la víctima”, alternando por intervalos sus roles, puedan extraer de este acto de “tortura” recíproca (ídem). Como en su poema “Madrigal triste” (1861), en complicidad con su “esclava reina”, “en el horror de la noche perjudicial” (p. 138),¹⁹² el

¹⁹¹ “Hymne à la Beauté”.

¹⁹² tous mes plaisirs [...] tous mes devoirs [...] souffle [...] douceur [...] poison [...] qu’importe ? [...] fée aux yeux de velours, / rythme, parfum, lueur [...] l’univers moins hideux et les instants moins lourds ? [...] la volupté unique et suprême de l’amour git dans la certitude de faire le *mal* [...] cette sorte de décomposition [...] l’homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté [...] le bourreau [...] la victime [...] torture [...] esclave reine [...] dans l’horreur de la nuit malsaine.

poeta actualiza su pacto con la Naturaleza. Ama, se prostituye, encarna y desciende al inframundo en busca de las herramientas para pintar una imagen. De su mirada, perdida en la carne externa, brotan las flores del Mal.

IV. LA NOCHE DEL ALMA

*¿Vienes del cielo profundo o brotas del Hades,
oh Belleza? Tus ojos, infernales y divinos,
vierten confusamente los bienes y los males,
y se puede por eso compararte con el vino.
[...]*

*Si vienes del cielo o del infierno, ¿qué podría importarme?
¡Oh Belleza, inmenso monstruo, aterrador e inofensivo!
Si tu ojo, tu sonrisa, tu pie, el portal me abren
de un Infinito que amo y que jamás he conocido.*

“Himno a la Belleza” (1860), Baudelaire, 1975, p. 24¹⁹³

Baudelaire es enemigo de una parcela del pensamiento occidental que se vanagloria de los progresos que el ser humano extrae del uso de la razón. En pugna contra el conservadurismo religioso y la superstición, la razón ilustrada transformaba la naturaleza en un ser monstruoso y falible, al que había que corregir y dominar para cumplir los fines del hombre. Al hacerlo, domesticaba el misterio que otras tradiciones y corrientes de Occidente como el neoplatonismo renacentista, los iluminismos del siglo XVIII y los ocultismos del XIX otorgaban a la naturaleza, al alma y al sueño. En su libro *El alma romántica y el sueño* (1937),¹⁹⁴ Albert Béguin ha dilucidado la contradictoria aventura personal de Baudelaire, fundador, por un lado, de una esperanza depositada en el trabajo y la magia poética, capaces de restaurar la unidad perdida del universo, cuya fe reformulará su discípulo indirecto Arthur Rimbaud (1854-1891) en su “largo, inmenso y razonado *desarreglo de todos los sentidos*” que el poeta debe experimentar hacerse “*vidente*” (Rimbaud, 1929, p.

¹⁹³ Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, / ô Beauté ? ton regard, infernal et divin, / verse confusément le bienfait et le crime, et l'on peut pour cela te comparer au vin [...] Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe, / ô Beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu ! / Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte / d'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu ? (“Hymne à la Beauté”).

¹⁹⁴ *L'âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française* (Editions des Cahiers du Sud: Marseille).

53).¹⁹⁵ Por otro lado, como su más escéptico crítico, Baudelaire reniega al final de su vida de este método, en el que el poeta pierde su yo para escapar del tiempo y recuperar la eternidad, y censura “su inclinación a la fantasía” (apud. Béguin, 1981, p. 461) en busca de un progreso moral del que creía haberse apartado. Con este afán, Baudelaire recurre a un catolicismo *sui generis* para describir la noche satánica en la que se hunde el alma del poeta en su “reto prometeico” (Béguin, p. 458) por alumbrar las formas misteriosas de la naturaleza. En este sentido, como escribió Béguin:

el matiz satánico no es en Baudelaire sino el reverso de esa aspiración espiritual que rige todos los esfuerzos de su vida de poeta y de hombre, el signo del terror que lo invade cuando se cree capaz de conquistar los poderes excepcionales, y del remordimiento cuyos sombríos acentos se escuchan tantas veces bajo sus más puras armonías. (ídem)

A diferencia de Nerval y Novalis que cantaron los beneficios de la noche mística, Baudelaire explora la noche infernal con la certeza de que sus arquitecturas tétricas y desesperanzadoras aún tienen la vida suficiente para orientar al ser humano en su incipiente progreso espiritual. Por esta misma causa, el vate parisino vitupera la impermeabilidad ante el mal de la que se sienten custodios los emisarios de la nueva época. En *Mi corazón al desnudo*, Baudelaire se burla del enciclopedista Voltaire (1694-1778) llamándolo “el *anti-poeta*, el rey de los fisgones, el príncipe de los superficiales” y “el predicador de los conserjes”. Deplora, especialmente, que “Voltaire, como todos los perezosos, odiaba el misterio” (p. 687-688) y que, en su novela *Las orejas del conde Chesterfield y el capellán Goudman* (1775),¹⁹⁶ no pudo sentirse inspirado por las nociones de la providencia y del pecado original para otorgarle más seriedad al tema. De igual forma, recrimina a George

¹⁹⁵ long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* [...] *voyant* (“Carta del vidente”, a Paul Demeny, 15 de mayo de 1871; las cursivas son del original).

¹⁹⁶ El título original es *Les Oreilles du Comte de Chesterfield et le Chapelain Goudman*.

Sand, pseudónimo de la escritora Aurore Dupin (1804-1876), la pretensión de “querer suprimir el Infierno” (p. 678)¹⁹⁷ en el prefacio a su novela *Mademoiselle La Quintinie* (1863), en el que la autora critica el dogmatismo de la Iglesia católica referente al diablo y a los tormentos infernales.¹⁹⁸

En las antípodas, desde su advertencia “Al lector” (1857)¹⁹⁹ con que inicia *Las flores del Mal*, Baudelaire hace desfilar frente al “hipócrita lector” el cortejo de vicios que “ocupan nuestros espíritus y trabajan nuestros cuerpos” (p. 5). En su “Epígrafe para un libro condenado” (1861),²⁰⁰ el poeta estampa en los ojos del “lector apacible y bucólico”, del “sobrio e ingenuo hombre de bien”, un “libro saturnino, orgiástico y melancólico”. Para acceder al espíritu de su poesía, el lector debe aprender “retórica” con Satán, “el astuto decano” (p. 137), que “sostiene los hilos que nos mueven” (p. 5). Ahora bien, el Satán baudelaireano no procede estrictamente de la tradición cristiana. En la advertencia citada más arriba, Baudelaire fusiona a Hermes Trismegisto con Satán que, en palabras de José Ricardo Chaves, “se torna sabio” (Chaves, 2013, p. 33). Descrito como un alquimista “que mece lentamente nuestro espíritu encantado”, “Satán Trismegisto” evapora, “el rico metal de nuestra voluntad” (Baudelaire, 1975, p. 5),²⁰¹ produciendo el mismo efecto que los perfumes y los licores. Al mismo tiempo, este sabio químico es un alter ego del poeta que

¹⁹⁷ l'anti-poète, le roi des badauds, le prince des superficiels [...] le prédicateur des concierges [...] Voltaire, comme tous les paresseux, haïssait le mystère [...] vouloir supprimer l'Enfer.

¹⁹⁸ Un argumento parecido desarrolla Joseph de Maistre, en la octava de sus *Veladas de San Petersburgo*, poniendo en duda la negación del purgatorio por los protestantes. Allí, el personaje del “caballero” defiende el dogma del purgatorio como “un lugar de expiación” necesario para explicar “los sufrimientos del calificado de justo” (Maistre, 1943, p. 193).

¹⁹⁹ “Au Lecteur”.

²⁰⁰ “Épigraphe pour un livre condamné”.

²⁰¹ hypocrite lecteur [...] occupent nos esprits et travaillent nos corps [...] Lecteur paisible et bucolique, / sobre et naïf homme de bien [...] livre saturnien, / orgiaque et mélancolique [...] rhétorique [...] le rusé doyen [...] qui tient les fils qui nous remuent [...] qui berce longuement notre esprit enchanté [...] Satan Trismégiste [...] le riche métal de notre volonté.

pone en práctica la primera etapa del proceso alquímico conocida como *nigredo*, en la que “el alquimista debe sumergirse en el desorganizado y confuso fárrago de la materia sin ninguna instrucción clara” (Voss, 1998, p. 158).²⁰² En su poema “Alquimia del dolor” (1860),²⁰³ que Baudelaire añadió a la versión de *Las flores* de 1861, el poeta se retrata a sí mismo como “el más triste de los alquimistas” que, contrariamente a operar sobre la materia informe para extraer la piedra filosofal, “cambia el oro en fierro y el paraíso en infierno” (p. 77).²⁰⁴ En ambos casos, Baudelaire expresa una orientación gnóstica que se caracteriza por “hacer un fuerte énfasis en las consecuencias de la Caída sobre el estado presente de la naturaleza” (Faivre, 1995, p. 56).²⁰⁵

Para Antoine Faivre, los textos herméticos, mejor conocidos como *Hermetica*, así como el hermetismo moderno, poseen una “tensión dialéctica” entre una tendencia pesimista, que “rechaza el mundo como malvado”, y una optimista, que “considera el universo como divino” y que cree que el ser humano es capaz de “unirse con Dios absorbiendo la representación del universo dentro de su propia mente” (ídem).²⁰⁶ Esta dualidad permea la poética baudelaireana, que enfatiza la culpa de la naturaleza en la caída del ser humano primordial y repudia a su epítome, la mujer. Pese a lo cual no puede evitar amarla y ver en su amor hacia ella, en la absorción mediante la poesía de su ambigua imagen, la posibilidad de recuperar su naturaleza divina. Para Françoise Bonardel, la obra baudelaireana se caracteriza por la puesta en escena de la complementariedad de estos dos movimientos: uno “gnóstico”, que incita “a una verdadera vuelta de tuerca en dirección a lo

²⁰² the alchemist must plunge into disorganized, confused welter of material, with no clear instruction.

²⁰³ “Alchimie de la douleur”.

²⁰⁴ le plus triste des alchimistes [...] l’or en fer / et le paradis en enfer.

²⁰⁵ strongly emphasizing the consequences of the Fall on the present state of nature.

²⁰⁶ [...] dialectical tension [...] rejects the world as evil [...] considers the universe as divine [...] absorbing a representation of the universe within his own *mens*.

increado, a una emancipación radical fuera de lo manifiesto”, como cuando el poeta se resguarda en su habitación lejos del “cuadro negro” de su presente; y otro hermético o “alquímico”, que se compromete “en la vía de la metamorfosis (transmutación) a través de la implementación de una no-dualidad”, misma que el poeta alcanza en su devoción e integración “por y *a través de*” la imagen femenina. Para ella, la convivencia de “estas dos postulaciones en Baudelaire”, “herencia de la época alejandrina” en la que se gestó la literatura hermética, revela “la faz oculta del Occidente racionalista y cristiano” que permanece “marginal con relación a las empresas unificadoras del monismo, en la filosofía, y del monoteísmo en el ámbito religioso” (Bonardel, 1997).²⁰⁷ Para comprender la dinámica dual de estos postulados en la obra baudelaireana es necesario detenerse en su visión de la naturaleza y trazar ciertas semejanzas y diferencias con otras concepciones occidentales. Esto con el propósito de dilucidar de qué manera, en las imágenes femeninas, el poeta plasma una “dualidad” de estos principios, es decir, “una relación identitaria y dialógica sin oposición ni asimilación” entre ambos (Proulx, 2021, p. 46).²⁰⁸

Baudelaire se refiere en dos ocasiones a la naturaleza con mayúscula inicial en *Las flores del Mal*, en los sonetos “Correspondencias” y “La Gigante”,²⁰⁹ ambos de 1857. Igual que en el título del libro, donde según Antoine Compagnon el mal se vincula con el pecado original, Baudelaire utiliza esta grafía “para insistir en el valor teológico del término” (Compagnon, 2003, p. 13).²¹⁰ Luis Martínez de Merlo, el traductor al castellano de la

²⁰⁷ gnostique [...] véritable levée d’écrou en direction de l’incrée, à une émancipation radicale hors du manifesté [...] alchimiste [...] sur la voie de la métamorphose (transmutation) par la mise en œuvre d’une non-dualité [...] ces deux postulaciones chez Baudelaire [...] héritage de l’alexandrinisme [...] la face cachée de l’Occident rationaliste et chrétien [...] marginale par rapport aux entreprises unificatrices de l’Occident philosophique (monisme) et religieux (monothéisme).

²⁰⁸ Une relation identitaire dialogique exprimée sans opposition ou assimilation [...] dualitude.

²⁰⁹ Los títulos originales son “Correspondances” y “La géante”.

²¹⁰ pour insister sur la valeur théologique du terme.

edición de Cátedra, vierte “la Naturaleza” de “Correspondencias” (Baudelaire, 1975, p. 11)²¹¹ como “la Creación” (Martínez, 2019, p. 95), resaltando su herencia judeocristiana y platónica o mejor dicho pitagórica, como argumentaré más adelante. Hay una diferencia evidente entre el imaginario baudelaireano y el del autor de los primeros pasajes del *Génesis*. Si, en el *Génesis*, Dios descansa de sus labores demiúrgicas en el séptimo día, tras juzgar ordenada y buena su obra, el universo baudelaireano, caótico y abismal, permanece suspendido en el estado liminar del principio de la creación, cuando “la tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían el haz del abismo” (*Gén. I 2*).²¹²

Misma confusión experimenta el corazón del poeta en su poema “Desde las profundidades [te] llamé” (1851),²¹³ que ha caído en “un universo sombrío de horizonte plomizo”, cuya “inmensa noche” de proporciones temporales aplastantes “se asemeja al viejo Caos” (Baudelaire, 1975, p. 32).²¹⁴ El retorno a este momento, previo al acto cosmogónico del creador, responde a la búsqueda de Baudelaire por enfatizar el lugar intermedio del poeta en el universo, entre los seres divinos que poseen intelecto y los animales mortales, sometidos a sus instintos. A diferencia del científico y místico Emmanuel Swedenborg (1688-1772), que atribuye al ser humano la capacidad de contemplar “el mundo físico [...] como un símbolo del mundo espiritual” (Williams-Hogan, 2006, p. 1100),²¹⁵ las correspondencias baudelaireanas “se confunden en una

²¹¹ La Nature.

²¹² Utilizo la versión directa de las lenguas originales de la *Sagrada Biblia* realizada por Eloíno Nácar y Alberto Colunga y revisada por una comisión de escrituristas presidida por Maximiliano García (1965, p. 27).

²¹³ El título original es “De profundis clamavi”. Esta frase en latín, originalmente en hebreo, proviene de la súplica que ocupa el lugar número 130 (129 en la numeración griega) del *Libro de los Salmos* (ca. 460 a. C.). El verso completo es: “Desde las profundidades te llamé, Señor; Señor, escucha mi voz (De profundis clamavi ad te, Domine; Domine, exaudi vocem meam)”. En la tradición de la iglesia católica romana, es una oración para hacer penitencia por las almas de los muertos que solía recitarse durante los enterramientos.

²¹⁴ un univers morne à l’horizon plombé [...] immense nuit semblable au vieux Chaos.

²¹⁵ the physical world [...] as purely symbolic of the spiritual world.

tenebrosa y profunda unidad, vasta como la noche y como la claridad” (Baudelaire, 1975, p. 11).²¹⁶ El oxímoron de una unidad “vasta como la noche y como la claridad”, que funde “en una expresión de experiencias diversas y opuestas” (Beristáin, 1995, p. 374), constituye la figura predilecta de la poética antitética y enigmática que Baudelaire emplea para describir el universo nocturno y a su cómplice, la prostituta.

Semejante a un caldero en el que bullen “demonios insanos”, en su poema “El crepúsculo de la noche” (1852),²¹⁷ la ciudad nocturna se describe como “una gran alcoba” sobre la que “el cielo se cierra lentamente”. En esta densa obscuridad, “la Prostitución se alumbra en las calles, como un hormiguero que abre sus salidas”. “En el seno de la ciudad de fango”, esta alegoría viviente se levanta y “por todos lados se allana un oculto camino” para robarle al hombre, “como un gusano”, lo que come. En este poema, las “prostitutas”, los “estafadores” y “los ladrones” adquieren la naturaleza de animales rastreros, “cómplices” de la “sombria Noche” que, “con pasos de lobo”, se acerca a las camillas de los “enfermos” y “los toma de la garganta”. Sin embargo, los hombres cansados después de una jornada laboral, “el sabio obstinado cuya frente se apesadumbra” y “el obrero encorvado que vuelve a su cama”, ven en la noche a una “amable” y “deseada” nodriza, “que mitiga” sus “espíritus devorados por un dolor salvaje”. Llevando el oxímoron hasta sus últimos límites, “la encantadora noche, amiga del criminal”, portadora de agonía pero también de sosiego, asiste al “hombre impaciente [que] se transforma en bestia salvaje” (Baudelaire, 1975, p. 94). Pues, así como la noche tiene una faceta benéfica y otra dañina, el ser humano posee una unidad santa y maldita, “vasta como la noche y como la claridad”. Ya sea que se afane en “forzar suavemente las puertas y las cajas fuertes para vivir algunos

²¹⁶ se confondent / dans une ténébreuse et profonde unité, / vaste comme la nuit et comme la clarté.

²¹⁷ “Le Crépuscule du soir”.

días más y vestir a sus amantes” o, al contrario, en “buscar la sopa perfumada en un rincón junto al fuego, por la noche, cerca de un alma amada” (ídem). Crimen y misericordia se entretrejen en “el tejido superficial de nuestros piadosos destinos” (p. 6),²¹⁸ como escribe Baudelaire en su advertencia “Al lector”.

A través de la noche y de las presencias femeninas que la alumbran, el poeta entra en comunión con el “Ideal roedor” que un grupo de “libertinos” ven aparecer, como un “alba blanca y bermeja”, “sobre los restos humeantes de las estúpidas orgías”. En su poema “El alba espiritual” (1857),²¹⁹ el poeta evoca el “recuerdo” de su “querida Diosa”, un “Ser lúcido y puro”, cuya “alma resplandeciente” se asemeja “al inmortal sol”. No obstante, el deseo que esta figura provoca al “hombre derrotado que aún sueña y sufre” es comparado con “la atracción del abismo”. De allí que, en lugar de elevarlo hacia los “Cielos Espirituales”, este ser “revolotee incesantemente” frente a los “ojos agrandados” del poeta, revelándole el carácter “inaccesible” del “azur” (p. 46). Como una reina de la noche, ella obscurece “la flama de las velas”, pero no puede ser sino un “fantasma” (ídem) que, como en su “Himno a la Belleza”, le muestra al poeta “un Infinito que [...] jamás [ha] conocido” (p. 25). Acostándose en “una cama donde el remordimiento nunca se ha parado”, el poeta, “favorito del infierno”, goza “de terribles placeres y de espantosas dulzuras” que “Las dos buenas hermanas” (1857),²²⁰ “Lujuria” y “Muerte”, le prodigan (pp. 114-115).

²¹⁸ démons malsains [...] une grande alcôve [...] le ciel / se ferme lentement [...] La Prostitution s’allume dans les rues ; comme une fourmilière elle ouvre ses issues [...] au sein de la cité de fange [...] partout elle se fraye un occulte chemin [...] comme un ver [...] catins [...] escrocs [...] les voleurs [...] complices [...] à pas de loup [...] malades [...] la sombre Nuit les prend à la gorge [...] le savant obstiné dont le front s’alourdit, et l’ouvrier courbé qui regagne son lit [...] aimable [...] désiré [...] qui soulage / les esprits que dévore une douleur sauvage [...] le soir charmant, ami du criminel [...] l’homme impatient se chance en bête fauve [...] forcer doucement les portes et les caisses / pour vivre quelques jours et vêtir leurs maîtresses [...] chercher la soupe parfumée, / au coin de feu, le soir, auprès d’une âme aimée [...] le canevas banal de nos piteux destins.

²¹⁹ “L’aube spirituelle”.

²²⁰ “Les deux bonnes sœurs”.

Entregándose a los placeres de la noche, el poeta imita la caída de la “Idea”, la “Forma” y el “Ser” que se hunden “en una Estigia fangosa y plomiza”, como la que se describe en “Lo irremediable” (1857).²²¹ Como un “imprudente viajero que probó el amor por lo deforme”, el poeta se convierte en “un condenado que desciende sin lámpara” al “cuadro perfecto de una fortuna irremediable”, pintado por “el Diablo” (pp. 79-80).²²² Aunque este diablo “muy íntimo”, que encarna “la alienación y el Mal” del universo nocturno, refleja “la más profunda realidad de la existencia humana”, “el aspecto sombrío” de su personalidad, más que “la figura del Maligno” (Muchembled, 2022, pp. 237-238).

Así, en su poema “Lo irreparable” (1857),²²³ el poeta personifica la agonía humana en la figura del “implacable Remordimiento”, que se nutre del hombre como “el gusano de los muertos”. En un “Albergue”, “sin luna y sin rayos”, donde “el Diablo ha apagado todo”, el poeta pide la ayuda de una “adorable bruja” para que le enseñe por qué medios (“vino”, “tisana” o “poción”) podría mitigar los “tirones envenenados” que esta tortura interior le dispensa a su “corazón” (pp. 54-55).²²⁴ Su corazón, “que jamás visita el éxtasis”, ha visto “en vano” a un “Ser con alas de gasa”, “un hada” que alumbra “en el cielo infernal una milagrosa aurora” sin que el poeta pueda participar de ella. Pues el poeta sigue atado a sus

²²¹ “L’irrémediable”.

²²² Idéal rongeur [...] débauchés [...] aube blanche et vermeille [...] sur les débris fumeux des stupides orgies [...] souvenir [...] chère Déesse, Être lucide et pur [...] âme resplendissante, à l’immortel soleil [...] l’homme terrassé qui rêve encore et souffre [...] l’attirance du gouffre [...] Cieux Spirituels [...] voltige incessamment [...] yeux agrandis [...] l’inaccessible azur [...] la flamme des bougies [...] fantôme [...] un lit que le remords n’a jamais fréquenté [...] favori de l’enfer [...] de terribles plaisirs et d’affreuses douceurs [...] Débauche [...] Mort [...] Idée [...] Forme [...] Être [...] dans un Styx bourbeux et plombé [...] imprudent voyageur / qu’a tenté l’amour du difforme [...] un damné descendant sans lampe [...] tableau parfait / d’une fortune irrémédiable [...] le Diable.

²²³ “L’irréparable”.

²²⁴ implacable Remords [...] comme le ver des morts [...] Auberge [...] Sans lune et sans rayons [...] Le Diable a tout éteint [...] Adorable sorcière [...] vin [...] tisane [...] philtre [...] traits empoisonnés [...] cœur, que jamais ne visite l’extase [...] en vain [...] Être aux ailes de gaze [...] une fée [...] dans un ciel infernal / une miraculeuse aurore.

pasiones, como los prisioneros de la alegoría de la caverna de Platón lo están a las cadenas de sus percepciones.²²⁵ El infierno que Baudelaire describe es su propio cuerpo y sus deseos apegados a una realidad nocturna y caótica que minan el ascenso de su alma hacia las esferas divinas. Esta armonía celeste tal vez podría dársela la música y la poesía, pero el poeta de inmediato rechaza su llamado, volviendo a la esclavitud infernal de su cuerpo y de sus pasiones. El descenso del poeta se nutre de su amor hacia los condenados, con los que se identifica, y de su entrega a una belleza que no salva sino por el dolor embriagante que genera un paraíso terrestre, entrevisto momentáneamente en la noche. A continuación, se verá lo alejada que está la errancia baudelaireana del recorrido inteligente del alma hacia su “primera y mejor imagen”.

En su diálogo *Timeo* (ca. 360 a. C.),²²⁶ Platón pone en boca del sabio pitagórico Timeo un relato sobre el ordenamiento del universo, llevado a cabo por el dios único que modela a los otros dioses y crea el alma, a través de una mezcla inteligente, que será otorgada a los seres humanos. Este artesano divino “pone manos a la obra de cosmizar el todo”, dándoles “formas” y “medidas” a los elementos que yacían “sin razón y sin proporción” (53a-b). Acto seguido, encomienda a los dioses jóvenes la misión de engendrar a los “seres vivientes”, “entrelazando lo inmortal con lo mortal”, así como de darles “alimento”, hacerlos crecer y “nuevamente recibirlos” cuando les llegue la hora de morir (41d). Al igual que en el *Poimandres*, la “naturaleza humana” es “doble”. Pues posee el “razonamiento”, capaz de alcanzar su “primera y mejor imagen”, a través de una actividad que armonice “lo semejante” que hay en él con el movimiento inteligente del universo; y tiene, al mismo tiempo, un “cuerpo” mortal, que le “nació después”, compuesto “de fuego,

²²⁵ *República*, VII, 514a-517a.

²²⁶ *Τίμαιος*.

de agua, de aire y de tierra”, cuya masa “ruidosa y desordenada” le confiere la “sensación” y las “pasiones” (42a-d). Dotado de “terror y cólera”, así como de un “amor, mezclado de placer y de tristeza”, el ser humano no dejará de ser “el más piadoso de los seres vivos” (ídem), si es que consigue imponer a sus pasiones el dominio de su “inteligencia” y convertir “la armonía”, “dada por las Musas”, en una “aliada” que ayude al ser humano a armonizar el “recorrido disonante de [su] alma con los acordes y la consonancia de sí misma” (47d). No obstante, dice Timeo si no se recibe una “educación adecuada” que convierte al ser humano en un ser “íntegro y rebosante de salud”, el hombre en cuestión sufre un destino funesto: “se queda perplejo frente al curso cojo de [su] vida y, descuidándose, incumplido e imprudente, regresa de nuevo al Hades” (44b-c).²²⁷

Tal es el recorrido que el poeta realiza con la ayuda de su compañera, la “adorable hechicera”, cuya “saliva que muerde” transporta, cual barca de Caronte, su alma “sin remordimientos” a través de las “riveras de la muerte”, como en su poema “El veneno” (1857).²²⁸ Al recuerdo armonizador y edificante de la naturaleza intelectual y sonora del alma, Baudelaire opone los “placeres negros y sombríos” del “opio”, que “llena el alma, más allá de su capacidad”, y los “ojos verdes” de la mujer amada, “lagos donde [su] alma tiembla y se ve al revés”. También “el vino”, que agudiza la vista del poeta y, en “su vapor rojo”, le hace ver “un sol que se acuesta en un cielo neblinoso” (Baudelaire, 1975, pp. 48-

²²⁷ ἐπεχειρεῖτο κοσμεῖσθαι τὸ πᾶν [...] εἶδесί τε καὶ ἀριθμοῖς [...] ἀλόγως καὶ ἀμέτρως [...] ζῶα [...] ἀθανάτω θνητὸν προσυφαίνοντες [...] τροφήν [...] πάλιν δέχεσθε [...] ἀνθρωπίνης φύσεως [...] διπλῆς [...] λόγῳ [...] τὸ τῆς πρώτης καὶ ἀρίστης [...] εἶδος [...] τὴν ὁμοιότητα [...] σώματος [...] ὕστερον προσφύντα ἐκ πυρὸς καὶ ὕδατος καὶ ἀέρος καὶ γῆς, θορυβώδη καὶ ἄλογον ὄντα [...] αἴσθησιν [...] παθημάτων [...] φόβον καὶ θυμὸν [...] ἡδονῆ καὶ λύπη μεμειγμένον ἔρωτα [...] ζῶων τὸ θεοσεβέστατον [...] νοῦ [...] Ἡ δὲ ἀρμονία [...] ἀνάρμοστον ψυχῆς περίοδον εἰς κατακόσμησιν καὶ συμφωνίαν ἑαυτῇ σύμμαχος ὑπὸ Μουσῶν δέδοται [...] τις ὀρθὴ τροφή παιδεύσεως, ὀλόκληρος ὑγιῆς τε παντελῶς [...] καταμελήσας δέ, χολὴν τοῦ βίου διαπορευθεὶς ζωὴν, ἀτελῆς καὶ ἀνόητος εἰς Ἄιδου πάλιν ἔρχεται (La traducción fue realizada del texto griego original a partir de la edición bilingüe traducida al francés por Victor Cousin y editada por John Burnet).

²²⁸ “Le poison”.

49).²²⁹ Las metáforas visuales, detonadas por el amor y la embriaguez, operan un descenso a la confusa marea de los elementos, las sensaciones y las sinestesias, en las que se mezclan los sabores con las visiones del poeta. Un movimiento parecido acontece en su poema “El gato” (1857)²³⁰ donde, en un primero momento, los sonidos que produce un felino cantan el ascenso hacia lo divino del alma del poeta; pero, en la segunda estrofa, sus caricias, su perfume y su mirada la sepultan bajo el peso de sus impresiones.

En este poema, Baudelaire alude a “un bello gato” que “se pasea” en el “cerebro” del poeta, como si se tratara de “su departamento”. Aunque cuando maúlla “apenas se le escucha”, “su voz” es “rica y profunda”. “Alberga todos los éxtasis” y “duerme los peores males”, como la aparición de “un ángel” o del “Ser con alas de gasa” de su poema “Lo irreparable”. Similar a la inteligencia musical del *Timeo* que gobierna sobre las pasiones desordenadas, la voz del felino “articula” y “filtra” en la “profundidad” del poeta “lo más tenebroso”. Para el corazón del poeta, metamorfoseado en un “perfecto instrumento”, no existe mejor “arco de violín”. Cuando este “gato seráfico” lo muerde, canta “su más vibrante cuerda” y todo se vuelve “tan sutil como armonioso”. No obstante, el canto de este gato divino también provoca en el poeta sensaciones gestadas a partir de una actividad humana: la plenitud de “un verso abundante” y la alegría que produce “un brebaje mágico” (pp. 50-51).²³¹ Rompiendo con una mística a través de la sonoridad, en la segunda parte del

²²⁹ salive qui mord [...] sans remords [...] rives de la mort [...] plaisirs noir et mornes [...] opium [...] rempli l'âme au-delà de sa capacité [...] yeux verts, / lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers [...] Le vin [...] un soleil couchant dans un ciel nébuleux.

²³⁰ El título original es “Le chat”. La dueña del gato parece haber sido la actriz Marie Daubrun (1828-1901), cuyo nombre de nacimiento es Marie Brunaud, basándose en el lugar que este poema ocupa en *Las flores del Mal*, dentro del ciclo inspirado por la actriz (Pichois, 1975, p. 925).

²³¹ un beau chat [...] se promène [...] cervelle [...] son appartement [...] on l'entend à peine [...] sa voix [...] riche et profonde [...] Elle endort les plus cruels maux / et contient toutes les extases [...] un ange [...] perle [...] filtre / dans mon fond le plus ténébreux [...] parfait instrument [...] archet [...] chat séraphique [...] sa plus vibrante corde [...] aussi subtil qu'harmonieux [...] un vers nombreux [...] un philtre [...] une fois, rien

poema, Baudelaire explora los sentidos del tacto, el olfato y la vista. Una noche, al acariciar, “una vez, sólo una”, “su pelaje rubio y pardo”, el poeta queda “embalsamado” por su “perfume [...] suave”. Sus ojos, “atraídos como por un amante”, “giran dócilmente [...] hacia ese gato que ama” y que está en su imaginación. Como en un cuento de terror, el poeta se sorprende de que las “pupilas pálidas” del gato lo “contemplan fijamente [...] dentro de [él] mismo”, tomando posesión de su fantasía. Pues este gato es “el espíritu familiar del lugar” que “juzga, preside e inspira” al poeta y en cuyo “imperio” están “todas las cosas”. ¿Es el gato un “hada” o un “dios” (ídem)? El poeta no alcanza a descifrarlo. Si, a través de su voz angelical, el poeta accedía a una experiencia de la trascendencia, el cuerpo del gato lo hunde en la realidad fantasmática de los fenómenos. En este sentido, el gato sugiere al poeta una dualidad: su maullido eleva su alma y la purifica, mientras que su pelaje, su perfume y sus ojos la entierran y la embriagan.

Una misma óptica se despliega en su soneto “Los gatos” (1847),²³² donde los felinos, “poderosos y suaves”, son el deleite “en su etapa madura” de “los amantes fervientes y los sabios austeros” que, “como ellos, son friolentos y sedentarios” (p. 66).²³³ A pesar de ser “amigos de la ciencia y de la voluptuosidad, ellos buscan el silencio y el horror de las tinieblas”, como el obrero y el poeta del “Crepúsculo de la noche”. Su apariencia evoca en el poeta la imagen de las “grandes esfinges, acostadas al fondo de las soledades”, que

qu'une [...] sa fourrure blonde et brune [...] embaumé [...] parfum [...] doux [...] mes yeux, vers ce chat que j'aime / tirés comme par un aimant, / se retournent docilement / et je me regarde en moi-même [...] prunelles pâles [...] contemplant fixement [...] l'esprit familier du lieu ; / il juge, il préside, il inspire / toutes choses dans son empire [...] fée [...] dieu.

²³² “Les chats”.

²³³ puissants et doux [...] dans leur mûre saison [...] Les amoureux fervents et les savants austères [...] comme eux son frileux et comme eux sédentaires [...] Amis de la science et de la volupté, / ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres [...] grands sphinx allongés au fond des solitudes [...] dans un rêve sans fin [...] L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres [...] leur fierté [...] servage [...] leurs reins féconds [...] étincelles magiques [...] parcelles d'or.

duermen “en un sueño sin fin”. Si no fuera por “su fiereza”, “el Erebo los habría designado como sus mensajeros fúnebres”. Pero los gatos no consienten en inclinarse a “servidumbre” alguna. Por eso los venera el poeta y, en “sus lomos fecundos”, ve “chispas mágicas” y “parcelas de oro” (ídem). Luces artificiales, como las que alumbran a “la Prostitución” en “El crepúsculo de la noche” y como las que hacen resplandecer el alma del “Ser con alas de gasa”, iluminan el dorso de los gatos. Sólo una cosa los distingue del poeta: su falta de pasión. A diferencia de ellos, el poeta sabe que su alma no está en armonía con el universo y sufre los castigos infernales de su recorrido errático. En su poema “El Torturador de sí mismo” (1857), dedicado a la misma mujer de iniciales misteriosas que *Los Paraísos artificiales*,²³⁴ se pregunta:

¿Acaso no soy un falso acorde
en la divina sinfonía,
gracias a la voraz Ironía
que me sacude y me corroe?

(Baudelaire, 1975, p. 78)²³⁵

En esta pregunta, el poeta expresa con profunda agonía el dolor que le provoca la conciencia de su desafinación con la armonía divina. A diferencia del *Timeo*, donde la razón musical habilitaba al ser humano en la búsqueda de plenitud y salud, la ironía baudelaireana “sacude” y “corroe” como las pasiones. Es una razón impotente que observa pasivamente el sacrificio que el poeta ofrece a “la mujer”, cuya “garra y diente feroz” devoran su “corazón”, como en su poema “Plática” (1857).²³⁶ La única armonía que el poeta se afana

²³⁴ Ambas obras están dedicadas a una tal “J. G. F.”, cuyas oscuras iniciales han hecho correr la tinta de los intérpretes. La opción más viable parece revelar que la persona a la que Baudelaire se refiere es Jeanne Duval (Pichois, 1975, p. 986).

²³⁵ Ne suis-je pas un faux accord / dans la divine symphonie, grâce à la vorace Ironie / qui me secoue et qui me mord.

²³⁶ “Causerie”.

en lograr es la de su poesía con la belleza infernal, “duro azote de las almas”, que transforma su pecho en “un palacio marchito por la muchedumbre” (p. 56)²³⁷ donde, como en la noche, reinan las figuras femeninas que permiten al hombre descender al infierno de su corazón.

Su poema “El Torturador de sí mismo”, que ha servido de base para discurrir acerca del sadismo de Baudelaire,²³⁸ ofrece la propedéutica de un arte que consiste en asumir conjuntamente las figuras de “la víctima y el verdugo” (p. 79), abrazando el sufrimiento mutuo que se infringe esta pareja apasionada. Se trata de la interiorización de los vicios de la noche en la sensibilidad infernal del artista. “Como un carnicero”, uno golpea “sin cólera” el “párpado” del otro para hacer “brotar las aguas del sufrimiento”. Los “amados sollozos” de ambos retumban “en [el] corazón” del poeta, transformado ya no en violín místico, sino en “tambor” pasional. La sensibilidad de quien acoge esta tortura simultánea observa su “sangre” convertida en un “veneno negro”, cuyas aguas calmas proyectan “el siniestro espejo donde la megera se observa” (p. 78). Este personaje, asociado a los celos (Μέγαιρα, “la de los celos”), es una de las tres Erinias o Furias que, en la mitología griega, ejecutaban la venganza divina de ciertos crímenes particularmente transgresores, como el matricidio de Orestes. En la *Eneida* (I a. C.), Virgilio ubica a Megera en el tártaro, región subterránea donde los dioses del Olimpo encerraron a los titanes, mientras que a sus hermanas las sitúa en el cielo.²³⁹ Viendo su reflejo en el poeta, Megera reconoce a “uno de esos grandes abandonados”; lo cual hace pensar que, como ella, él también mora en las

²³⁷ la femme [...] la griffe et la dent féroce [...] cœur [...] dur fléau des âmes [...] un palais flétri par la cohue

²³⁸ Vid. George Blin (1948), *Le sadisme de Baudelaire* (pp. 28, 34 y 37), donde el crítico analiza la obra de Baudelaire poniéndola en relación con la literatura del Marqués de Sade (1740-1814).

²³⁹ Vid. Virgilio, *Eneida* XII, vv. 844-850.

regiones infernales, torturado por la fatalidad de sus pasiones.²⁴⁰ A causa de su “voraz Ironía”, el poeta sufre el castigo de los “condenados a la risa eterna y que no pueden ya sonreír” (p. 79). La mueca burlona domina sobre la sonrisa apacible. En este poema, la visión del poeta como un “espejo siniestro” revela su condición descuidada, contradictoria e inarmónica con “la divina sinfonía” y alumbra, en cambio, su parentesco con las potencias del inframundo. Como en su poema “La música” (1857),²⁴¹ el mar de sonoridades, con “el buen viento, la tormenta y sus convulsiones”, no “mecen” al poeta “sobre el inmenso abismo”, transportándolo “hacia [su] pálida estrella”, sino que, como un “calmo llano” y un “gran espejo”, reflejan su “desesperanza” (p. 68). El poeta contempla la imagen de su subjetividad en el espejo nocturno del universo, dolorosamente desgarrado de la armonía divina. Como apunta Juan Carlos Orejudo, “la belleza baudelaireana es el espejo diabólico de esta separación íntima del yo consigo mismo” (Orejudo, 2010, p. 270). La lejanía del ideal agudiza la sensación del *spleen*, en cuyo negro abismo brilla el “faro irónico” de “la conciencia en el Mal”, “alivio y gloria únicos” en su morada infernal (p. 80),²⁴² como escribe el poeta en su poema “Lo irremediable”.

Este fatalismo, que aleja al poeta de los “campos luminosos” a los que sus pensamientos diurnos y musicales podrían elevarlo y lo sume en la prisión infernal de su cuerpo, con sus pasiones y sus percepciones degustativas, táctiles, visuales y aromáticas, es

²⁴⁰ Al mismo tiempo, en su poema “Sin embargo, no está saciada (Sed non satiata)” (1857), el poeta se refiere a su amante como una “Megera libertina (Mégère libertine)” que “en el infierno de [su] cama (dans l’enfer de ton lit)” manifiesta una sexualidad desmedida, de la que su amante se queja diciéndole su incapacidad de convertirse, para alcanzarla, en “Proserpina (Proserpine)” (p. 28), la diosa griega que reina en el inframundo.

²⁴¹ “La musique”.

²⁴² la victime et le bourreau [...] sans haine, comme un boucher [...] paupière [...] jaillir les eaux de la souffrance [...] chers sanglots [...] dans mon cœur [...] tambour [...] mon sang, ce poison noir [...] le sinistre miroir / où la mégère se regarde [...] un de ces grands abandonnés / au rire éternel condamnés, / et qui ne peuvent plus sourire [...] le bon vent, la tempête et ses convulsions / sur l’immense gouffre / me bercent [...] vers ma pâle étoile [...] calme plat, grand miroir / de mon désespoir [...] phare ironique [...] la conscience dans le Mal [...] soulagement et gloire uniques.

el síntoma de un universo percibido por el crisol de una sensibilidad deliberadamente melancólica, que siente la ineficacia de su obrar frente al paso ineluctable del tiempo. Si, junto con Yves Bonnefoy, reconocemos que el aporte de Baudelaire a la poesía “fue esencialmente crítico” (p. 221), al cuestionar “los mecanismos del Ideal” (p. 236) y la pretensión romántica de “decir lo Absoluto” (p. 239), la actitud del poeta moderno va a consistir en la sospecha ante un orden optimista de la naturaleza y en la conciencia de una poesía que es el producto de un trabajo lento y frágil, “que siempre debía reiniciarse, sin certezas, sin grandes esperanzas de éxito” (ídem). El empeño titánico de vivir míticamente una realidad caótica y abismal emparenta al poeta con la faceta engañosa y astuta del dios del comercio y del robo en la mitología griega Hermes,²⁴³ bajo cuyo patronato en la poética baudelaireana aparecen los obreros, los ladrones y los apostadores. La “pasión tenaz” de estos últimos y la del poeta les permite sobrevivir algunos días más en la vorágine de la urbe (p. 96),²⁴⁴ como escribe en su poema “El juego” (1857).²⁴⁵

Si pudiera hablarse del cumplimiento de una existencia sabia en este universo nocturno e infernal, una vida que consiga navegar los dolores y las amarguras de su condena, esta sería la de las viejecitas, las lesbianas y las “viejas putas” que, en sus intempestivas errancias por la urbe, han cosechado “el fúnebre gozo” de la melancolía (ídem). Estas mujeres culminan el recorrido baudelaireano por las metamorfosis de la imagen femenina, que en su etapa final permiten al poeta tomar conciencia de su propio arte en su vagancia por los placeres de la noche. De allí que el tedio y la pasión simultáneas por la vida sea el conocimiento que el poeta busque insuflar a sus musas en *Las flores del*

²⁴³ Los episodios de la infancia de Hermes lo describen como un ser de prematura habilidad que inventa la lira y la flauta, roba los ganados de Apolo y aprende de éste el arte adivinatorio. *Vid.* Grimal, 1989, pp. 261-262.

²⁴⁴ passion tenace.

²⁴⁵ “Le jeu”.

Mal, verdaderas esculturas vivientes esculpidas por un Pígalión de la palabra que se enamora de ellas. Contra la amenaza de la muerte y el desgaste de las pasiones, bajo cuyo efecto acontece la lúgubre visión de “Una carroña” (1857)²⁴⁶ que entreven el poeta y su amante en la calle, Baudelaire proyecta la imagen del genio creador del poeta que guarda “la forma y la esencia divina de [sus] amores descompuestos” (p. 32).²⁴⁷ De la desesperanza frente al paso inevitable del tiempo y la embriaguez de los sentidos, nace la voluntad alquímica del poeta que cosecha los vestigios marchitos de su pasado y ambiciona la transmutación de su amor en “vino, poesía o virtud” (p. 337), es decir, en cualquier quimera que le permita olvidar al “dios siniestro, aterrador e imperturbable” del tiempo (p. 81), que retrata en su poema “El reloj” (1860).²⁴⁸ Pero qué puede hacer la poesía con los recuerdos de su amada en un universo regido por el aburrimiento, es algo que se averigua siguiendo el recorrido de *Las flores del Mal*.

²⁴⁶ “Une charogne”.

²⁴⁷ vieilles putains [...] la funèbre gaieté [...] la forme et l’essence divine / de mes amours décomposés ! [...] dieu sinistre, effrayant, impassible.

²⁴⁸ “L’Horloge”.

V. LAS MUSAS MELANCÓLICAS Y EL VIAJE EN UNA HABITACIÓN

*Te amo sobre todo cuando la alegría
se escapa de tu frente aterrada;
cuando tu corazón en el horror se ahoga;
cuando sobre tu presente se desarrolla
la terrible nube de las cosas pasadas.*

“Madrigal triste” (1861), Baudelaire, p. 138²⁴⁹

Como han dilucidado Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl en su obra *Saturno y la melancolía* (1964),²⁵⁰ Baudelaire se inserta en una tradición lírica que florece en la encrucijada entre el *Problema XXX* de Aristóteles, según el cual la presencia abundante de bilis negra en la constitución del cuerpo predispone a las sibilas y a los adivinos para ser poseídos por los dioses, y la asociación funesta del temperamento melancólico con el cuerpo celeste de Saturno, practicada por la astrología medieval y renacentista.²⁵¹ En las obras de Giovanni Boccaccio (1313-1375) y Marcilio Ficino (1433-1499), así como en los autores del romanticismo italiano, inglés y francés, “la melancolía no se concibe como enfermedad ni como disposición habitual, sino como un estado de ánimo puramente mental y temporal” que afecta al genio creador (Klibansky *et alia*, 1991, p. 217). Así aparece retratada en el poema de Baudelaire “Madrigal triste” (1861),²⁵² agregado a la edición póstuma de *Las flores del Mal* de 1868. Aquí, el poeta modela la figura de una mujer cuya belleza se cifra en una actitud plenamente melancólica. Menospreciando su inteligencia,

²⁴⁹ Je t’aime surtout quand la joie / s’enfuit de ton front terrassé ; / quand ton cœur dans l’horreur se noie ; / quand sur ton présent se déploie / le nuage affreux du passé (“Madrigal triste”).

²⁵⁰ *Saturn and Melancholy. Studies in the history of Religion, Art, and Natural Philosophy* (Basic Books: Nueva York).

²⁵¹ Esta última, fuertemente influida por el neoplatonismo, vincula la melancolía con la acedia de los monjes revirtiendo su negatividad y abriendo, así, la senda hacia la contemplación mística.

²⁵² “Madrigal triste”.

alaba el “encanto” de sus lágrimas que son como el correr de un río “que rejuvenece las flores” después de la tormenta. Su “gran ojo” que las derrama, así como su “angustia muy pesada [que] perfora como el estertor de un agonizante” (Baudelaire, 1975, pp. 137-138),²⁵³ evocan la posición convencional para retratar a los melancólicos: con la cabeza inclinada y la mirada fija en el suelo en un gesto desesperanzado.²⁵⁴

Los “sollozos” del pecho de la mujer se convierten, al ser aspirados por su amante, en un “placer divino” y en un “himno profundo y delicioso”. En una sensual imagen que funde el adentro con el afuera de la mujer, el poeta cree, contemplándola llorar, que su “corazón se ilumina de las perlas que [sus] ojos derraman”. “¡Sé bella y sé triste!” pide el poeta a su amada al inicio del “Madrigal triste”. En la segunda parte del madrigal, se especifica la naturaleza erótica de esta tristeza. Son los viejos “amores arrancados de raíz” y alojados en su corazón. Este último incubaba “un poco del orgullo de los condenados”, pero su grado de fermentación, por ponerlo en términos químicos, aún no alcanza a destilar “el irresistible Hastío” que le permitiría exclamar: “¡Soy igual que tú, oh mi Soberano!”. A su amada le falta ahondar en su dolor para que sus sueños reflejen la “pesadilla sin treguas” del infierno y su mirada, temerosa al advertir el paso de las horas, “descifre la desdicha por doquier”. Sólo así podrá ella, como el poeta, hacerse dueña de su melancolía a través de una alquimia interior que la transmutaría en la figura oximorónica que Baudelaire introduce en la última estrofa del poema: una “esclava reina [...] en el horror de la noche insana” (ídem).²⁵⁵

²⁵³ charme [...] rajeunit les fleurs [...] grand œil [...] angoisse, trop lourde, perce / comme un râle d’agonisant.

²⁵⁴ Véase, por ejemplo, “La Malinconia” en la *Iconología* de Cesare Ripa (1611) o, en el ámbito francés, “Melancolía y Razón” en *Le Triomphe de l’Espérance* de Alain Chartier (ca. 1525).

²⁵⁵ sanglots [...] volupté divine [...] hymne profond, délicieux [...] poitrine [...] cœur s’illumine / des perles que versent tes yeux [...] Sois belle ! et sois triste [...] amours déracinés [...] un peu de l’orgueil des damnés [...] l’irrésistible Dégoût [...] « Je suis ton égale, ô mon Roi ! » [...] cauchemar sans trêves [...] déchiffrant le malheur partout [...] esclave reine [...] dans l’horreur de la nuit malsaine.

Como una crátera en la que antiguamente se mezclaban el vino y el agua, la “cabeza seductora y bella” de una mujer contiene para el poeta: las “necesidades espirituales”, “las ambiciones tenebrosamente reprimidas”, “la idea de una potencia rugiente y sin empleo”, “de una insensibilidad vengadora, a veces”, “una idea de melancolía, de fatiga, incluso de saciedad”; pero también, en un sentido opuesto, “un ardor [y] un deseo de vivir”, aunque “asociado con una amargura” que refluye como las mareas, “como si viniera de la privación o de la desesperanza”. Como apunta Baudelaire en una entrada de su diario *Cohetes*, “el rostro” de la mujer, “más melancólico” que el del hombre, contiene “algo de ardiente y triste” que le confiere la capacidad de evocar “el misterio” (p. 657).²⁵⁶

La musa perfecta, “que llenaba la atmósfera del ideal”, no corresponde con la decadencia de los tiempos modernos y, en su poema en prosa “¿Cuál es la verdadera?” (1863),²⁵⁷ es enterrada por el propio poeta. Enseguida, el narrador entra en cólera por la aparición de “una personita que se parecía singularmente a la difunta”, cuya pérdida el protagonista lamentaba, que afirma ser la verdadera Benedicta: “¡Soy yo, una valiente bribona! ¡Y para castigo de tu locura y de tu ceguera me amarás tal como soy!”. Es tanta la furia que invade al narrador que, para acentuar su rechazo a esta afirmación, golpea tres veces el suelo provocando que su pierna se hunda “hasta la rodilla en la sepultura reciente”. Ha quedado presa, “quizá para siempre”, en “la fosa del ideal” (p. 342).²⁵⁸ Este poema,

²⁵⁶ tête séduisante et belle [...] besoins spirituels [...] ambitions ténébreusement refoulées [...] l'idée d'une puissance grondante, et sans emploi, – quelquefois l'idée d'une insensibilité vengeresse [...] une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété [...] une ardeur, un désir de vivre, associé avec une amertume refluant, comme venant de privation ou de désespérance [...] le visage [...] plus mélancolique [...] quelque chose d'ardent et de triste [...] le mystère.

²⁵⁷ “Laquelle est la vraie ?”.

²⁵⁸ qui remplissait l'atmosphère d'idéal [...] je vis subitement une petite personne qui ressemblait singulièrement à la défunte [...] C'est moi, la vraie Bénédicte ! C'est moi, une fameuse canaille ! Et pour la punition de ta folie et de ton aveuglement, tu m'aimeras telle que je suis ! [...] ma jambe s'est enfoncée jusqu'au genou dans la sépulture récente [...] je reste attaché, pour toujours peut-être, à la fosse de l'idéal.

titulado póstumamente “El Ideal y lo Real” (1867),²⁵⁹ muestra de qué manera la irrupción de “esta Musa grotesca provoca una ruptura con el lirismo romántico y se afirma en detrimento del poeta y de su Musa perfecta” (Hadeh, 2015, p. 148).²⁶⁰ En contraposición, aparecen las “Evas octogenarias” de su poema “Las pequeñas viejas” (1859),²⁶¹ cuyos cuerpos adquieren la proporción “de un niño” por una paradoja de “la geometría” que las prepara, “maduras para la eternidad”, “hacia una nueva cuna”. El poeta persigue sus andanzas, “estoicas y sin quejas, a través del caos de las ciudades vivientes” y escucha su “canto vívido y guerrero” que derrama “cierto heroísmo en el corazón de los ciudadanos”. Pues las “lágrimas” que brotan de los ojos de estas “madres de corazón sangrante”, “ojos divinos” que son “crisoles que un metal enfriado cubre”, hacen brotar “un río” que hace “del dolor una miel”. En las aguas durmientes de su canto adolorido y dulce, estos “monstruos quebrados”, “seres singulares, decrepitos y encantadores”, se reflejan en la imagen de una “pequeña niña”. A diferencia de la nostalgia por el “lago natal” de “El cisne” que agudiza la ausencia de comunicación con un ideal inalcanzable, los “conciertos” de estas viejecitas al atardecer ofrecen al poeta el acceso a un ideal construido a través de una existencia longeva, padecida y asumida, pese a sus “extrañas finalidades”. Los “días perdidos”, “sombrios o luminosos”, florecen en los rostros arrugados de estas ancianas, rejuveneciéndolos. Sus “vicios” y sus “virtudes” regocijan el “corazón” y el “alma” del

²⁵⁹ En francés, “L’Idéal et le Réel”. Publicado en la *Revue nationale et étrangère* el 7 de septiembre de 1867, una semana después de la muerte de Baudelaire.

²⁶⁰ cette Muse grotesque induit une rupture avec le lyrisme romantique et s’affirme au détriment du poète et de sa Muse parfaite.

²⁶¹ “Les petites vieilles”.

poeta, al grado de que sueña ser el “padre” de estas mujeres de “cerebros congéneres”, cuya sabiduría las reconcilia con “la sabia Muerte” (pp. 89-91).²⁶²

Junto con su musa sabia y mortal, el poeta habita en una fosa llena de cadáveres, que se aderezan cual “beldades de viñetas”, como en su poema “El ideal” (1851),²⁶³ para ocultar sus rostros compungidos y malolientes. En este poema, la musa baudelaireana es heredera de la belleza de la “gran Noche, hija de Miguel Ángel, que se tuerce plácidamente en una pose extraña” y del “alma poderosa en el crimen” de la shakespeariana “Lady Macbeth”. Sólo sus “encantos, forjados en las bocas de los Titanes”, pueden satisfacer el “rojo ideal” del “corazón” del poeta, “profundo como un abismo” (p. 22).²⁶⁴ Algunas veces negándose a reconocerla y aferrándose a la belleza marmórea de la musa antigua, otras fusionándose por completo con ella en una agonía sin tregua, la musa decadente constituye “el símbolo mismo de la inseparable dualidad” (Durand, 2013, p. 280). En ella, este “perfecto [al]químico” (ídem), como llama Gilbert Durand a Baudelaire, trata de conjuntar una serie de polaridades irreconciliables hasta entonces: el spleen y el ideal, el sueño y la realidad, la fugacidad y lo eterno²⁶⁵ y, finalmente, el bien y el mal. En este sentido, el título de su libro *Las flores del Mal* expresa en su condensada fórmula una verdad corrosiva que es corolario

²⁶² Èves octogénaires [...] d'un enfant [...] la géométrie [...] pour l'éternité murs [...] vers un nouveau berceau [...] stoïques et sans plaintes, / à travers le chaos des vivantes cités [...] chant vif et guerrier [...] quelque héroïsme au cœur des citadins [...] pleurs [...] mères au cœur saignant [...] yeux divins [...] creusets qu'un métal refroidi pailleta [...] fleuve [...] de la douleur un miel [...] Monstres brisés [...] êtres singuliers, décrépits et charmants [...] petite fille [...] concerts [...] étranges destinées [...] jours perdus [...] sombres ou lumineux [...] vices [...] vertus [...] cœur [...] âme [...] père [...] cerveaux congénères [...] La Mort savante.
²⁶³ “L'ideal”.

²⁶⁴ beautés de vignettes [...] grande Nuit, fille de Michel-Ange, / qui tors paisiblement dans une pose étrange [...] Lady Macbeth, âme puissante au crime [...] appas façonnés aux bouches des Titans [...] rouge idéal [...] cœur profond comme un abîme.

²⁶⁵ En su ensayo “El Pintor de la vida moderna”, dedicado a la obra del dibujante Constantin Guys, Baudelaire esboza una teoría del arte basada en esta dualidad: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable (La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable)” (Baudelaire, 1976, p. 695).

del objetivo poético, descrito en uno de sus proyectos de prefacio, “de extraer la *belleza del Mal*” (p. 181), o, en términos burlescos, de “buscar la crema del Mal” (p. 166), como escribió en su poema “El monstruo” (1866).²⁶⁶ La llama “triste” y “ardiente” de lo “Bello” resplandece con más intensidad entre las sombras de “*la Desdicha*” (p. 657),²⁶⁷ tal cual anota el poeta en su diario *Cohetes*, erigiendo al Satán de John Milton (1608-1674) como el modelo masculino de una estética de la melancolía. Sin embargo, la predilección baudelaireana por la figura femenina juega un papel preponderante en la expresión de este hastiado ideal. En un complejo ensamblaje, Baudelaire asocia al sabio Hermes del diálogo anónimo *Poimandres* con el rebelde Satanás del *Paraíso perdido* (1667) de John Milton,²⁶⁸ pasando por el erudito y abatido ángel de *La Melancolía I* de Alberto Durero (1471-1528), para modelar la imagen de la mujer madura que recuerda sus viejos amores, postrada por la melancolía. En un pasaje de su artículo “El arte filosófico” (1868), Baudelaire hace referencia al grabado de Durero, donde cada accesorio posee “un carácter poético, vago y confuso” y en cuya interpretación “el traductor [...] inventa *las intenciones*” (Baudelaire, 1976, p. 601).²⁶⁹ El carácter abierto de esta imagen, creada por “el espíritu de un artista filósofo” (ídem), y la libertad que posee su intérprete se repiten en la relación que el poeta establece con sus musas melancólicas, cuyas apariencias abatidas sugieren, más que referirse a algo concreto, y permiten al poeta explorar nuevos sentidos para descifrar su tristeza.

²⁶⁶ El título original es “Le monstre ou le paranympe d’une nymphe macabre”, cuya traducción es “El monstruo o el paraninfo de una ninfa macabra”.

²⁶⁷ d’extraire la *beauté* du Mal [...] du Mal chercher la crème [...] triste [...] ardent [...] Beau [...] *le Malheur*.

²⁶⁸ *Paradise Lost* (S. Simmons: Londres).

²⁶⁹ un caractère poétique, vague et confus [...] le traducteur [...] invente *les intentions* [...] l’esprit d’un artiste philosophe (“L’art philosophique”; las cursivas son del original).

Cuando la musa del poeta no comparte con él esta conciencia melancólica de la existencia, es él quien se encarga de transmitírselo con una violencia que raya en la iconoclasia. En su poema “A la que es demasiado alegre” (1852),²⁷⁰ el poeta siente “como una ironía”, pues sus sentimientos no corresponden con la jovialidad de la naturaleza, que el sol le “desgarra” el pecho y que el verdor de la primavera “humilla” su corazón. La jovial belleza de la mujer le parece “un bello paisaje” lleno de salud, de risa y de color, semejante al “bello jardín” en el que el poeta “arrastra [su] fatiga”. Tal bienaventuranza no puede ser tolerada, constituye una “insolencia de la Naturaleza” que el poeta se apresura a corregir destrozando “una flor” del jardín e “infundiendo [su] veneno” a “[su] hermana”. En este caso, quien se desliza de noche y “sigilosamente, como un cobarde, hacia los tesoros” de la mujer es el poeta, que ha absorbido los atributos de la serpiente que tentó a Eva en el Paraíso. En una imagen rebosante de contenido sexual y no menos de ecos teológicos, el poeta “castiga” la “carne feliz” de la mujer, “mortifica” su “seno perdonado” y realiza “una herida larga y hueca” en su “costado estupefacto” (pp. 156-157).²⁷¹ Aquí, es el poeta quien representa el mal, tras haber asimilado las fuerzas infernales y desestabilizadoras de las reinas de la Noche. Comentando este poema, Roberto Calasso afirma que “la ironía de la naturaleza consiste en su capacidad de ignorar el *spleen* que sin embargo ella propaga” (Calasso, 2011, p. 79). El *locus amoenus* de un prado bajo la sombra de los árboles y junto al correr de un río, que es ya una idealización de la naturaleza construida por la imaginación bucólica, no hace sino encubrir la esencia maldita de la naturaleza. Pues, para

²⁷⁰ “À celle qui est trop gaie”.

²⁷¹ comme une ironie [...] déchirer [...] humilié [...] un beau paysage [...] beau jardin [...] traînais mon atonie [...] insolence de la Nature [...] une fleur [...] infuser mon venin, ma sœur [...] comme un lâche, ramper sans bruit [...] vers les trésors [...] châtier ta chair joyeuse [...] meurtrir ton sein pardonné [...] faire à ton flanc étonné / une blessure large et creuse.

Baudelaire, la naturaleza entera participa de la culpa y, cual Pandora, es portadora de los males que acechan al ser humano, entre los cuales tiene un lugar prominente el spleen.

Baudelaire introduce el spleen desde su advertencia “Al lector”, al principio de *Las flores del Mal*, personificándolo en la figura del “Hastío”. Es, para el poeta, de todo el zoológico “de nuestros vicios”, el “más feo, malvado e inmundado”. Lo retrata como un “monstruo delicado” que “fuma su shisha” mientras “sueña con horcas” y “una lágrima involuntaria” se condensa en su “ojo” (p. 6). En su poema en prosa “El cuarto doble” (1862),²⁷² que inicia con la onírica descripción de “una habitación verdaderamente *espiritual*”, el poeta fusiona la figura del Hastío con la del “Tiempo”, un “horrendo anciano” que llega acompañado de su “demoníaco cortejo de Recuerdos, Penas, Espasmos, Miedos, Angustias, Pesadillas, Cóleras y Neurosis”. Su llegada rompe con “la sensibilidad perfeccionada” del poeta, que le permitía vislumbrar aquel “cuarto paradisíaco” donde descansaba “el Ídolo, la soberana de los sueños”, y lo confina a un “mundo estrecho” saturado por “las trivialidades” de la vida de su “concubina” y los “dolores” de la suya. En contraste con la personificación del Hastío que derrama una lágrima con indiferencia, el *spleen* que despierta al amante de su ensueño es desgarrador. Este “Espectro” del tiempo condena, con indolencia y perversidad, al poeta a “la insoportable e implacable Vida” (pp. 280-282),²⁷³ encadenada a unas preocupaciones tortuosas que lo alejan de aquel instante perfecto en compañía de la reina de sus sueños.

²⁷² “La chambre double”.

²⁷³ Ennui [...] nos vices [...] plus laid, plus méchant, plus immonde [...] fumant son houka [...] rêve d'échafauds [...] un pleur involontaire [...] une chambre véritablement *spirituelle* [...] Temps [...] hideux vieillard [...] démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses [...] sensibilité perfectionnée [...] chambre paradisiaque [...] l'Idole, la souveraine des rêves [...] monde étroit [...] les trivialités [...] concubine [...] douleurs [...] Spectre [...] l'insupportable, l'implacable Vie.

El Hastío gobierna el “país lluvioso”, cuyo cielo “bajo, bochornoso y abrumante como una tapadera” (p. 74) describen los cuatro poemas titulados “Spleen” de *Las flores del Mal*, que en la edición de 1857 ocupan los lugares LIX al LXII. En el tercero de estos poemas (LXI), el poeta se retrata como un “rey [...] rico, pero impotente, joven y sin embargo muy viejo” que “se aburre” sin que su pueblo ni ninguna de sus distracciones pueda disipar el hastío de “la frente de este cruel enfermo”. Ni siquiera “el sabio que fabrica para él oro”, clara alusión a los alquimistas que durante los siglos XVI y XVII formaban parte de algunas cortes europeas, “ha sabido extraer de su ser el elemento corrupto”. Yendo un poco más lejos que en “El cuarto doble”, “su cama adornada de flores se transforma en una tumba” y de su “cadáver embrutecido se derrama, en lugar de sangre, el agua verdosa del Leteo” (ídem). En este verso final del poema, el olvido aparece como un componente del hastío, al que se hace referencia con el motivo del Leteo que, en la mitología platónica, es uno de los ríos del Hades cuyas aguas producen el olvido.²⁷⁴ En el segundo de estos poemas (LX), las imágenes del spleen se concentran en el “triste cerebro” del poeta que, cual “pirámide” o “inmensa tumba”, “contiene más muertos que una fosa común”. Dentro de su cerebro, “el aburrimiento, fruto de una lánguida indiferencia, alcanza las proporciones de la inmortalidad”. La “materia”, antaño “viva”, se convierte en “una esfinge vieja, ignorada por el mundo insensible” (p. 73). En el cuarto poema del “Spleen” (LXII), “el espíritu gimiente” del poeta, “presa de largos tedios”, observa desfilas “en su alma”, “la Esperanza vencida” que llora y “la Angustia atroz y despótica” que planta “su bandera negra” en el “cráneo inclinado” del poeta (pp. 74-75).²⁷⁵ Si, en el primer poema de la serie (LIX), el mes

²⁷⁴ Este río aparece en las obras de Homero, pero es Platón quien ahonda en las aguas olvidadizas del Leteo que las almas bebían antes de reencarnar en un nuevo cuerpo (*República* X 614a-621b).

²⁷⁵ Nótese que para expresar su interior, Baudelaire utiliza la noción romántica del alma, pero también recurre al léxico anatómico del cráneo y, a continuación, el cerebro.

“Pluvioso”,²⁷⁶ “irritado”, gobernaba con su “frío tenebroso” y “mortandad” sobre la ciudad y sus “pálidos habitantes” (p. 72), en el último poema de la serie (LXII), el hastío rige el estado anímico del poeta con sus “lentas carrozas fúnebres, sin tambores ni música,” y sus “infames arañas” que tejen sus redes “al fondo de nuestros cerebros” (p. 75).²⁷⁷ Rompiendo la “cuarta pared” del libro, la melancolía, síntoma de un rancio olvido, no es únicamente una enfermedad del poeta, sino de sus lectores.

Su complemento, el Ideal, es una “pieza, en verdad, milagrosa” de una “mujer de robustez divina y adorable finura” con una “mirada lánguida, hipócrita y burlona”, que cobra forma en las primeras dos estrofas de una “Estatua alegórica al gusto renacentista”, subtítulo del poema “La máscara” (1859),²⁷⁸ que Baudelaire agregó a la edición de *Las flores* de 1861. Como el “Ídolo” de “El cuarto doble”, esta mujer “está hecha para reinar sobre camas suntuosas”. Sin embargo, las “gracias florentinas” y “la ondulación de este cuerpo musculoso” culminan en la naturaleza de un “monstruo bicéfalo”. Todos los encantos que describen los dialogantes que contemplan la escultura no son sino “una máscara y un decorado falso”, que con su “rostro mentiroso” ocultaba “el Dolor”. Retirada

²⁷⁶ En francés “Pluviôse” es el quinto mes del calendario republicano francés que corresponde a los últimos días de enero y la primera mitad de febrero del calendario gregoriano. Lo precede “Ventoso” y lo sigue “Nivoso”.

²⁷⁷ pays pluvieux [...] bas et lourd pèse comme un couvercle [...] roi [...] riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux [...] s’ennuie [...] le front de ce cruel malade [...] Le savant qui lui fait de l’or n’a jamais pu / de son être extirper l’élément corrompu [...] son lit fleurdalisé se transforme en tombeau [...] cadavre hébété / où coule au lieu de sang l’eau verte du Léthé [...] triste cerveau [...] pyramide [...] immense caveau / qui contient plus de morts que la fosse commune [...] l’ennui, fruit de la morne incuriosité, / prend les proportions de l’immortalité [...] matière vivante [...] vieux sphinx ignoré du monde insoucieux [...] l’esprit gémissant en proie aux longs ennuis [...] dans mon âme ; l’Espoir, / vaincu [...] l’Angoisse atroce, despotique [...] son drapeau noir [...] crâne incliné [...] Pluviôse, irrité [...] froid ténébreux [...] mortalité [...] pâles habitants [...] longs corbillards, sans tambours ni musique [...] infâmes araignées [...] au fond de nos cerveaux.

²⁷⁸ El título original es “Le masque. Statue allégorique dans le goût de la Renaissance”. Este poema está dedicado al escultor Ernest Christophe (1827-1892), en cuya obra “La Comedia humana” se inspira Baudelaire.

la máscara, la estatua llora y la causa de su tristeza se muestra. Su llanto se origina porque “ha vivido”, “vive” y “aún mañana ¡por desgracia! tendrá que vivir [...] como nosotros”. El hastío de la escultura por la vida, de la que no puede librarse, conmueve el “corazón inquieto” del poeta: “[su] mentira [lo] embriaga y los torrentes que el Dolor hace brotar de [sus] ojos colman [su] alma” (pp. 23-24).²⁷⁹ En estos versos, resuena un eco del “agua verdosa del Leteo” del poema LXI del “Spleen” que, como se mencionó arriba, sustituía la sangre en el cuerpo del aburrido “rey de un país lluvioso”. En “La máscara”, el dolor y el hastío de la escultura por la vida penetran en el alma del poeta como un “magnífico río” (ídem), valiéndose del mismo elemento acuoso. En sus aguas, saladas por el llanto y ensombrecidas por los verdes aletargantes de la indiferencia,²⁸⁰ se hallan íntimamente ligados los sentimientos que la naturaleza provocaba en Baudelaire: dolor y desdén.

No obstante, el poeta quisiera detenerse un poco en “ese dulce rostro, envuelto por completo en gasa” (p. 23), como se podría imaginar la habitación onírica de “El cuarto doble”. Antes de que ocurra la “sorpresa fatal” y que esta “gran belleza” revele su carácter

²⁷⁹ femme, morceau vraiment miraculeux [...] divinement robuste, adorablement mince [...] regard sournois, langoureux et moqueur [...] est faite pour trôner sur des lits somptueux [...] grâces florentines [...] l'ondulation de ce corps musculeux [...] monstre bicéphale [...] qu'un masque, un décor suborneur [...] face qui ment [...] la Douleur [...] fait jaillir de tes yeux [...] elle a vécu [...] elle vit [...] demain, hélas ! il faudra vivre encore [...] comme nous [...] cœur soucieux [...] ton mensonge m'enivre, et mon âme s'abreuve / aux flots que la Douleur fait jaillir de tes yeux [...] magnifique fleuve.

²⁸⁰ En su ponencia “Agrupamientos y filiaciones (Apparements et filiations)”, Yves Bonnefoy esboza una poética baudelaireana basada en los colores rojo y verde a partir de su filiación con la obra del pintor Eugène Delacroix (1789-1863), es decir, de la influencia profunda que la “consanguinidad” de su búsqueda ejerció sobre el poeta (Bonnefoy, 2017, p.82). Según Bonnefoy, con el verde Baudelaire da voz a “un pensamiento *simultáneo* de dos grandes intuiciones, la nocturna y la clara”. Un verde claro colorea el “inocente paraíso” de la infancia, “las praderas”, “la carnación de los niños” y “el oboe dulce y puro”; pero uno oscuro tiñe el “bosque de abetos”, en cuya profundidad el verde “se vuelve tiniebla”, y “los violines” que, en su “arrebato de los sentidos y de las pasiones”, cantan “el fin de la infancia” (p. 80). A esta segunda tonalidad de verdes, “cargados de resonancias taciturnas o dolorosas” (p. 77), pertenece “el agua verde del Leteo”, a cuyo afluente también aludirá en su poema “Los faros (Les phares)” (1857). La primera estrofa de este poema rinde homenaje al pintor Pieter Paul Rubens (1577-1640). En su primer verso, conviven ambas modalidades: “Rubens, río de olvido, jardín de la pereza (Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse)” (Baudelaire, 1975, p. 13). Según mi percepción, el río se colora de verdes tenebrosos; mientras que el jardín de verdes diáfanos.

“pobre” ligado a la existencia, el poeta pide que se le deje al menos soñar con esa “mujer de cuerpo divino, que promete la felicidad”. Ante “este ser dotado de tanta majestad”, sólo pide poder acercarse, girar “alrededor de su belleza” (pp. 23-24) y embriagarse, por un instante de una “beatitud lamentablemente rara y pasajera” (p. 401), como la que evoca en “El Poema del hachís” (1860),²⁸¹ de la “mentira” de su “belleza perfecta” (p. 24).²⁸² Como un bebedor empedernido, el poeta suplica la gracia de un último sueño antes de volver a su tediosa cotidianidad. Pues, para el poeta, no puede haber ideal sin spleen ni sueño sin despertar. El tiempo arrastra su cortejo de preocupaciones por la habitación onírica del poeta, el dolor impregna de llanto las paredes de su cráneo melancólico. El tedio nace de la embriaguez que genera la vida, como un hartazgo, y a esa misma embriaguez retorna el poeta, ebrio de realidad.

El soneto que Baudelaire dedica a “La Belleza” (1857)²⁸³ marca el comienzo de un ciclo de poemas de *Las flores del Mal* que orbitan alrededor de la imagen femenina.²⁸⁴ A diferencia del personaje del poema anterior, esta diosa no llora ni ríe nunca. Tal pareciera que ella no sufre la maldición de la vida, como el *deus otiosus* o “dios neutral” del deísmo que no se involucraba en el gobierno del mundo²⁸⁵ o el demiurgo del *Timeo*. No obstante,

²⁸¹ El título original es “Le Poème du hachisch”, que es la primera parte de su libro *Los Paraísos artificiales*.

²⁸² ce visage mignard, tout encadré de gaze [...] surprise fatale [...] Pauvre grande beauté [...] femme au corps divin, promettant le bonheur [...] cet être doué de tant de majesté [...] autour de sa beauté [...] béatitude, malheureusement rare et passagère [...] beauté parfaite.

²⁸³ “La Beauté”.

²⁸⁴ Ocupa el lugar XVII en las ediciones de 1857 y 1861. Desde mi punto de vista, este ciclo, que forma parte de la sección “Spleen e Ideal”, culminaría con el poema “Mœsta et errabunda”. En estos 39 poemas el poeta se inspira en mujeres u otros seres con un carácter marcadamente femenino: hadas, gatos, vampiras, serpientes, ángeles, brujas y alegorías femeninas (la Muerte, la Enfermedad, la Noche, la Luna).

²⁸⁵ Este concepto, proveniente de la filosofía de la historia (Eliade, 1978, p. 57), sirve para designar a una divinidad que ha dejado de involucrarse en los asuntos concernientes al gobierno del universo que, en ocasiones, ella misma creó. Se ha aplicado para designar deidades de África, Melanesia y Sudamérica, pero también para referirse a una noción del deísmo, movimiento religioso-filosófico racionalista de Occidente de

este ser ejerce un dominio sobre los poetas que, como “dóciles amantes”, consumen “sus días” frente a ella “en austeros estudios”. Para ellos, este ser “reina en el azur como una esfinge incomprendida”, que recuerda a la “esfinge vieja, ignorada por el mundo insensible”, que habitaba en el cerebro del poeta en el poema LX del “Spleen”, y a los tenebrosos felinos de su poema “Los gatos”. Sus “ademanos fastuosos” parecen prestados “de edificios soberbios” y sus “grandes ojos” son “espejos puros que hacen todas las cosas más bellas”. Esta diosa se sabe “bella [...] como un sueño de piedra” y también sabe que posee un “seno”, en el que “los poetas”, “uno tras otro”, “se mortifica[n]”. Pues, “está hecho”, nótese nuevamente la referencia a una naturaleza artificial como la de “La máscara”, “para inspirar en el poeta un amor eterno y mudo como la materia”. En su imagen, “un corazón de nieve” se une “a la blancura de los cisnes” (p. 21), es decir, la frialdad y la belleza despuntan como sus principales atributos. Baudelaire conjuga en esta “esfinge incomprendida” los hallazgos en Egipto por los arqueólogos de su tiempo con el mito de Edipo y la esfinge. Este monstruo cantor asolaba con la peste la ciudad de Tebas y devoraba jovencitos antes de que el próximo rey resolviera su enigma. Dicho enigma encerraba el misterio de la naturaleza cambiante del ser humano, que a lo largo de su vida experimenta la infancia, la madurez y la vejez.²⁸⁶ En el poema de Baudelaire, la “Belleza” canta y sus ojos enseñan al poeta una realidad más bella, eterna y, sin embargo, muda como

los siglos XVII y XVIII, según la cual el creador del universo no interviene en el mundo. Considero que Baudelaire se inspira en esta segunda acepción llevándola a sus extremos en la praxis poética.

²⁸⁶ El contenido de este enigma no se encuentra en ninguna tragedia, pero aparece en el esolío al verso 50 de *Las fenicias* que afirma haber sido recogido por Asclepiades de Tragilos, discípulo de Isócrates. La traducción del acertijo que le plantea a Edipo esta “cantante de los muertos” y “ave siniestra” es la siguiente: “Existe sobre la tierra un ser que habla, tiene dos o cuatro o tres pies; entre los que hollan el suelo, surcan el aire o el mar, es el único que cambia de forma. Pero cuando camina con el mayor número de pies es cuando sus extremidades tienen menor fuerza” (*apud* Chuaqui, 1996, p. 617).

la materia. En su poema “Elevación” (1857),²⁸⁷ Baudelaire ya había asociado el sentimiento de felicidad a la capacidad de “sobrevola[r] la vida y comprende[r] sin esfuerzos el lenguaje de las flores y de las cosas mudas” (p. 10). De allí que el acertijo de la esfinge baudelaireana no aluda a la finitud del ser humano, a quien ella convoca al principio del poema con su exclamación “¡oh, mortales!” (p. 21),²⁸⁸ sino a su posibilidad de participar de un amor más puro e impasible: el amor que se profesa por el ideal.

No es casual que Baudelaire, amplio conocedor de la cultura clásica,²⁸⁹ coloque este poema como frontispicio de un largo recorrido a través de las metamorfosis de la imagen femenina. Desde aquí indica que, para el poeta, el conocimiento de la mujer está estrechamente vinculado con el conocimiento de sí mismo. Si bien, el artista va a enfrentar este desafío de una manera radicalmente distinta a la del filósofo o el dandy. Pues, como *El Pintor de la vida moderna* (1863) Constantin Guys, en quien Baudelaire vio un alter ego de su praxis poética, el poeta es víctima de una pasión fatal: “su amor excesivo a las cosas visibles, tangibles y condensadas en su estado plástico” le impide seguir la senda del filósofo hacia “el reino impalpable” de la metafísica (Baudelaire, 1976, p. 691). Por otro lado, esta nunca fue su intención. Su compromiso no es con lo que puede ser o no ser, ni con una “realidad puesta fuera de [sí]”, sino con lo que ayuda “a vivir, a sentir que [se existe] y a sentir lo que [se es]” (1975, p. 339), como escribe en su poema en prosa “Las

²⁸⁷ “Élévation”.

²⁸⁸ dociles amants [...] leurs jours en d’austères études [...] trône dans l’azur comme un sphinx incompris [...] grandes attitudes [...] fiers monuments [...] larges yeux [...] purs miroirs qui font toutes choses plus belles [...] sphinx incompris [...] belle [...] comme un rêve de pierre [...] sein [...] Les poètes [...] tour à tour [...] s’est meurtri [...] est fait pour inspirer au poète un amour / éternel et mut ainsi que la matière [...] un cœur de neige à la blancheur des cygnes [...] plane sur la vie, et comprend sans effort / le langage des fleurs et des choses muettes [...] ô mortels !

²⁸⁹ Vid. Toru Hatakeyama (2009), “La formation scolaire de Baudelaire”, *L’Année Baudelaire*, 13/14, pp. 225–246.

ventanas” (1863),²⁹⁰ contemplando desde la calle la silueta de una mujer anciana. En otras palabras, el dilema que experimenta el poeta no se expresa en términos delficos como un “conócete a ti mismo y conviértete en tu esencia”,²⁹¹ sino como el mandato cristiano “ama a tu prójimo”, que Baudelaire declina en femenino, y el *ars poetica* que más tarde adoptarían los parnasianos “aprehende lo que aparece y ama lo artificial”. Así, en su poema “El amor de la mentira” (1860),²⁹² el “corazón” del poeta, “que huye de la verdad” y se deleita observando pasar “el aburrimiento de [la] mirada profunda” de su “querida indolente”, puede exclamar: “¡qué me importan tu brutalidad y tu indiferencia! Máscara o adorno ¡bienvenidos! Adoro tu belleza” (pp. 98-99).²⁹³

En este poema, que Baudelaire agrega a la versión de *Las flores* de 1861, el poeta da voz al amor que una mujer pensativa le genera. Esta musa melancólica posee una “frente pálida, embellecida por una atracción mórbida”, y unos “ojos magnéticos como los de un retrato”. A pesar de parecerle “extrañamente fresca”, el poeta imagina que “el macizo recuerdo, regia y pesada torre, la corona”, pues “su corazón”, “como su cuerpo”, ha sido “magullado como un durazno”. No obstante, para “el sabio amor” del poeta, ella “está madura” (p. 99).²⁹⁴ En las siguientes preguntas, el poeta condensa lo que “la apariencia” de esta mujer pensativa y entrada en años le detona:

¿Eres la fruta de otoño de sabores soberanos?

²⁹⁰ “Les fenêtres”.

²⁹¹ Me refiero a la inscripción “Conócete a ti mismo (Γνωθι σεαυτόν)” del templo de Apolo en Delfos que se atribuía a los Siete Sabios de Grecia y que Sócrates iba a aplicar en su mayéutica filosófica.

²⁹² “L’amour du mensonge”.

²⁹³ son amour excessif des choses visibles, tangibles, condensées à l’état plastique [...] le royaume impalpable [...] réalité placée hors de moi [...] à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis [...] cœur qui fuit la vérité [...] l’ennui de ton regard profond [...] chère indolente [...] Qu’importe ta bêtise ou ton indifférence ? / Masque ou décor, salut ! J’adore ta beauté.

²⁹⁴ front pâle, embelli par un morbide attrait [...] yeux attirants comme ceux d’un portrait [...] bizarrement fraîche [...] le souvenir massif, royale et lourde tour, / la couronne [...] son cœur, meurtri comme une pêche, / est mûr, comme son corps, pour le savant amour [...] l’apparence.

¿Eres vaso fúnebre que espera llantos y dolores?
¿Perfume que hace soñar con oasis lejanos,
acariciante almohada o cesto con flores?

(ídem)²⁹⁵

A través de la imagen de la mujer melancólica, el poeta surca las atmósferas del pasado en busca de un ideal que se distingue de los paraísos entrevistos allende la tumba o de aquellos “tiempos desnudos”, antes de la caída, que remiten a un estado original de la humanidad. Este ideal posee un sabor que le viene, como a la fruta, de la savia y de los soles del tiempo. Es un recipiente que ha recibido las lágrimas derramadas a lo largo de una existencia longeva. Su perfume, así como su imagen, es evocador porque recuerda al poeta sus propios oasis sensoriales, atesorados en su memoria como un cesto con flores que tiene el efecto de un vino añejado. Aunque el poeta sabe que “hay ojos más melancólicos”, “más vacíos” y “más profundos” que los de esta bella mujer, se siente satisfecho con la dosis de melancolía que ellos poseen y no pide más que su imagen, adornada de “joyas” y de “reliquias”, “donde las antorchas de la noche alumbran una aurora” (pp. 98-99). En este poema, Baudelaire comparte la pasión de las “viejas putas” de su poema “El juego”, que prefieren “el dolor a la muerte y el infierno a la nada”. Apuesta su cielo y se precipita “con fervor al abismo abierto” de sus sensaciones (p. 96). Sin pretender ninguna trascendencia fuera de este mundo abocado a la muerte, el éxtasis profano que el poeta experimenta con ella es la “metamorfosis mística de todos [sus] sentidos fundidos en uno”, como la que un

²⁹⁵ Es-tu le fruit d’automne aux saveurs souveraines ? / Es-tu vase funèbre attendant quelques pleurs, / parfum qui fait rêver aux oasis lointaines, / oreiller caressant ou corbeille de fleurs ?

enamorado defiende, en su poema “Toda entera” (1857),²⁹⁶ del “impotente análisis” al que el “Demonio” quiere confinarlo (p. 42).²⁹⁷

Al mismo tiempo, la cabeza de esta musa es suave como una almohada en la que el poeta puede descansar del “pensamiento de un pasado mal empleado, de tantas faltas, de tantas querellas” y “de tantas cosas que se esconden recíprocamente” los amantes. Estos remordimientos, que provienen de una existencia azarosa después de la caída, son descritos magistralmente en una entrada de su diario *Cohetes*, donde el poeta recuerda una “noche de melancolía y de caridad” en la que su “amante” y él “se enlazan espontáneamente, confundiendo, en la lluvia de sus lágrimas y de sus besos, las tristezas de su pasado con las esperanzas muy inciertas del porvenir”. Volviendo las miradas hacia sus existencias en ruinas y con poca fe hacia el futuro, su abrazo les otorga una tregua frente a los tirones del tiempo. La experiencia de “estos dos seres caídos, pero que sufren todavía por la nobleza que les queda”, les permite comprenderse mutuamente y disfrutar de un “placer saturado de dolor y de remordimiento” (p. 664). El amor por la mujer que ha amado y que ha sufrido por sus pasiones produce una transformación en el poeta que le permite sentir compasión y profunda hermandad por las “buscadoras de infinitos”: “vírgenes”, “demonios”, “monstruos” y “mártires” (p. 114) que, como las lesbianas de su poema “Mujeres condenadas” (1857),²⁹⁸ huyen del “infinito que habita dentro de [ellas]” (p. 155). El infinito, asociado a la fertilidad, del que las lesbianas huyen, las habilita en la búsqueda de

²⁹⁶ “Tout entière”.

²⁹⁷ il y est des yeux, des plus mélancoliques, [...] plus vides, plus profonds [...] bijoux [...] reliques [...] où les torches du soir allument une aurore [...] vieilles putains [...] la douleur à la mort et l'enfer au néant [...] avec ferveur à l'abîme béant [...] métamorphose mystique / de tous mes sens fondus en un [...] impuissante analyse [...] Démon.

²⁹⁸ El título original es “Femmes damnées”. Se distingue de otro poema que en la edición de *Las flores de 1857* le seguía, que lleva el mismo título con un subtítulo que reza “Delfina e Hipólita” y que fue condenado. De este segundo poema proviene la cita que aparece a continuación.

otro infinito. Un infinito que nace de un amor estéril, que no produce frutos y sin embargo florece. Estas heroínas trágicas del amor lésbico son conscientes de su condena y de su finitud. Al igual que la poesía, sus pétalos se abren riendo “del Cielo y del Infierno” (p. 151),²⁹⁹ como “el amor” de la poeta Safo (VII-VI a.C.), alabada en su poema “Lesbos” (1850).

En su poema “Las joyas”,³⁰⁰ condenado en la edición de 1857 de *Las flores*, el poeta describe el amor que le produce una mujer “muy querida” que, al desnudarse, se deja puestas “sus joyas sonoras”. Aunque la lámpara de la habitación se ha “resignado a morir”, arroja de vez en cuando “un resplandeciente suspiro” que llena de “éxtasis” el corazón del poeta que “ama hasta el furor las cosas en las que el sonido [de las joyas] se mezcla con la luz”. Viendo las “metamorfosis” de esta mujer que, “como un tigre domado”, ensaya nuevas “poses”, el poeta reconoce en las partes de su cuerpo unos encantos “más tiernos que los Ángeles del mal” que alteran “el reposo” de su “alma”, “calma y solitaria”. Las joyas sonoras de esta mujer refuerzan la metáfora de las flores de la poesía, cosechadas en un universo abocado a la finitud, que no obstante, a través de su “rica parafernalia”, han adquirido “el aire vencedor que tienen en sus días felices las esclavas de los moros” (pp. 158-159).³⁰¹ En una carta de 1860 dirigida al crítico literario Armand Fraisse (1830-1877),

²⁹⁹ pensée d’un passé mal rempli, de tant de fautes, de tant de querelles, de tant de choses à se cacher réciproquement [...] nuit de mélancolie et de charité [...] maîtresse [...] s’enlacèrent spontanément, confondant dans la pluie de leurs larmes et de leurs baisers les tristesses de leur passé avec leurs espérances bien incertaines d’avenir [...] volupté saturée de douleur et de remords [...] chercheuses d’infini [...] vierges [...] démons [...] monstres [...] martyres [...] infini que vous portez en vous [...] de l’Enfer et du Ciel [...] l’amour.

³⁰⁰ “Les bijoux”.

³⁰¹ très chère [...] ses bijoux sonores [...] résignée à mourir [...] un flamboyant soupir [...] extase [...] les choses où le son se mêle à la lumière [...] métamorphoses [...] comme un tigre dompté [...] poses [...] plus câlins que les Anges du mal [...] le repos [...] âme [...] calme et solitaire [...] riche attirail [...] l’air vainqueur / qu’ont dans leurs jours heureux les esclaves des Mores [...] esclave de l’esclave [...] sang [...] ambre.

Baudelaire explica su predilección por el soneto, que “porque la forma es restringente, hace a la idea brotar de manera más intensa”. Para el poeta, en el soneto, “está la belleza del metal y del mineral bien trabajado” (*apud* Rincé, 1982, p. 73).³⁰² Esto mismo ocurre a las sensaciones trabajadas por la sensibilidad del poeta, “esclavo de la esclava” como en su poema “El Viaje”. A través de su amor, la “sangre” se transforma en “ámbar” (Baudelaire, 1975, p. 159), la realidad recupera su misterio y la poesía su armonía con las metamorfosis de la imagen femenina.

En un texto de juventud titulado “Máximas consolatorias sobre el amor” (1846),³⁰³ Baudelaire deja constancia de un *modus operandi* para leer la realidad que permite a los “poetas *objetivos*” (p. 546) salvar al amor “en el peor de los mundos posibles” (p. 552). Para conciliar el “amor puro” del poeta con “el horror que despierta el ídolo” femenino, Baudelaire propone adoptar “un punto de vista más sintético de las cosas” (pp. 550-551). Esta perspectiva consiste en concebir a “cada mujer como un trozo de la mujer *esencial*” (p. 552), cuya diversidad proviene de todas las imperfecciones que encarna su presencia en un mundo caído, “ese vasto sistema de contradicciones” (p. 546). Así el “verdadero filósofo”, y el verdadero poeta en el que se convertirá Baudelaire, abraza a la mujer, “*resultante* de los contrarios” (p. 550), salvando al amor de su “paradoja” (p. 548).³⁰⁴

En lugar de cantar la reciprocidad entre la tierra y el cielo, acentuando la verticalidad de las metáforas, en la poesía baudelaireana “la analogía se despliega en el plano horizontal de la apariencia” (Bonney, 2007, p. 215). Las sensaciones, engarzadas las unas a las otras,

³⁰² Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense [...] Il y a là la beauté du métal et du minerai bien travaillé.

³⁰³ *Maximes consolantes sur l'amour*.

³⁰⁴ poètes *objectifs* [...] dans les plus mauvais des mondes possibles [...] amour pur [...] l'horreur pour l'idole [...] une vue plus synthétique des choses [...] toute femme étant un morceau de la femme *essentielle* [...] ce vaste système de contradictions [...] vrai philosophe [...] *résultante* des contraires [...] paradoxe.

configuran su percepción del mundo y, “teniendo la expansión de las cosas infinitas”, producen las imágenes que transportan “el espíritu” y los “sentidos” del poeta (Baudelaire, 1975, p. 11),³⁰⁵ como en su poema “Correspondencias”. Perdido en “bosques de símbolos”, el poeta vagabundo imagina a la mujer en sus múltiples florescencias y aspira cada uno de sus perfumes “corrompidos, ricos y triunfantes” (ídem). Ha aceptado descender al infierno de sus pasiones y allí ha cosechado las flores marchitas de la poesía; en la noche del alma, donde sus pétalos se abren. Qué importa si su amor es prostitución, si pese a todo su esfuerzo por bordar con un hilo de oro sus apariencias efímeras, su corona de flores no alcanzará el resplandor de las cosas eternas. Su mirada melancólica viaja hacia esa “noche hecha de rosa y de azul místico”, donde sus ojos se cruzaron e intercambiaron “un único relámpago, como un largo sollozo, todo preñado de adioses” (p. 126). Queda la música de su recuerdo, la imagen que florece, como una aureola de humo, sobre el cráneo de la Muerte. Quién sabe si tal vez,

más tarde, un Ángel, entreabriendo las puertas,
vendrá a reanimar, fiel y alegre,
los espejos empañados y las flamas muertas.

(ídem)³⁰⁶

³⁰⁵ ayant l’expansion des choses infinies [...] l’esprit [...] sens [...] forêts de symboles [...] corrompus, riches et triomphants.

³⁰⁶ nuit fait de rose et de bleu mystique [...] un éclair unique, / comme un long sanglot, tout chargé d’adieux [...] plus tard un Ange, entrouvrant les portes, / viendra ranimer, fidèle et joyeux, / les miroir ternis et les flammes mortes [“La muerte de los amantes (La mort des amants)”, 1857].

CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas, se siguió la evolución de la imagen femenina en *Las flores del Mal* de Charles Baudelaire. El itinerario que recorrí inició con la definición baudelaireana del “genio” como una “infancia reencontrada a voluntad”; paraíso perdido de caricias maternas, a las que Baudelaire confiere el cariz de una iniciación misteriosa por cuya mediación el artista adquiere “una delicadeza de epidermis y una distinción de acento” que lo habilitan en el camino de la creación. La búsqueda por integrar su faceta femenina “(capricho, histeria, fantasía)” constituye, en el caso de Baudelaire, así como en otros de sus contemporáneos (Flaubert, Nerval, Manet y Barbey d'Aurevilly, por lo menos), una condición *sine qua non* para alcanzar la obra de arte perfecta; aquella que consiguiera fundir en una sola expresión la pasión romántica, asociada a lo femenino, y la razón ilustrada, de cuño varonil, los mitos de la Antigüedad (grecolatinos y exóticos: África, Asia y América) y la incertidumbre de un tiempo de cambio, progreso y penurias. Ya entrado el siglo XX, otros poetas como Mallarmé y Lezama Lima seguirán soñando con una expresión híbrida y andrógina, abierta o barroca según sea el caso, y transformarán el simbolismo de sus predecesores.

En un periodo de crisis y de reordenamiento de los roles sexuales y sociales asignados al hombre y a la mujer, Baudelaire afinsa su mirada en las presencias femeninas que habitan las calles de la capital parisina: una pordiosera pelirroja, una paseante de clase acomodada, una prostituta judía, una actriz de rasgos africanos, una *salonnière* o anfitriona de salones, etc. Su manera de retratar a las mujeres, que desde el siglo XVIII y durante todo el XIX adquirirían un mayor protagonismo en la esfera pública y productiva, hereda algunas notas de la pasión cortesana y platónica por la amada imposible, como su asociación con la

vida inmortal de las ideas, en particular con lo Bello, y en un ámbito cristiano con el ángel guardián y las madonas renacentistas. Desde esta óptica a contrapelo con los vientos secularizantes de la modernidad, la musa ideal del poeta abre la senda de la contemplación y el éxtasis místico. Se trata de una imagen femenina asexuada y desprovista de carnalidad, como lo será más tarde la *femme fragile* de los decadentes y los simbolistas; a través de ella, el héroe romántico abandona un mundo condenado a la corrupción y al engaño, “donde la acción no es hermana del sueño”, y retorna al seno de Dios. Esto es lo que he llamado, siguiendo a Françoise Bonardel, la orientación gnóstica de Baudelaire, gestada en una época de entusiasmo por las doctrinas alejandrinas (gnosticismo y hermetismo principalmente), derivado en parte del colapso de las instituciones religiosas a raíz del auge de la ciencia en la Revolución Industrial y del laicismo, bandera de la Revolución Francesa, cuyas ondulaciones inspirarán también las independencias de las colonias.

La inclinación de Baudelaire hacia los esoterismos alejandrinos y su predilección por el cristianismo lo inducen a interpretar la naturaleza y su epítome, la mujer, como “la caída de Dios”. Para mantenerse puro e incorruptible, el héroe masculino se desdobla en la figura del dandy que por higiene moral no se mezcla ni a su compañera hembra ni a la masa urbana, ambas gobernadas por la más instintiva animalidad. Vestigios de este heroísmo patriarcal y aristocrático resplandecen en la imagen del poeta exiliado en la urbe, como un vagabundo que repasa sus sueños sumido en la miseria o un torpe albatros del que se burlan unos marineros en un buque que surca el mar abierto. En ambos casos, el poeta es un avatar del hombre primigenio del diálogo hermético *Poimandres*, que impaciente por crear descende a través de las siete esferas planetarias y se une con la Naturaleza, obteniendo de este amor un cuerpo mortal e irracional, sujeto a la influencia de los astros como la materia.

Baudelaire camufla la dualidad metafísica que el hermetismo atribuía al ser humano, “mortal por su cuerpo e inmortal por su esencia”, en la capacidad que tienen la poesía y la música para aguijonear la sensibilidad del artista, haciéndole “considerar la tierra y sus espectáculos [...] como una correspondencia del Cielo”. Empero, Baudelaire no define esta visión de concordancia absoluta entre el mundo y lo divino como “la muestra de un exceso de gozo”, a la manera del místico sueco Swedenborg, sino como “el testimonio de una melancolía irritada [...] que quisiera apoderarse al instante, sobre esta misma tierra inclusive, de un paraíso revelado”. La melancolía del poeta moderno nace de la tensión entre el don de entrever “los esplendores situados allende la tumba”, que le recuerdan su origen celeste, y el reconocimiento de su “naturaleza exiliada en lo imperfecto”, rasgo que le permite criticar con agudeza a la sociedad francesa, una de las primeras potencias industrializadas de Europa. Su curiosidad por los hallazgos de esta modernidad incipiente (drogas, urbanismo, fotografía, esoterismos, etc.), que no escapan de su sonrisa irónica, lo mueve a renovar la poesía lírica arrojando al pavimento la aureola del sujeto romántico para cantar las dichas y las desdichas de los seres marginales de la urbe, a las que el *flâneur* accede en su disfraz de incógnito.

No obstante, esta *flânerie* o vagancia sin rumbo por las calles de la metrópoli no hacen olvidar al poeta, mago travestido en hombre o mujer común y corriente, su misión y su destino de transmutar “los minutos dichosos” en “vino, poesía o virtud”. A través de una escritura que recoge algunas nociones de la alquimia (la trasmutación de la materia prima en oro, la asociación de la *nigredo* al caos y a la obscuridad primordiales), difundidas en Alemania por Goethe y en Francia por Nerval, Baudelaire busca fusionar los “vastos pesares” de la existencia cotidiana con los sueños y la embriaguez de la vida ideal. Para implementar esta “brujería evocadora”, que conjuga en la figura andrógina del poeta

(Orfeo) elementos opuestos (sol-luna, verdad-sentimiento, deber-placer, vida-muerte, etc.), el héroe masculino se transforma en un ente mediador, rebelde como Satán y sabio como Trismegisto, que establece con la imagen femenina, su opuesto complementario, una relación patriarcal. A esta segunda actitud, que llamé hermético-alquímica por el compromiso que el poeta establece con una naturaleza y una mujer caídas, en aras de transmutar sus imágenes en poesía para recuperar junto con ellas su esencia divina, pertenecen los amores cantados en *Las flores del Mal* por las prostitutas, los felinos, las viejecillas y las lesbianas. Para describirlas, Baudelaire hace uso de la figura retórica del oxímoron (ej.: “unidad vasta como la noche y como la claridad”) que funde experiencias antagónicas en una misma expresión, cuya tradición se remonta a las *Confesiones* donde Agustín de Hipona (396-430 d. C.) la emplea para plasmar su presentimiento de Dios, y que ya había sido utilizada magistralmente en el himno anónimo bizantino *Acatisto* (ca. VII d. C.) para alabar a la Virgen, donde se la llama con el epíteto “la que conduce a la unidad cosas opuestas” (Γ’).³⁰⁷

La marginalidad que caracteriza a estas figuras femeninas, dotadas no obstante de una libertad sexual y social extraordinarias, lo hace interpretarlas como heroínas modernas que reinan en la noche y se ríen del “Infierno y el Purgatorio”. Aunque Baudelaire ubica sus andanzas en un París “del Mal”, auténtico “hervidero de demonios” y símbolo de la decadencia, su identificación con ellas le hace postular la redención de sus pecados y la glorificación de sus placeres por medio de un mecanismo misterioso: la reversibilidad. Reinterpretando esta noción maistreana, según la cual los actos piadosos de los justos pagan por los crímenes de los malvados, Baudelaire instaaura el sacrificio del poeta y la

³⁰⁷ El himno se titula en griego *Ἀκάθιστος* que significa literalmente “himno sin sentarse”, aludiendo a su primera ejecución de pie por los habitantes de Constantinopla en 626 d.C. en agradecimiento por haberse salvado de la invasión de los Ávaros. El texto original es el siguiente: ἡ τὰναντία εἰς ταυτὸ ἀγαθοῦσα.

santificación de la prostitución, la cual equipara al arte. Para ser “activo y fecundo” entre las multitudes, el artista ciudadano practica la “santa prostitución del alma que se entrega por completo [...] a lo imprevisto que se muestra y a lo desconocido que pasa”. A partir de este gesto caritativo, Baudelaire forja una poesía que es producto de un trabajo lento y frágil que, en palabras de Yves Bonnefoy, “siempre debía reiniciarse, sin certezas, sin grandes esperanzas de éxito”, pero que estaba abierto a los florecimientos de una modernidad que se negaba a dar marcha atrás en el tiempo, fascinada por el encuentro con “lo nuevo”.

A diferencia de su musa ideal y eterna, que sobrevuela el cielo “bochornoso y abrumante como una tapadera” de la capital moderna, las musas decadentes de esta segunda etapa del trayecto de *Las flores* sufren la maldición de la vida, es decir, su inminente descomposición por el paso del tiempo, y padecen los dolores que laceran el corazón del poeta, como es la pérdida de un edén irrecuperable. Gracias a estas “musas tardías”, el héroe masculino abandona sus ilusiones de situarse más allá de la tumba, de sus pasiones y de la depravación de su época, y reconoce su finitud, su soledad y su pertenencia a las “naciones corrompidas”. Pues este aprendizaje doloroso alberga, sin embargo, una esperanza inusitada. Las viejecillas indican el acceso a un “rojo ideal” construido a través de una existencia longeva, padecida y asumida; la prostituta, engranaje de una naturaleza que resguarda designios ocultos, devela el poder de la memoria para transfigurar los amores descompuestos. En ambos casos, Baudelaire traslada a la mujer del mundo de los sentidos y de la carne hacia el ámbito artificial de los perfumes y los licores, destilados por la sabia mano de “Satán Trismegisto”, en un universo donde “la conciencia del mal” es la única virtud a la que puede aspirar el ser humano. La imagen femenina adquiere así los atributos “de los antiguos ídolos” y se transforma en una “hechicera sin piedad” que con el “aparato ondulante, brillante y perfumado” de sus encantos seduce el alma del poeta y lo conduce en

su descenso al inframundo. En conjunción con la *femme fragile*, que es su antítesis, esta *femme fatale*, representada como “la amante de las amantes”, hace emerger la figura de un héroe melancólico que, con su “ojo hechizado” por los perfumes de una cabellera femenina, vislumbra un “paraíso revelado” de recuerdos y ensoñaciones, “detrás de la inmensa muralla de bruma” que cerca su realidad.

En la cosmovisión melancólica de Baudelaire, donde los ríos aletargantes del spleen socavan el vuelo del ideal y donde el trajín de la vida cotidiana enmudece la música de la eternidad, el poeta y su musa, “seres caídos [...] que sufren todavía por la nobleza que les queda”, se abrazan en una “noche de melancolía y de caridad” y comparten un “placer saturado de dolor y de remordimiento”. El sufrimiento que experimentan las mujeres libertinas por el “pensamiento de un pasado mal empleado” en una sociedad que las margina, las humilla y se sirve de ellas, a pesar de venerar la pureza de la madre y de la esposa ideal, recuerda al poeta su propia situación como hombre de letras: saltimbanqui expulsado de la corte real que divierte a la multitud hipócrita por unas cuantas monedas. Las atmósferas hechas “de rosa y de azul místico”, que vinculan al poeta y a sus musas melancólicas a través del “arte de evocar los minutos dichosos”, ya contienen esa “belleza del metal y del mineral bien trabajado” a las que Baudelaire hace referencia al hablar de la forma acotada del soneto. En ellas, se cumple el proyecto “de extraer la belleza del Mal” que el poeta persiguió en sus *Flores* y que se materializa, más que en un satanismo carente de espiritualidad, en la posibilidad de erigir nuevas imágenes e ideales desde una sensibilidad moderna.

De esta manera, la musa “bella y triste” de Baudelaire (esfinge olvidada, escultura desenmascarada e ideal encarnado), “resultante de los contrarios”, inicia al poeta como una segunda madre al éxtasis profano de la “metamorfosis mística de todos [los] sentidos

fundidos en uno”, alejándolo del “impotente análisis” del “Demonio” que busca diseccionar a su amante, y le ofrece “un punto de vista más sintético de las cosas”, salvando al amor de la “paradoja” a la que una sociedad esquizoide quisiera confinarlo. En este sentido, podemos concluir diciendo que a una primera modernidad que había luchado por los derechos y las obligaciones comunes del hombre y de la mujer, pero que se negaba a asumir a su compañera femenina en igualdad de términos con los temores y la incertidumbre que esto implicaba, Baudelaire responde declinando en femenino el mandato cristiano “ama a tu prójimo” y reconociendo, como los parnasianos, la belleza satánica de lo artificial.

En contra de las tendencias estéticas del siglo XVIII que asociaban a la mujer con la naturaleza, Baudelaire elogia la “totalidad indivisible” que forma la mujer con sus ropas, su maquillaje y sus joyas (Baudelaire, 1976, p. 714). Los polvos que aplica a su rostro la acercan a la estatua; el labial y las sombras, que evocan “una vida sobrenatural y excesiva”, la dotan de “la pasión misteriosa de la sacerdotisa” (p. 717). Su ambigüedad la torna en la fuente de “los placeres más enervantes y los dolores más fecundos” (p. 713) para el artista cosmopolita, que reconoce en las modas “un esfuerzo nuevo, más o menos feliz, hacia lo bello [y] cierta aproximación de un ideal cuyo deseo azuza sin cesar el espíritu humano no satisfecho” (p. 716). Así, en su búsqueda de un nuevo ideal, Baudelaire se identifica con ciertas mujeres modernas, custodias tanto de un “fuego sagrado” como de “una luz infernal” (pp. 718-719), que en su sabiduría para adornarse y subyugar los corazones de los hombres toman prestados, “de todos los artes, los medios para elevarse por encima de la naturaleza” (p. 717). Si bien el poeta no retrata su capacidad de ser y hacerse a sí mismas sino siempre lo que ellas detonan en la mirada de los otros, la imagen femenina, “que

preside todas las concepciones del cerebro masculino” (p. 713),³⁰⁸ opera en su poesía como la piedra de toque capaz de abrir la conciencia ilustrada y romántica hacia una sensibilidad moderna, por su asombro ante lo nuevo, y mediadora, por su empeño en conciliar los opuestos. De allí que, en pleno proceso de secularización, el poeta reconozca en Dios al “ser más prostituido” y erija a la prostitución como el modelo de su arte, pues a pesar de que la poesía ha perdido su aura no deja de ser el “recipiente común e inagotable del amor”, donde el hombre moderno puede cosechar las flores malditas de la caridad.

En conclusión, el amor de Baudelaire por la imagen femenina se despliega de forma dicotómica pero tiende a la conciliación. Primero, a través de una orientación gnóstica, Baudelaire concibe a la mujer prostituida como la “caída de Dios” y vislumbra su redención a través del sacrificio del poeta, gracias a la noción maistreana de “reversibilidad”. Dicha actitud se relaciona con el arquetipo de su musa ideal y es seguida, en un segundo momento, por una orientación hermético-alquímica, que observará en las musas decadentes la destilación de su “rojo ideal”. A través de la recreación de la imagen de la mujer que sufre por lo que ha vivido y por lo que aún habrá de vivir, el poeta abraza su propia condición mortal y moderna. Así, Baudelaire atribuye a la poesía la capacidad de modelar nuevos ideales más acordes con su tiempo, en particular aquellos relacionados con su contraparte femenina, sin romper definitivamente con las tradiciones anteriores que le dieron rostro y con las que quizás aún sueña apremiando su despertar.

³⁰⁸ totalité indivisible [...] une vie surnaturelle et excessive [...] la passion mystérieuse de la prêtresse [...] un effort nouveau, plus ou moins heureux, vers le beau, une approximation quelconque d'un idéal dont le désir titille sans cesse l'esprit humain non satisfait [...] feu sacré [...] une lumière infernale [...] à tous les art les moyens de s'élever au-dessus de la nature [...] qui préside à toutes les conceptions de l'esprit humain. Las citas de este párrafo pertenecen a los capítulos “La mujer (La femme)”, “Elogio del maquillaje (Éloge du maquillage)” y “Las mujeres y las niñas (Les femmes et les filles)” del ensayo poético de Baudelaire sobre Constantin Guys titulado *El Pintor de la vida moderna (Le Peintre de la vie moderne)* de 1863.

BIBLIOGRAFÍA

I. Fuentes baudelaireanas

Baudelaire, Ch. (1973). *Correspondance*. (C. Pichois y J. Ziegler, ed.). Gallimard: París.

Baudelaire, Ch. (1975). *Œuvres Complètes*, I. (C. Pichois, ed.). Gallimard: París.

Baudelaire, Ch. (1976). *Œuvres Complètes*, II. (C. Pichois, ed.). Gallimard: París.

Martínez de Merlo, L. (2019). (trad.). *Las flores del mal*. Cátedra: Madrid.

II. Estudios sobre Baudelaire

Arnold, P. (1972). *Esotérisme de Baudelaire*. Librairie Philosophique J. Vrin: París.

Bazán López, M. (2017). *Las aporías en la poética de Baudelaire*. (Tesis de licenciatura en Letras francesas). UNAM: México.

Blin, G. (1948). *Le sadisme de Baudelaire*. Librairie José Corti: París.

Bonnefoy, Y. (2007). *Lugares y destinos de la imagen. Shakespeare, Baudelaire, Mallarmé*. El cuenco de plata: Buenos Aires.

Bonnefoy, Y. (2017). *El siglo de Baudelaire*. FCE: México.

Brunel, P. (1999). *Les fleurs du mal : entre « fleurir » et « défleurir »*. Editions du temps: París.

Cabrol, S. (2002). “‘Le sens intime de Dieu’ : à propos de la mystique baudelairienne”. En: Triaire, S., Bertand, J.-P., Denis, B. (ed.). *Sociologie de la littérature : la question de l'illégitime*. Presses universitaires de la Méditerranée.

Calasso, R. (2011). *La Folie Baudelaire*. Anagrama: Barcelona.

Compagnon, A. (2003). *Baudelaire devant l'innombrable*. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne: París.

Durand, G. (2013). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Anthropos: Barcelona.

Elez, Vesna V. (2019). “La chair, l'idéal et la mort: le corps dans *Les fleurs du Mal* de Charles Baudelaire”. En: *Анали Филолошког факултета*. - Vol. 31, No. 1 (2019), pp. 71–81.

- Grava, A. (1967). "Intuition baudelairienne de la réalité bipolaire". En: *Revue des Sciences humaines*, 127.
- Hadeh, M. (2015). *La mythologie dans l'œuvre poétique de Charles Baudelaire*. Peter Lang: Nueva York.
- Hatakeyama, T. (2009). "La formation scolaire de Baudelaire". En: *L'Année Baudelaire*, 13/14, pp. 225–246. Consultado el 3 de julio en: <http://www.jstor.org/stable/45073636>
- Labarthe, P. (1999). *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Droz: Ginebra.
- López Castellón, E. (1999). *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*. Akal: Madrid.
- Mauclair, C. (2018). *Vida amorosa de Charles Baudelaire*. Wunderkammer: Girona.
- Mayrink, G. (2021). "Baudelaire y sus demonios". En: *Revista de la Universidad de México*, 872: México.
- Michelet, V.-É. (1913). *Figures d'Evocateurs*. Eugène Figuière & Co: París.
- Milner, M. (1967). *Baudelaire, enfer ou ciel, qu'importe !*. Plon: París.
- Mora, E. (1967). "Baudelaire et la femme". En: *Actes du Colloque Baudelaire: Namur-Bruxelles*.
- Orejudo Pedrosa, J. C. (2010). *Baudelaire: la conciencia poética de la modernidad*. Instituto Zacatecano de Cultura: México.
- Pichois, C., Ziegler, J. (1989). *Baudelaire*. Institució Valenciana d'Estudes i Investigació: España.
- Pommier, J. (1932). *La mystique de Baudelaire*. Les Belles Lettres: París.
- Porché, F. (1997). *Baudelaire. La biografía*. Taurus: Buenos Aires.
- Rincé, D. (1982). *Baudelaire et la modernité poétique*. PUF: París.
- Ruff, M. A. (1955). *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*. Librairie Armand Colin: París.
- Sartre, J.-P. (1968 [1947]). *Baudelaire*. (Aurora Bernárdez, trad.). Losada: Buenos Aires.
- Shaw, A. (1978). *Baudelaire: The Androgynous Vision*. (Tesis de doctorado en Filosofía). The City University of New York: Nueva York.

Sochorcová, V. (2006). *L'Image de la femme dans l'œuvre de Baudelaire*. (Tesis de doctorado en Lenguas y literaturas románicas). Masarykova Univerzita v Brně: Brno.

Turnell, M. (1954). *Baudelaire: A Study of His Poetry*. New Directions Publishing Corporation: Nueva York.

III. Textos comparativos

Apuleyo. (2013). *El Asno de Oro*. Alianza: Madrid.

Béguin, A. (1981 [1937]). *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. (Mario Monteforte, trad.). FCE: México.

Bueno Alonso, J. (1996). *Imágenes de mujer. El imaginario femenino en Barbey d'Aurevilly*. Universidad de Alicante: Alicante.

Chuaqui, C. (1996). "Edipo y la esfinge: raíces egipcias". En: *Estudios de Asia y Africa*, 31, pp. 607–628. Consultado el 4 de julio de 2023 en: <http://www.jstor.org/stable/40313192>

Cousin, V. (1839). (trad.). *Œuvres de Platon*, XII. Rey et Gravier Libraires: París. Consultado el 28 de junio de 2023 en: <https://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/timeeegr.htm>

Eloíno, N., Colunga, A. (1966). *Sagrada Biblia*. Biblioteca de autores cristianos: Madrid.

Grimal, P. (1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós: Barcelona.

Guthrie, W. K. C. (1984). *Historia de la filosofía griega*, II. Gredos: Madrid. Consultado el 8 de junio de 2023 en: https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Recurso:Anaximandro:_fragmentos

Haining, P. (1976). *El Club del Haschisch. La droga en la literatura*. Taurus: Madrid.

Maistre, J. (1943). *Las veladas de San Petersburgo*. Espasa-Calpe: Buenos Aires-México.

Malpartida, J. (2001). (trad.). *T.S. Eliot. La tierra baldía*. Círculo de lectores: Barcelona.

Matter, J. (1828). *Histoire critique du gnosticisme, et de son influence sur les Sectes religieuses et philosophiques des six premiers siècles de l'ère chrétienne*. F. G. Levrault: París-Estrasburgo.

Ménard, L. (1866). (trad.). *Hermès Trimegiste*. Didier et Compagnie Libraires-Éditeurs: París.

Parthey, G. (1854). (ed.). *Hermetis Trimegisti Poemander*. Libreria Fr. Nicolai: Berlín.

Pérez-Borbujo, F. (2010). *Tres miradas sobre el Quijote. Unamuno-Ortega-Zambrano*. Herder: Barcelona.

Rahmani, R. y Pacheco, L. (2017). “Jacques Joseph Moreau de Tours, un pionero de la Psiquiatría experimental”. En: *Lmentala*, 50 – febrero.

Renau, X. (1999). (trad.). *Textos herméticos*. Gredos: Madrid.

Veyne, P. (1991). *La elegía erótica romana. El amor, la poesía y el Occidente*. FCE: México.

Vianello, P. (1986). *Hesíodo. Teogonía*. UNAM: México.

IV. Teoría y metodología

Abrams, M. H. (1992). *El Romanticismo: tradición y revolución*. Antonio Machado: España.

Bénichou, P. (1984). *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*. FCE: México.

Bonardel, F. (1997). “Gnoses et hermétisme, fleurons de l’alexandrinisme”. (Conferencia impartida en Alejandría en el mes de septiembre de 1997). Consultada el 22 de junio de 2023 en: <http://www.francoise-bonardel.com/gnoses-et-hermetisme-fleurons-de-lalexandrinisme>

Broek, R. (2006). “Hermetic Literature I: Antiquity”. En: Hanegraaff, W. J. (ed.). *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism* (pp. 487-499). Brill: Leiden-Boston.

Brunel, P. (2002). *Dictionnaires des mythes féminins*. Editions du Rocher: París.

Chaves, J. R. (2013). *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*. UNAM: México.

Chaves, J. R. (1997). *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*. Universidad Nacional Autónoma de México: México.

Durand, G. (2007). *La imaginación simbólica*. Amorrortu: Buenos Aires.

Durand, G. (1996). “Pérennité, dérivations et usure du mythe”. En: Chauvin, D. *Champs de l’imaginaire. Gilbert Durand*. ELLUG: Grenoble (Francia).

- Durand, G. (1992). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Dunod: 1992.
- Eliade, M. (1978). *A history of religious ideas: from the Stone Age to the eleusinian mysteries*. University of Chicago Press: Chicago.
- Faivre, A. (1995). *The eternal Hermes: from Greek God to Alchemical Magus*. Phanes Press.
- Grant, S. N. (1981). *El nudo de amor petrarquiano y otros ensayos*. UNAM: México.
- Hanegraaff, W. J. (1998). "Romanticism and the Esoteric Connection". En: Broek, R.; Hanegraaff. (ed.). *Gnosis and Hermeticism from Antiquity to Modern Times*. State University of New York Press: Nueva York.
- Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F. (1991). *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Alianza: Madrid.
- Montoro Araque, M. (2018). *Gautier, au carrefour de l'âme romantique et décadente*. Peter Lang: Nueva York.
- Muchembled, R. (2022). *Historia del diablo. Siglos XII-XX*. FCE: México.
- Ortiz-Osés, A. (1996). *La Diosa Madre. Interpretación desde la mitología vasca*. Trotta: Madrid.
- Pimentel, L. A. (1993). "Tematología y transtextualidad." En: *NRFH*, XLI, 1, pp. 215-229.
- Principe, L. M. (2006). "Alchemy I: Introduction". En: Hanegraaff, W. J. (ed.). *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism* (pp. 12-16). Brill: Leiden-Boston.
- Proulx, D. (2021). "La dualité comme identité mystique chez Henry Corbin". En: *Caietele Echinox*, pp. 45-58.
- Trousseau, R. (1965). *Un problème de littérature comparée : les études de thèmes. Essai de méthodologie*. Lettres Modernes: Paris.
- Voss, K.-C. (1998). "Spiritual Alchemy. Interpreting Representative Texts and Images". En: Broek, R.; Hanegraaff, W. J. (ed.). *Gnosis and Hermeticism. From Antiquity to Modern Times*. David Appelbaum: Nueva York.
- Wiesenthal, M. (2015). *Rainer Maria Rilke (El vidente y lo oculto)*. Acantilado: España.
- Williams-Hogan, J. (2006). "Emanuel Swedenborg". En: Hanegraaff, W. J. (ed.). *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism* (pp. 1096-1105). Brill: Leiden-Boston.
- Zambrano, M. (1987). *Filosofía y poesía*. FCE: México.

AGRADECIMIENTOS

Le estoy sumamente agradecido al CONAHCYT, que me otorgó una beca para la realización de esta tesis. Gracias al Programa de maestría y doctorado en Letras, coordinado por la doctora Rosalba Lendo y las maestras Brenda Franco y María Gloria Claderón, por su impecable atención durante mi maestría, y al Comité del Posgrado de Letras y a la Coordinación General de Estudios de Posgrado por su apoyo a lo largo de estos años.

Gracias al Dr. José Ricardo Chaves, cuyas enseñanzas, recomendaciones y amistad acompañaron pacientemente mi trayecto por las, en ocasiones, azarosas metamorfosis de mi proyecto de investigación. Agradezco a mis sinodales, las doctoras María del Carmen Leñero Elu, Monique Landais Choimet, Guadalupe Antonia Domínguez Márquez y Mercedes Montoro Araque, por sus inteligentes, agudos y precisos comentarios de mi trabajo.

Le agradezco profundamente a cada miembro del seminario permanente de investigación “Estudios de Esoterismo Occidental desde América Latina” (IIF, UNAM), que desde 2021 que me acogió y hasta la fecha guía mis acercamientos a la teoría esoterológica, a las corrientes esotéricas y a sus ricas doctrinas.

Mi más sincero agradecimiento a la doctora Mercedes Montoro Araque, que me recibió en la Universidad de Granada (España) durante el último semestre de mi maestría (2022-2) y cuya pasión tenaz por las artes, la literatura y la enseñanza de la “mitodología” fertilizó varios de mis acercamientos a la obra baudelaireana.

Le agradezco de todo corazón a Ilse Campos, compañera de vida y cómplice en los pasajes a veces solitarios y angustiosos de esta etapa de formación académica, por su comprensiva lectura y sus atinados comentarios de cada capítulo de mi tesis y por su compañía durante los meses de escritura.

Gracias a mis padres, Blanca y Manuel, que siguieron, algunas veces de cerca y otras de lejos, mi proceso de investigación y cuyas búsquedas paralelas orientan mi camino y fortalecen mis raíces.

A ti, desconocido carpintero, dragona devoradora de inmundicias, mujer muda que me escuchaste dos veces por semana a mis espaldas, sin juzgarme, cuando el abismo clamaba... *tú conoces a ese monstruo delicado, hipócrita lector, mi semejante, mi hermana.*