



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LAS APORÍAS EN LA POÉTICA DE
BAUDELAIRE**

TESIS DE LICENCIATURA

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

PRESENTA:
MARTÍN BAZÁN LÓPEZ

ASESOR:
DRA. GABRIELA GARCÍA HUBARD



CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX

2017



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.

Las aporías en la poética de Baudelaire

Por: Martín Bazán López

Índice

ἀπορία (introducción).....	4
Capítulo 1- La aporía del tiempo.....	12
Capítulo 2- La aporía poética.....	39
Capítulo 3- La aporía histórica.....	69
Conclusión.....	100
Bibliografía.....	110

*Para Audrey, Jorge, Neith y Margarita sin cuyo
incondicional apoyo este trabajo no sería más que
un sueño.*

ἀπορία (introducción)

¿Qué es la aporía? ¿Qué es lo que motiva una tesis en torno a la aporía como eje central de investigación? Generalmente asociada con la idea de paradoja, la aporía se muestra como aquel terreno del irresoluto en el cual podemos perdernos con facilidad dado su carácter laberíntico. Por esta razón, nos apoyaremos en la definición hecha por Jacques Derrida en su obra *Apories*, evitando así extraviarnos en un soliloquio perpetuo.

[...]le difficile ou l'impraticable, le passage impossible, refusé, dénié ou interdit, voire, ce que peut-être encore chose, le non-passage, un événement de venue ou d'avenir qui n'a plus la forme du mouvement consistant à passer, traverser, transiter, le « se passer » d'un événement qui n'aurait plus la forme ou l'allure du pas : en somme une venue sans pas.¹

Observamos como dicho sustantivo se asocia con adjetivos predominantemente negativos: lo imposible, lo intransitable y lo prohibido, denotando el carácter hermético indisoluble de esta palabra. Esto nos brinda un panorama que nos permite ratificar la aporía como aquel *impasse* que impide el tránsito de toda idea más allá de la contradicción; no obstante, conformarnos con esto sería dar por concluida esta investigación de forma prematura. Pese a la predominante negatividad de dicho término, no podemos pasar por alto el potencial oculto detrás de la aporía como vehículo para el cuestionamiento de la normatividad.

Para subsistir en el medio de lo extremo y tenebroso de la realidad, las obras de arte que no quieren venderse como consuelo tienen que equipararse a lo extremo y tenebroso. [...] El arte denuncia la pobreza superflua mediante su propia pobreza voluntaria; pero también denuncia el ascetismo y no puede establecerlo simplemente como su norma.²

La aporía se transforma así en el medio idóneo para la contestación y búsqueda de nuevas ideas en nuestra fracturada realidad. Dicho esto, se empieza a concebir la aporía a partir de una nueva óptica, haciendo del vacío un perfecto lienzo para esta investigación. Esto, aunque osado, no debe verse como un argumento insustentable, dado que fenómenos semejantes se han dado a lo largo de la historia, teniendo el siglo XIX como uno de los

¹ Jacques Derrida. *Apories*. Paris: Galilée, 1996: 25.

² Theodor W. Adorno. *Teoría Estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004: 60.

principales focos de concentración para la revalorización del individuo frente a una sociedad cuyos valores morales y estético comenzaban a caer en decadencia. Recapitulando la importancia del siglo XIX como foco de desarrollo de nuevas corrientes del pensamiento, nos apoyaremos en tres ejes esenciales para el cuestionamiento del individuo frente al mundo de lo aporético: su postura frente a la temporalidad, la literatura y la historia. Para resolver este enigma nos centraremos en la obra del poeta Charles Baudelaire, quien es considerado como el precursor del movimiento simbolista en la poesía, así como uno de los máximos estudiosos de la modernidad, desarrollando dicho pensamiento a lo largo de su carrera literaria.

La motivación de esta investigación busca profundizar en la obra del poeta con base en el análisis de sus ideas en torno al concepto de modernidad. Al proponer la re-lectura del autor francés, se explorará de igual forma la crítica hecha en torno a su creación literaria, postulando nuevas aproximaciones a la misma. Teniendo la sugestión del lenguaje como una de las principales premisas del simbolismo, observaremos como la poesía se convierte en el medio para la crítica de la asimbolía³, permitiendo como resultado una mayor intimidad no sólo del poeta con su obra, sino del lector, la palabra y el significado.

Dicho esto se buscará analizar la postura del poeta frente al debate de nuestros tres ejes: tiempo, literatura e historia, elegidos no sólo con base en su influencia dentro de la poesía de Baudelaire, sino también por su importancia dentro del debate de la modernidad, mismo que será analizado desde una óptica enfocada en la aporía como mecanismo de crítica y denuncia. El análisis de la poética baudeleriana nos permitirá no sólo ver más allá del talento del escritor, sino demostrar sus inquietudes frente a un mundo en que la individualidad comienza a sucumbir frente a las fuerzas del “progreso” de una acelerada industrialización⁴.

Analizar lo que podemos denominar una “poética de la transgresión” y

³ Criticando la labor de los analistas y críticos más ortodoxos de su época, Roland Barthes menciona que una de sus debilidades es padecer de una asimbolía, o en otras palabras, la incapacidad de entender el símbolos literario: “[...] no pueden manejar los símbolos, es decir las coexistencias de sentidos; la función simbólica muy general que permite a los hombres construir, ideas, imágenes y obras que sobrepasan los usos estrechamente racionales del lenguaje”. (Roland Barthes. *Crítica y Verdad*. Trad. José Bianco. México: Siglo XXI, 2010: 41)

⁴ Compagnon dice respecto a la idea de modernidad en Baudelaire: “[...] la modernidad en baudeleriana es equívoca ya que reacciona contra la modernidad social, la revolución industrial, etcétera. La modernidad

su rol frente a los cánones establecidos en materia de pensamiento de la temporalidad, pensamiento poético e histórico, denotando las fallas e imposibilidades de dichos conceptos, revalidando el rol que juega el individuo frente a este mundo en ruinas que representa su entorno.

La riqueza de la poética simbolista permite una perpetua búsqueda de nuevas aproximaciones, logrando que la obra supere al poeta mismo al crear nuevas realidades al interior de sus versos claroscuros y abrazándose a la imposibilidad de un unitarismo significativo. Esto será vital dentro de una sociedad cada vez más desligada del abismo de la certidumbre.

*Le Symbolisme aspire à retrouver par tous les moyens possibles cette réalité qui est au-delà du visible, à l'exprimer et à le diffuser pour la rendre sensible au commun des hommes ; il est conduit souvent, tout naturellement, à prendre une attitude polémique et parfois même à passer de la méditation à l'action, pour essayer d'arrêter l'évolution de l'histoire et de l'orienter vers un autre type de civilisation, où l'homme pourra communier avec les réalités profondes.*⁵

Como ejercicio estético, la poesía representa en si una labor revolucionaria. Musicalidad y lenguaje se convierten en uno sólo para despertar los sentimientos del hombre aletargado, ya sea para recordarle los sentimientos que en él habitan, o bien, denotar el descontento y las injusticias del mundo que le rodean, la poesía ha formado parte esencial de la búsqueda de nuevas verdades lejos toda norma. “La poesía se ha liberado de la corporeidad del diálogo humano y de la mutua comprensión; y a pesar de eso hay en ella algo que es afín al tono del habla humana y al ademán, puesto que en ella palpita una actitud básica del hombre, que parece salir a nuestro encuentro”.⁶ Para el poeta, la poesía es una herramienta de crítica, no obstante, es necesario liberarla del yugo de los oxidados cánones académicos para poder explotar su máximo potencial. La modernidad en Baudelaire no es sólo un

estética se define esencialmente por medio de la negación: antiburguesa, denuncia la enajenación del artista en un mundo filisteo y conformista en el que reina el mal gusto”. (Antoine Compagnon. *Las cinco paradojas de la modernidad*. Trad. Ricardo Ancira, México : Siglo XXI, 2010: 22)

⁵ René Jullian. *Le mouvement des arts du romantisme au symbolisme*. Paris: Albin Michel, 1979: 411.

⁶ Johannes Pfeiffer. *La poesía*. México: FCE, 2013: 54.

“formar parte del presente”, sino una contestación que ya no será una simple progresión de la labor histórica que le precede; una dialéctica de lo negativo. “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”.⁷ Este debate entre lo eterno y lo transitorio formara parte esencial de la poética de Baudelaire, siendo uno de los argumentos bajo los cuales se cimienta la tripartición de esta investigación en torno a los ejes de tiempo, poética e historia.

En materia de temporalidad, esta colisión será punto esencial para el análisis del poema como medio para la revalorización del individuo como un ser cuyo ritmo no está subordinado a un Tiempo constante y objetivo. Se buscará demostrar en el poema cualidades que permitan la argumentación de una multiplicidad de temporalidades a nivel de su lectura. Destacando el debate de San Agustín en materia de temporalidad, no sólo se profundizará en la complejidad del poema en su dicción como medida de tiempo, sino también se considerará el mismo como un medio para diluir la ilusión del tiempo, permitiendo al lector perderse en un espacio de atemporalidad libre de las dinámicas sociales que rigen aquella cuantificación de instantes que son los segundos, los minutos, las horas y los días. Con esto se explorará el rol de la poesía de Baudelaire como un experimento de debate frente a esta filosofía de la temporalidad, al mismo tiempo que un medio para la reivindicación del pasado como la fuerza que nos brinda una identidad frente a la heterogénea amalgama que es la sociedad.

Se indagará de igual forma en la diseminación poética de la obra para el análisis de las cualidades que hacen de ésta, una contestación contra la rigidez estilística en la literatura. Demostrando el valor de la ruptura del hemistiquio como emblema de la nueva poesía, Baudelaire buscará explotar esta cualidad para demostrar el potencial oculto detrás de una poética más liberal, misma que permitirá una mayor intimidad entre poeta y texto. Al igual que Victor Hugo antes que él, Baudelaire demostrará su predilección hacia versos más libres, culminando dicha experimentación con los poemas que formarán parte de *Spleen de Paris*, mismos que se caracterizarán por estar escritos en prosa, forma inspirada

⁷ Charles Baudelaire. “Le peintre de la vie moderne”. *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 2007: 695.

por *Gaspard de la Nuit* de Aloysius Bertrand. Con esto, no sólo atestigüaremos la postura del poeta frente a la rigidez del canon poético, sino su voluntad por transgredir mediante la experimentación de nuevas formas y estructuras poéticas que permitan romper con la barrera que separa al hombre del texto, cuestionando aquello que consideramos poesía y la potencialidad poética oculta detrás de todo texto.⁸

Dicho esto, nos aproximamos al tercer eje de esta investigación, la historia. El hombre, en calidad de ser perecedero, denota una proximidad con aquel lado transitorio de la modernidad. Podemos considerar al hombre como la representación de la transitoriedad que antagoniza y a su vez complementa aquella trascendencia representada por la historia. Es inevitable la supresión de la individualidad frente a la historia, sus aportes son debatibles al reflexionar en el precio que ésta cobra sobre aquellos destellos de individualidad y misticismo que conforman nuestra olvidada cotidianidad.⁹ La escritura¹⁰ juega un fuerte papel dentro de este debate cuando pensamos en ella como el agente diferenciador entre la memoria colectiva (Historia) y la memoria individual (historia), ya que mientras una se caracteriza por la materialidad que le otorga el sustento textual, la otra se ve resignada a sostenerse en la oralidad, misma que eventualmente padecerá de aquel silencio que es el olvido. Visto esto, se ponen en tela de juicio las “bondades” de aquella memoria textual frente a su más débil homónimo. Retomando el debate entablado en el *Fedro* de Platón, cuestionaremos la dualidad de la escritura como antídoto y veneno en simultaneidad (*pharmakon*), con lo cual se buscará no sólo reflexionar en torno a los

⁸ Baudelaire enuncia lo siguiente en su dedicatoria a Arsène Houssaye, misma que funciona a manera de intrucción al compilado poético de *Spleen de Paris* : « Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tour, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part ». (« À Arsène Houssaye » *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 2010 : 275).

⁹ Baudelaire dice: “Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale ! Pour s'y trop plonger, il perd mémoire du présent ; il abdique la valeur et les privilèges fournis par la circonstance ; car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le temps imprime à nos sensations”. (“Le peintre de la vie moderne” *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard, 2007: 696).

¹⁰ Escritura, entendiéndole aquí en su más sentido convencional: la representación gráfica del lenguaje.

cimientos de esta textualidad histórica, sino también hacerle frente con ayuda de la propuesta derridiana de la *archi-escritura*¹¹ como medio para la reapropiación de la textualidad en forma de poesía. Ésta se encargará de resguardar la voz de aquellos individuos silenciados por la Historia. Observamos como la obra de Baudelaire visualiza la heterogeneidad de la sociedad parisina mediante poemas como *Les Foules*, que funcionarán como pequeñas diapositivas de la caótica belleza del mundo, tal y como lo hizo el artista Constantin Guys con su obra pictórica.

A manera de introducción esto resume el proceso con que se planea desarrollar el análisis poético de Baudelaire; no obstante, no podemos pasar por alto la cualidad aporética como una voz guía del debate. La aporía cuestionará lo establecido por las normas de la temporalidad, la poética y la historia para abrirnos paso hacia nuevas incógnitas. ¿Qué rol juegan los preceptos anteriormente mencionados al interior de nuestras interacciones cotidianas? Es mediante la apertura de preguntas como ésta que somos capaces de replantear su significación no sólo limitándonos a un ámbito literario, sino también analizándoles desde una perspectiva social y política. De la misma forma en que la aporía nace del debate y la contradicción, permitirá la apertura de nuevas incógnitas al interior de la obra del poeta decimonónico. El trabajo de Baudelaire no es una crisálida carente de repercusión en nuestros días, ya que revive dentro de una actualidad gracias a su inmanente polisemia. Al retomas la obra de Baudelaire, se desea exaltar la exploración de lo atrevido y osado en la producción literaria, alejándonos de la moderación estética tan criticada por Adorno¹², misma que impide la gestación de nuevas propuestas artísticas dentro de un mundo en que la originalidad se ha convertido en un cliché del pensamiento romántico.

¹¹ "Derrida va critiquer: l'idée spontanée, ou naturelle selon laquelle l'écriture serait essentiellement secondaire, ou « supplémentaire » par rapport à une communication plus authentique qui serait celle de la parole directement prononcée ou entendue. [...] la thèse de Derrida consiste à soutenir (ou à faire remarquer) qu'en réalité il y a toujours nécessairement « écriture » (en absence) dans toute forme de communication, même dans l'apparence de co-présence. Par conséquent le modèle de toute communication est bien selon lui la communication en absence, c'est-à-dire l'écriture, dont dépendrait ainsi, paradoxalement, la communication dite orale. C'est ce modèle que Derrida appelle archi-écriture". (Charles Ramond. *Le vocabulaire de Derrida*. Paris : Ellipses, 2001: 9-10).

¹² "El arte no es sólo el lugarteniente de una praxis mejor que la dominante hasta hoy, sino también la crítica de la praxis en tanto que dominio de la autoconservación brutal en medio y en nombre de lo existente. El arte desmiente a la producción en su propio beneficio; opta por una praxis liberada del hechizo del trabajo. [...] La

Hemos dejado atrás el proyecto de una visión monocromática de nuestro mundo, desposeídos de las certezas que con anterioridad nos aseguraban una vida “estable” y próspera, distanciándonos paulatinamente del colectivo en búsqueda de respuestas a preguntas que ni siquiera conocemos pero buscamos identificar con ayuda de la literatura. La aporía es entonces una imposibilidad, eso no será refutado por esta tesis; sin embargo, una a partir de la cual podemos vislumbrar rutas y caminos fuera de los senderos ya establecidos por nuestros predecesores. El *impasse* es el no paso de un puente sin construir, estatuto al cual podemos aferrarnos ciegamente o, sólo quizá, traspasar dicha barda de “precaución” para ratificar así la existencia de otros caminos y maneras fuera de la norma establecida.

Qué es la aporía sino un agente supresor de toda verdad absoluta, cuyas acusaciones promueven el enfrentamiento en una guerra civil por “la razón” pese a que dicha noción se yerga como una falacia en el corazón de los ingenuos. Es el impedimento, pero también, la propuesta que se alza detrás de aquel reto representado por la imposibilidad, mofándose de la sabiduría mientras juguetea con la curiosidad del hombre. En otras palabras, es muerte pero también es renovación, siendo la semilla de la cual deberá nutrirse la originalidad del artista y la voluntad humana. El presente trabajo de investigación desea enfatizarse en los nuevos cuestionamientos surgidos como resultado del análisis de un poeta como Baudelaire, mostrando no sólo su relevancia en la actualidad literaria, sino de igual forma cómo sus ideas nos pueden ayudar a profundizar en el entendimiento del mundo a nuestro alrededor, y los misterios que trae consigo el devenir de nuevos desarrollos mediáticos dentro del ámbito literario.

Es así que, sin más preámbulos, nos adentraremos en esta investigación citando a uno de los más reconocidos pensadores de la postmodernidad, Gilles Lipovetsky:

[...] les artistes ne cessent de détruire les formes et syntaxes instituées, s'insurgent violemment contre l'ordre officiel et l'académisme : haine de la tradition et rage de la

relación con el arte no era de apropiación, sino que el contemplador desaparecía en la cosa; esto sucede especialmente en las obras modernas, que se lanzan sobre el contemplador como a veces las locomotoras en las películas”. (Theodor W. Adorno. *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid : Akal, 2004 : 24-25).

*rénovation totale. [...] Le modernisme ne se contente pas de produire des variations stylistiques et des thèmes inédits, il veut rompre la continuité qui nous lie au passé, instituer des œuvres absolument neuves.*¹³

Con esto deberá entenderse que modernidad y aporía forman parte de un mismo paradigma, en el cual convergen el enigma y la curiosidad como parte del sustento de la innovación y re-valorización estética. Dicho esto damos paso al desarrollo de este algoritmo del irresoluto debate de la temporalidad y la forma en que este se liga con la obra poética de Baudelaire, empezando por el análisis de los filósofos que precedieron su dialéctica del tiempo.

¹³ Gilles Lipovetsky. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris : Gallimard, 2013: 116.

I. La aporía filosófica

“¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé”. San Agustín

La problemática del tiempo no se restringe ni limita a la obra de Baudelaire, las disertaciones y meditaciones con respecto a esta temática datan del periodo de la Grecia Antigua, razón por la cual el presente capítulo se encargará de discernir entre los conceptos y nociones de tiempo según filósofos como Platón, Aristóteles, Kant y Heidegger, por mencionar algunos, adentrándonos así en el terreno aporético de las meditaciones respectivas al fenómeno del tiempo y la temporalidad en algunos versos del poeta decimonónico.

La discusión sobre el tiempo se remonta a Platón, quien desarrolla un dialogo en torno al mismo en el *Timeo*. Los partícipes de esta discusión reflexionan una serie de preceptos de carácter ontológico, mismos en que se sugiere al universo como un organismo cuya principal característica es ser eterno. Dicho esto, el rol del hombre dentro de este universo eterno es el de un animal inteligible y perecedero. Platón plantea una clara distinción entre el carácter eterno del universo y la mortalidad del hombre, razón por la cual se explica el origen del tiempo como una necesidad por crear un nexo capaz de integrar lo perecedero (el género humano) dentro de lo eterno (el universo). *“Para que se generara el tiempo nacieron el sol, la luna y los otros cinco astros, que tienen el sobrenombre de “errantes” para la determinación y la custodia de los números del tiempo”*.¹⁴

Según Platón, la creación de astros como el Sol, la Luna y los planetas se explican gracias a la necesidad de un punto a partir del cual se pudiesen medir y organizar los agentes perecederos al interior de este universo eterno. Con esto se explica el rol que ocuparon dichos cuerpos astrales como los primeros medios de que se valió el hombre para medir su propia existencia en días, noches, semanas, meses y años. Platón intenta resolver

¹⁴ Platón. *Timeo*. Trad. José María Zamora Calvo. Madrid: Abada, 2010: 219.

así la problemática en torno a cómo es posible integrar un agente perecedero al interior de otro de carácter eterno, y a su vez, llevar cuenta y registro de la vida del primero sin alterar lo inamovible del segundo.

*Como en efecto este [mundo] es un viviente eterno, intentó que este universo fuera de ese modo en la medida de lo posible. Pero dado que la naturaleza del viviente era eterna, no podía adaptarla completamente a lo generado. Entonces se propone hacer una imagen móvil de la eternidad, y, a la vez que ordena el cielo, hace de la eternidad que permanece en unidad, una imagen eterna que avanza según el número, a la que precisamente denominamos tiempo.*¹⁵

Para el filósofo helénico, el movimiento es una característica inmanente del tiempo, pues siendo el universo un agente de cualidades predominantemente estáticas y eternas, el movimiento, cambio y perecer de seres como las plantas, los animales y los hombres, crea la perfecta distinción entre unos y otros. El papel del tiempo aquí, como se mostró con anterioridad, es el de un agente intermediario entre la eternidad y la mortalidad, en otras palabras, una eternidad cuya principal característica es su divisibilidad, misma que permite la inclusión de todo agente perecedero al interior de la dinámica perpetua del universo, postulándose así, al tiempo, como un binomio compuesto de la comunión entre lo eterno y lo perecedero.

El *Timeo* de Platón hace énfasis en el origen del tiempo, no obstante, al tratarse de lo que durante la época helénica se denominaba como una Física¹⁶, pasa por alto algunos aspectos de la temporalidad por tratar otros temas respectivos a la naturaleza, su funcionamiento y el origen del hombre entre otros. Al hacer esto, Platón no se adentra en la discusión de las nociones de Presente, Pasado y Futuro, sólo sosteniendo que al encontrarse en perpetuo movimiento, es difícil medir o hablar de un Pasado, Presente o Futuro que cambia de denominación conforme transcurre, por lo que tanto Pasado como Futuro permanecen destinados a una clasificación de tiempos imaginarios o inexistentes.

¹⁵ *Ibid.* 219.

¹⁶ Entendemos por Física [*Physis*] a la obra filosófica dedicada a la explicación de los fenómenos que ocurren en la naturaleza. En la época helénica se usaban para dar razón de eventos como el cambio del día a la noche, los malestares humanos y fenómenos meteorológicos entre otros.

Pese a que lingüísticamente podamos referirnos a un Pasado y un Futuro, en la práctica permanecen intangibles y relegados a un concepto inexistente fuera de la teoría.

Posterior a estas nociones, fue Aristóteles quien estuvo a cargo de replantear las nociones de tiempo en su *Física*. Al igual que el *Timeo*, la *Física* de Aristóteles busca explicar el funcionamiento del mundo en general; no obstante, para efecto de este trabajo, nos limitaremos al análisis del apartado dedicado a las cuestiones del funcionamiento del tiempo. Aristóteles parte de la hipótesis del tiempo como dualidad, siendo eterno y periódico en simultaneidad. Esta idea parte del estudio de Platón al establecer el tiempo como el punto intermedio entre lo eterno y lo efímero; sin embargo, Aristóteles busca ir más allá en el análisis de la divisibilidad del tiempo en Presente, Pasado y Futuro, considerando en primera instancia al tiempo como un conjunto de instantes o “ahoras”, en cuyo perpetuo movimiento se construye el complejo hilo del cual éste se compone.

Al identificar al tiempo como un conjunto de “instantes”, Aristóteles se encarga de esclarecer que estos instantes no pueden ocupar un mismo espacio ni ser simultáneamente, dado que dicho acto alteraría la noción del tiempo, razón por la que son inmediatamente reclasificados tras ocurridos, evitando la caótica mezcla de los tiempos. A partir de este debate nacen las nociones de anterioridad y posterioridad dentro del debate del tiempo como conceptos que permiten clarificar su funcionamiento.

*[...] c'est lorsque nous concevons des extrêmes différents de leur moyen terme, et que l'âme distingue deux instants, l'antérieur et le postérieur, que nous désignons cela comme du temps. Car le temps semble être ce qui est déterminé par l'instant, et c'est là quelque chose qu'il faut admettre.*¹⁷

Dicho esto, se reafirma la importancia del movimiento para el estudio del tiempo, siendo este una cualidad inmanente del tiempo, razón por la cual todo aquello que se encuentre al interior del tiempo, es dotado de una movilidad propia y la capacidad de mutar, envejecer y cambiar como resultado conjunto del movimiento y el transcurrir del tiempo.

¹⁷ Aristote. *Physique et Métaphysique*. Trad et Comp. Sonia et Maurice Dayan. Paris: Presses Universitaires de France, 1966: 85.

Es inconcebible la existencia de un instante perpetuo, pues al caracterizarse por una movilidad inmanente, el instante es inmediatamente mutable dentro de la temporalidad, transformándose en otro distinto.

El cambio, al igual que el movimiento, es inseparable del tiempo, entendiendo que: “Deux choses sont évidentes: le temps n’est pas mouvement; et il n’y a pas de temps sans mouvement”.¹⁸ Dicho esto, se diferencia el tiempo del movimiento y Aristóteles retoma el aspecto de la divisibilidad del tiempo, anteriormente sostenida por Platón, para identificar el tiempo como el número del movimiento, o en otras palabras, la medida a partir de la cual observamos y cuantificamos el movimiento, siendo el mismo no sólo divisible, sino también traducible en números, mismos que a su vez son capaces de medir todo cuerpo al interior de la esfera del tiempo, incluyendo al hombre mismo.

El problema de subrayar la importancia del tiempo recae en la existencia de objetos de cualidad estática, dado que su presencia pone en tela de juicio la hipótesis de Aristóteles; no obstante, se les reconoce a estos como objetos cuyo movimiento existe, pero es ajeno a ellos. Con esto se entiende que no son objetos completamente estáticos, sino objetos cuyo movimiento depende de un agente externo a ellos, como lo puede ser un animal, el hombre o las condiciones climatológicas de su entorno. Entonces, observamos como todo objeto al interior del tiempo tiene una motricidad potencial en sí, misma que posibilita una mutación ligada al transcurso del mismo.

Al reconocer el tiempo a partir de sus actos sobre los seres que dentro de él habitan, observamos cómo la noción de Aristóteles es predominantemente fenoménica, siendo sus actos aquellos que confirman su existencia y a su vez nos permiten el entendimiento del mismo. No obstante, esto deja cabos sueltos en materia del complejo funcionamiento de los tiempos, ya que pese a que el texto hace breve referencia de estos en relación a sus usos gramaticales y su función lingüística, el análisis no profundiza lo suficiente, dándonos por resultado una tesis que da prioridad al estudio del uso de los tiempos dentro del habla

¹⁸ *Ibid.* 84.

cotidiana por encima de un acercamiento más pragmático de la temporalidad en el lenguaje.

Las meditaciones de Aristóteles nos otorgan una visión general del fenómeno del tiempo, considerándose la clasificación del Presente, Pasado y Futuro, de manera más detallada que en el *Timeo*. Pasado y Futuro permanecen bajo calidad de “ilusorios”, en comparación al Presente o Ahora, tiempo que les supera en importancia, con lo cual se restringe su existencia únicamente al ámbito de la gramática. El aporte de Aristóteles dentro de la discusión del tiempo se centra en reevaluar la idea de éste como un número, una medida para el hombre mismo, a partir de la cual somos capaces de exigirnos lapsos, plazos y jornadas para organizar nuestra vida, en otras palabras, el tiempo actúa como el metro a partir del cual regulamos nuestra existencia, incluyendo el propio deceso. El tiempo como un agente social.

Siglos más tarde, San Agustín se encarga de retomar las meditaciones de la temporalidad en su libro undécimo de *Las Confesiones*. La obra aquí mencionada abre con un diálogo/meditación que el filósofo dirige a Dios, siendo de interés para nuestro tema el décimo primer libro, donde San Agustín retoma el tema del tiempo al cuestionar la posibilidad de un antes de Dios dentro del tiempo. La pregunta, es en sí misma, una de las discusiones más antiguas del cristianismo, entendiendo toda la repercusión que tiene dentro de la fe cristiana la hipótesis de un “antes de Dios”. San Agustín intenta dar respuesta a esta discusión a partir del entendimiento de que no puede existir un antes de Dios, siendo Dios el tiempo mismo, por lo cual temporalizarle es un error al no existir dentro del tiempo, lo cual es más claro en palabras del propio filósofo, tras enunciar: “¿Qué tiempos pudieran existir que no fuesen creados por ti?”¹⁹

Con esto, se ilustra la imposibilidad de un Dios al interior del tiempo, siendo éste el mismo tiempo; no obstante, uno de sus principales aportes al interior de la discusión es la re-significación de los tiempos Pasado, Presente y Futuro, entendiéndoles no como entes que existen, equívocamente, aislados el uno del otro, sino como agentes que se

¹⁹ San Agustín. *Sobre el tiempo (Las Confesiones)*. Barcelona : Ediciones Folio, 2007: 28.

encuentran en perpetua interacción gracias a la noción de un Presente móvil. Un Presente que interactúa de forma permanente e ininterrumpida con el Pasado y el Futuro:

[...] no existen los pretéritos ni los futuros, ni se puede decir con propiedad que son tres los tiempos: pretérito, presente y futuro; sino que tal vez sería más propio decir que los tiempos son: presente de las cosas pasadas, presente de las cosas presentes y presente de las futuras. Porque éstas son tres cosas que existen de algún modo en el alma, y fuera de ella yo no veo que existan: presente de cosas pasadas (la memoria), presente de cosas presentes (visión) y presente de cosas futuras (expectación).²⁰

A partir de este punto se subrayan las nociones de memoria, visión y expectación, mismas que nos invitan a pensar en el rol que juegan tanto los sentidos como la memoria al momento de tratar de entender los mecanismos por los cuales se rige el tiempo. Con la ayuda de esto se permite concretar aspectos y características que posteriormente serán esenciales para el estudio del fenómeno de la temporalidad.

Las observaciones hechas por San Agustín en su libro undécimo, permitieron analizar el tiempo a partir del rol que juegan la memoria y la expectación en la interacción cotidiana que tiene el hombre con éste, otorgándonos así una noción más práctica del fenómeno.²¹

Filósofos como Kant entienden el tiempo como una *forma a priori*, que es inmanente al entendimiento humano, forma trascendental y precedente a toda percepción, dado que no puede existir percepción fuera del tiempo.

El tiempo es una representación necesaria que sirve de base a todas las intuiciones. Con respecto a los fenómenos en general, no se puede eliminar el tiempo mismo. Sí se pueden eliminar, en cambio, los fenómenos del tiempo. Este viene, pues, dado a priori. Sólo en él es posible la realidad de los fenómenos. Estos pueden desaparecer todos, pero el tiempo mismo no puede ser suprimido.²²

²⁰San Agustín. *Sobre el tiempo (Las Confesiones)*. Barcelona : Ediciones Folio, 2007: 40.

²¹Paul Ricœur al referirse al libro undécimo de San Agustín en *Les apories de l'expérience du temps*, expresa lo siguiente : « L'aporie (du Temps) se résout si l'on parle non des syllabes qui ne sont plus ou pas encore, mais de leurs signes dans l'attente ». (Paul Ricœur. *Temps et récit I*. Paris : Du Seuil, 2006: 45).

²²Immanuel Kant. *Crítica de la razón pura*. Trad. Pedro Ribas. México : Taurus, 2011: 74.

Un concepto que el humano comienza a asimilar desde que nace, dado que éste forma parte del propio entendimiento; ubicando toda percepción, noción y pensamiento sólo posible dentro del tiempo, jamás ajeno a él. Por su parte, para otro celebre filósofo como Hegel, el tiempo es el devenir intuido, la autoconciencia que permite al hombre ubicarse dentro de un espacio lógico, haciendo inteligible una sucesión lógica de sus actos dentro del espacio²³, noción que aparenta retomar la importancia del vínculo entre tiempo y espacio postulado en un principio por Aristóteles en su *Física*, entendiéndoles como agentes inseparables, cuya unión permite el funcionamiento y entendimiento de ambos. Sin embargo, no es otro sino el pensador francés, Henri Bergson, el encargado de profundizar en el rol jugado por la memoria e inteligencia humana en la comprensión del funcionamiento del tiempo.

En su obra *Matière et Mémoire*, Bergson enfatiza el estudio del funcionamiento de la memoria, mismo que nos lleva a concebir el tiempo, no como un concepto lineal, sino curvilíneo en el momento que se entiende el rol que juega la mente humana dentro de la construcción y comprensión del mismo. Es Bergson quien, al igual que San Agustín, reconoce la flexibilidad de que goza la mente humana gracias a la memoria, siendo este un agente de suma importancia para la revalorización del Pasado y Futuro, dado que al igual que todo dentro del tiempo, estos también cuentan con un movimiento propio que les permite una interacción con el presente, mismo que es posible gracias al funcionamiento de la conciencia humana.

S'agit-il de retrouver un souvenir, d'évoquer une période de notre histoire ? Nous avons conscience d'un acte sui generis par lequel nous nous détachons du présent pour nous

²³ Según Hegel, el tiempo nace de la relación entre lo finito y lo infinito, destacando que esta deviene en una determinación que permite al ser *estar* dentro de un plano determinado: “La unidad de lo finito y lo infinito no es pues solamente lo interno, sino que ella misma está presente. Lo infinito no es sino como sobrepensamiento de lo finito, así como lo finito no es sino aquello que es un límite y tiene que llegar a ser sobrepasado. En cada uno mismo se halla por consiguiente la determinación, que, en la opinión del progreso infinito o del deber ser, no está sino excluida de él y enfrentada a él”. (G.W.F. Hegel. *Ciencia de la lógica*. Madrid: Abada, 2011: 265) La determinidad espacial del sujeto se construye con base en la oposición binómica de lo infinito y lo finito, entendiendo que esta oposición es necesaria para el “*estar-ahí*”, concepto posteriormente profundizado por Heidegger en *El ser y el tiempo*.

*replacer d'abord dans le passé en général, puis dans une certaine région du passé : travail de tâtonnement, analogue à la mise au point d'un appareil photographique.*²⁴

Bergson lleva un paso adelante las propuestas de San Agustín, posibilitando un desplazamiento entre los tiempos gracias a la memoria, mismo que no interfiere en la dinámica de la temporalidad, habilitando una yuxtaposición de recuerdos e imágenes, en los cuales el Tiempo (tiempo objetivo), puede ser yuxtapuesto por el tiempo (tiempo subjetivo) del propio individuo, lo cual enriquece el estudio del fenómeno, dado que se comienza a analizar el papel que juega la consciencia humana al interior del tiempo. Con esto no sólo se brindan nuevas dimensiones a tan compleja discusión, sino que también se revaloriza el rol del hombre como agente capaz de malear en ciertas instancias su propia interacción con el tiempo. Dicho de otra forma, se reconoce al hombre como agente temporalizador.

Contrario a sus predecesores, Bergson no se limita a ver tiempo como un número, dado que dicha cuantificación no es más que una abstracción de algo físicamente imposible de ser abstraído. Por otra parte, no podemos negar que el aspecto de considerar el tiempo como la medida de una duración y extensión (*durée et extension*) limita parcialmente su estudio, ya que se delimita el concepto al terreno de una ecuación objetiva, delegando la memoria a un objeto de estudio de la psicología, más que de la filosofía. Si bien, no podemos negar que la noción de Bergson es preponderantemente matemática, es gracias a sus aportes que logramos ver otro aspecto del tiempo como un agente social que se relaciona con el hombre mediante la percepción de los sentidos, de igual forma se observa la problemática central de Bergson al plantearnos el antagonismo entre memoria y materia, al entender que pese a su relación, siendo una el producto de la consciencia y la otra la percepción, es imposible desvincularlas. “La mémoire n’est donc à aucun degré une émanation de la matière; bien au contraire, la matière, telle que nous la saisissons dans

²⁴ Henri Bergson. *Matière et mémoire*. Paris : GF Flammarion, 2012: 182.

une perception concrète qui occupe toujours une certaine durée, dérivé en grand partie de la mémoire”.²⁵

Dicho esto, observamos cómo la conciencia humana es capaz de malear ciertos aspectos de la propia temporalidad, en otras palabras, el hombre es capaz de narrativizar su propia vida. Sin embargo, no podemos dejar de lado esta división hecha por el filósofo entre lo material y aquello que es producto de la conciencia como una clara forma de limitar el objeto de estudio de la filosofía y aquel de la psicología, subrayando aún más mediante esto, el carácter social del tiempo, como una forma de materializar la manera en que el hombre se desenvuelve y es capaz de interactuar con otros dentro de un mismo lenguaje: el tiempo. No es de sorprender que dicho trabajo hubiese aparecido casi a la par de la popularización del uso de flujo de conciencia en la narrativa literaria. Con Bergson se redescubre el valor de la percepción e imágenes dentro del funcionamiento de la memoria, considerando ésta como un aparato dotado de una temporalidad propia, pero también, un punto de conflicto para el hombre con respecto a su entorno.

Al dársele una dimensión subjetiva al tiempo, se empieza a priorizar la experiencia propia frente al tiempo, en otras palabras, los nuevos estudios buscarán analizar y explicar cómo nos relacionamos con el tiempo como individuos. Partiendo de este parámetro, observamos que Edmund Husserl buscará aunar esta relación entre conciencia y tiempo y llevar un paso adelante el análisis bergsoniano del fenómeno. Viendo el problema desde el lente de la fenomenología, se reconocen tres dimensiones del tiempo, siendo la primera el tiempo objetivo de los procesos físicos, la segunda, el tiempo subjetivo de la conciencia y por último el tiempo absoluto o de la conciencia trascendental. Para Husserl, el principal objeto de estudio será el tercero, siendo aquel que sintetiza todo lo ocurrido dentro de nuestra realidad a manera de un “*logos universal*”, mismo que incluye en sí, tanto el tiempo objetivo y el subjetivo dentro de una misma esfera. Al sostener que el tiempo es un factor de síntesis y ordenamiento universal, se reconoce al tiempo como una conciencia: “La forma fundamental de esa síntesis universal, que posibilita todas las demás síntesis de la

²⁵ Henri Bergson. *Matiere et mémoire*. Paris: GF Flammarion, 2012: 230.

conciencia, es la conciencia del tiempo inmanente que todo abarca”.²⁶ Se entiende al tiempo como un agente dador de conciencia lógica al mundo, integrando en sí tanto tiempo objetivo como subjetivo; no obstante, el concepto de tiempo trascendental, tal como lo define Husserl, se presta a ciertas ambigüedades al no quedar del todo claro si este tiempo trascendental es el infinito o un tiempo más allá del tiempo, aspecto que se ve más desarrollado en la investigación hecha por Martin Heidegger respecto al tema.

En *El Ser y el tiempo*, Heidegger nos expone la continua interacción entre el Ser y la Temporalidad, siendo uno de sus conceptos básicos el “*Dasein*”²⁷ (o ser ahí), mismo que permite entender al Ser y consecuentemente al hombre, como actor dentro de un tiempo y un espacio determinado, a partir del cual éste percibe, analiza y convive con su alrededor.

Tratándose de un pensamiento existencialista, Heidegger retoma lo establecido por pensadores como Kierkegaard²⁸ y Husserl²⁹, ubicándonos en una coordenada espacio-temporal, la cual influirá en gran forma tanto en el desarrollo del individuo, al mismo tiempo que le permite pensar en el propio tiempo, historia y actualidad. Con esto, la temporalidad es reubicada tanto dentro como fuera de nosotros, algo de lo que nos desprendemos y a su vez se desprende de nosotros, noción que reafirma algunas de las premisas hechas por Bergson a principios del siglo XX. Dicho esto, podemos entendernos en calidad de seres temporales, activos partícipes de la mecánica del tiempo, misma que

²⁶Edmund Husserl. *Meditaciones cartesianas* (1929). Trad. Mario A. Presas. Madrid : Trens, 2009: 57.

²⁷Según Heidegger en *El concepto de tiempo* (Martin Heidegger. *Tratado de 1924*. Trad. Jesús Adrián Escudero. Madrid: Herder, 2008:28): “*Dasein* se usa como el término técnico para representar la existencia humana. *Dasein* quiere decir: estar en el mundo”. Dicha afirmación resalta el *Dasein*, como un estatuto de ocupación de un lugar y un espacio determinado, un lugar propio para el Ser.

²⁸Considerado el precursor del pensamiento existencialista en la filosofía occidental, Kierkegaard desarrolla su obra en torno a la autoconsciencia de la existencia del individuo a través de una óptica cristiana. “El hombre de lo espontáneo no es, para definirlo ni definir su yo bajo el ángulo de lo espiritual, sino una cosa más, un detalle en la inmensidad de lo temporal, una parte integrante del resto del mundo material; y ese hombre no posee en él más que una falsa apariencia de la eternidad”. (Soren Kierkegaard. *Tratado de la Desesperación*. Buenos Aires: Leviatán, 2005: 72).

²⁹Heidegger remarca la importancia de los aportes de Husserl a la redefinición de la fenomenología en sus *Investigaciones Lógicas*, misma que habilita la idea de una temporalidad más heterogénea y menos estática: “La dilucidación del primer concepto de fenomenología índica cómo lo esencial de ésta no reside en ser real como dirección filosófica. Más alta que la realidad está la posibilidad. La comprensión de la fenomenología radica únicamente en tomarla como posibilidad.” (Martin Heidegger. *El Ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. México: FCE, 2010: 49).

nos permite crear nuestra propia historicidad y vivirla, pues cabe recordar que, para pensar en el Ser es menester pensar en el tiempo, siendo ambos conceptos indisociables para el pensamiento heideggeriano: “El análisis de la historicidad del “*Dasein*” trata de mostrar que este ente no es “temporal” por “estar dentro de la historia” sino que, a la inversa, sólo existe y puede existir históricamente por ser temporal en el fondo de su ser”.³⁰

Entendiendo lo anterior, se pone en evidencia la dependencia que liga al “*dasein*” con el tiempo, ya que él mismo forma parte de una de las condiciones a las que está sujeta su existencia, la cual es perecedera. Esto nos enfrenta a la noción de muerte, con lo que se piensa el tiempo como aquel número que mide nuestro trayecto desde el nacimiento hasta el día de nuestra muerte, marcando ésta, el fin de nuestro viaje. El tiempo se convierte en creador y verdugo de nuestra existencia, ya que siendo a priori, tal y como lo considera Kant, su presencia rige cada aspecto de nuestra vida y nos precede, recordándonos nuestro breve paso por esta vida terrenal, no siendo sorpresa que él mismo permee dentro de las estructuras del propio lenguaje, tal y como es expuesto por Heidegger “El habla es en sí misma temporal, en cuanto que todo hablar sobre..., de..., y a..., se funda en la unidad extática de la temporalidad. Los modos de acción tienen su raíz en la temporalidad”.³¹

Posteriormente, Heidegger profundiza en materia de estudio y análisis del tiempo en su *El Concepto del tiempo (Tratado de 1924)*, donde se enfatiza la conceptualización del tiempo y la aclaración del “*Dasein*”, así como su rol en el entendimiento de la relación del hombre con el tiempo. Aquí Heidegger aclara que en sí todo lo abarcado por el “*Dasein*” es inseparable de la temporalidad, pues tras entenderse que el “ser-estar-ahí” en un espacio específico, refiere también a un rol espacio-temporal, al interior del cual, no podemos estar físicamente en un ayer, ahora, como no podemos estar en un futuro, ahora, no se imposibilitan las interacciones del hombre o Ser con estos tiempos, los cuales funcionan como un canal de interacción con la sociedad y el mundo en el que se habita. “La vida

³⁰ Martin Heidegger. *El ser y el tiempo*. (1923) Trad. José Gaos. México : FCE, 2010: 407.

³¹ *Ibid.* 378.

humana se orienta en su quehacer más cotidiano por el tiempo. La vida humana encierra en sí misma una regulación temporal”.³²

Dicho esto, Heidegger sintetiza algunos preceptos del *Ser y el Tiempo* aterrizándolos en una praxis cotidiana, con lo cual es posible entender al tiempo como un agente social mediante el cual regimos gran parte de nuestras interacciones con el mundo que nos rodea. Al igual que Bergson en su momento, se retoma el aspecto social del tiempo, con lo cual, la discusión pasa de ser un problema meramente filosófico a uno de carácter sociológico y antropológico. Con esto vale la pena llevar la discusión hacia el terreno de la sociología con pensadores como los alemanes Max Scheler y Norbert Elias, quienes hicieron aproximaciones de carácter psicológico y sociológico al tema del tiempo.

Por una parte tenemos a Max Scheler, pensador de principios del siglo XX, quien influenciado por los hallazgos de Charles Darwin durante el siglo XIX y el aporte del psicoanálisis de Sigmund Freud a principios del XX, buscó una aproximación psicofísica para la explicación del tiempo y su relación con el hombre. En su obra *El puesto del hombre en el cosmos*, Scheler aborda una investigación en que, una de las principales labores del pensador alemán es diferenciar al mundo animal del género humano. Dentro de esta labor filosófica, se destaca la división de categorías que distinguen al hombre del animal, siendo una de las más relevantes la distinción del espacio-tiempo con lo cual no sólo se reafirma el Tiempo como una cualidad humana, en el sentido que nace de una inquietud por medir y organizar las acciones del individuo, sino como una cualidad ajena al entendimiento animal: “*La raíz de la intuición humana de espacio-tiempo, que precede a todas las sensaciones externas, está en la posibilidad orgánica de ejecutar movimientos y acciones en un orden determinado*”.³³

³²Martin Heidegger. *El concepto de tiempo (Tratado de 1924)*. Trad. Jesús Adrian Escudero. Madrid : Herder, 2008: 25.

³³Max Scheler. *El puesto del hombre en el cosmos*. Trad. José Gaos. Buenos Aires : Losada, 2003: 69.

De igual forma es remarcable cómo esta necesidad por temporizar el entorno parte del “vacío” inmanente del hombre, tal y como lo muestra la afirmación hecha por el pensador alemán en la cita siguiente:

*El extraño hecho de que el espacio y el tiempo se presenten al hombre, en su concepción natural del universo, como formas vacías, que anteceden a todas las cosas es sólo comprensible por este exceso de la insatisfacción de los impulsos sobre su satisfacción.*³⁴

Reminiscente al pensamiento de Kierkegaard, Scheler afirma que la conceptualización y abstracción de algo como el tiempo, dentro del entendimiento humano, parte de una insatisfacción inseparable del hombre, pues, al ser éste un “Fausto”, tal y cual lo llega a describir Scheler, el hombre mostrará siempre una insatisfacción frente al mundo circundante, razón por la que buscará dentro de su propia inteligencia e individualidad, un medio para asimilarle de una manera única e irreproducible. En el caso del tiempo, el hombre, a diferencia de los animales, es capaz de abstraer un registro de sus propias vivencias, y su trayecto por la vida, con lo cual se posibilita no sólo una organización de sus propias actividades, sino también la revaloración de las propias vivencias, así como en tercera instancia, un canal para la convivencia con otros de su misma especie. En síntesis, para Scheler la noción tiempo-espacio es lo que distingue al hombre del animal, y al mismo tiempo un canal de interacción con su propia sociedad.

Continuando con la discusión del tiempo como agente social, el pensador alemán Norbert Elias buscó adentrarse en la discusión desde la óptica de la sociología y la antropología. Se caracterizó por establecer sus ideas como una antítesis del pensamiento de Kant con respecto al tema. Mientras que para Kant, el tiempo es *a priori* al hombre, y un concepto cuyo entendimiento está plenamente arraigado a la conciencia humana, Elias refuta esta afirmación, entendiendo que lo que puede ser una verdad para la mayoría de las culturas occidentales, no lo es efectivamente para otras sociedades del mundo, con lo que se observa cómo el tiempo, puede diferir tanto en su percepción como en su

³⁴ *Ibid*: 69.

entendimiento, dependiendo de la sociedad, lenguaje y corriente del pensamiento en la que éste es concebido y analizado.

*Desde Descartes hasta Kant y sus sucesores, una muy difundida teoría sobre el tiempo se basa en suponer que los hombres están dotados por naturaleza de unas formas de vincular los eventos, entre las cuales se encuentra la forma del tiempo. En efecto, se supone que la síntesis de sucesos como secuencias temporales informa la percepción humana antes de toda experiencia y, por consiguiente, ni depende del saber disponible en una sociedad ni se adquiere por aprendizaje.*³⁵

Para Elias, la razón de que erróneamente se suponga esto, es consecuencia de cuán arraigado se tiene en una sociedad moderna la síntesis del tiempo creyendo, muy a la manera de San Agustín, que se entiende lo que esta grafía, este número nos quiere decir, hasta el momento en que tratamos de profundizar en su verdadero significado y funcionamiento.

Es la misma capacidad de síntesis, de la que hablan tanto Scheler como Elias, aquella que nos permite pensar “dentro del tiempo”, por lo que la noción del mismo está sujeta al grado en que dicha capacidad ha sido desarrollada. Dicho esto, el tiempo analizado por Aristóteles, no es el mismo que se entendía en la Edad Media, ni mucho menos aquel que surge a partir de las revoluciones industriales de los siglos XVIII y XIX en Europa, lo cual logra explicarse con base en el grado de exigencias laborales, de coordinación y ordenamiento dadas en tan distintas épocas. Para Elias el tiempo no existe fuera de una sociedad civilizada, dado que éste depende de la capacidad de síntesis y mediación de las secuencias que hemos desarrollado como sociedad. No podemos homogeneizar el tiempo que rige las sociedades híper-industrializadas de hoy en día, con aquel experimentado en las comunidades rurales alejadas de los mecanismos de minuciosa sobre-organización de las primeras, de la misma forma en que no podemos equiparar las dinámicas de la sociedad actual a la de principios del siglo XIX.

³⁵ Elias, Norbert. *Sobre el tiempo*. Trad. Guillermo Hirata. México :FCE, 2013: 60.

Tras afirmar esto, Elias desmiente el carácter “físico” del tiempo, priorizando el simbólico en la sociedad, cuya función es la de establecer relaciones entre continuos o *continuums*, siendo el tiempo la medida estandarizada a partir de la cual es posible la interacción de los diferentes personajes de una misma sociedad. Para efecto del funcionamiento de dicho proceso, Elias propone la interacción de tres *continuums* simultáneos, los cuales permiten el óptimo funcionamiento de la interacción del hombre con su comunidad.

*[...] la relación funcional tiene tres polos: está la persona que, aquí y ahora establece y determina las relaciones (determina tiempo); está uno mismo como continuum en devenir entre el nacimiento y la muerte, sirviendo en este caso de continuum estandarizado, y está finalmente la multitud de procesos que uno mide con su propia vida, esto es, consigo mismo como continuum cambiante.*³⁶

Con esto dicho, se logra reubicar el tiempo dentro de una esfera social, no como un ente objetivo cuya existencia nos precede, sino como una herramienta, surgida a partir de exigencias comunales, las cuales pueden variar desde las más rudimentarias como momentos idóneos para el sembrado y la recolección de cosecha, hasta las más minuciosas como horarios del autobús, salidas de avión y minutos en los cuales se debe concretar un trabajo específico. Elias nos permite una visión práctica del problema, fácilmente ubicable dentro del paradigma de la modernidad en el siglo XIX.

De esta forma, no sólo se redefine el tiempo como una instancia social, sino que identifica cómo sus repercusiones son variables dependiendo la sociedad en la que este se practique. Esta afirmación logra sustentarse al ver otros estudios, como el análisis hecho por François Jullien, quien nos permite observar cómo el concepto del tiempo en culturas orientales como China, es completamente diferente de nuestra visión occidental en torno al tema.

Mientras que para la mayoría de los pensadores occidentales desde Platón en el *Timeo*, el movimiento es una de las maneras esenciales en que se aborda el paradigma del

³⁶ Elias, Norbert. *Sobre el tiempo*. Trad. Guillermo Hirata. México :FCE, 2013: 68.

tiempo, para el pensamiento oriental no es tan importante el movimiento, como lo es el proceso del cual es partícipe el hombre y sus acciones. Con esta afirmación, Jullien pone en evidencia la concepción de temporalidad china, la cual se basa por sobre todo en una correlación de factores, por encima de la voluntad de medida de un *continuum*. “[...] si China no ha aprendido la naturaleza en términos de movimiento es porque la concibió a partir de factores de correlación, constituyéndose estos en polos y no en cuerpos individuales condenados al movimiento: son las energías *yin y yang*, de las que fluye una interacción sin fin”.³⁷ Entendiendo esto, es posible reconsiderar el tiempo, tal y como lo expuso con anterioridad Norbert Elias, dependiendo tanto del sujeto como de las exigencias sociales que éste tiene frente a una comunidad, que no es en ningún sentido similar a otra, pese al parentesco.

Visto esto cabe preguntarnos ¿qué clase de relación pueden tener las meditaciones filosóficas en torno al tiempo con los versos del poeta francés Charles Baudelaire? La pregunta en sí parece carecer de algún tipo de nexo coherente; sin embargo, esto es erróneo pues, al igual que muchos otros artistas y pensadores decimonónicos, Baudelaire mostró gran inquietud frente a la evolución de las sociedades de su época, así como sus dinámicas cambiantes. El escritor logró identificar cómo estas nuevas dinámicas de movimiento y comunicación llegaron a las vidas de las personas como un parteaguas, marcando clara distinción entre el antes y el ahora de la modernidad.

Frente a este vórtice de la modernidad, y la hiper-sensibilización del hombre frente al tiempo, no como un Pasado, Presente y Futuro, sino como un Presente único, fugaz y perecedero Baudelaire busca la revalorización del tiempo. No dejando de lado el aspecto fatalista del cual éste ha sido dotado a partir de la industrialización de Europa. El poeta francés emprenderá la labor de buscar aquellos puntos de fuga frente al fantasma del tiempo, en otras palabras, la revalorización del pasado a través de la memoria, disparada gracias a la poesía. No reduciéndole al calificativo de “poeta maldito”, la figura de Baudelaire se mostrará como la del poeta de la anacronía. Dicho adjetivo entra en diálogo

³⁷ François Jullien. *Del tiempo*. Trad. Miguel Lancho. Madrid: Arena Libros, 2005: 19.

con el carácter moderno³⁸ del poeta, quien, lejos de limitarse a un “fuera de tiempo”, se impregna de la sociedad que le rodea sin desvincularse de aquel mundo del pasado, viviendo en un estado de perpetua retroalimentación entre ambos, entre lo eterno y lo transitorio. La nostalgia y la memoria son mostrados cuán susurros de otras épocas, en las cuales el poeta encuentra paraísos olvidados y casi suprimidos por una sociedad en que el hombre ha perdido sus atributos humanos, disminuyéndole al rol de engrane, una pieza fácilmente reemplazable y desprovista de toda individualidad.

Él es el “*Albatros*” perdido en su vuelo e incapaz adaptarse a las condiciones de su época. Es por esta razón que en la poesía se busca construir el nexo con un pasado y un porvenir. En sus meditaciones el poeta es capaz de burlar no sólo a la sociedad, sino al tiempo mismo, logrando un efecto de atemporalidad. Baudelaire reconoce la capacidad que tienen los sentidos como reguladores de la memoria. Perfumes, el sabor del vino o bien, el dorado fulgor de un atardecer son el punto de partida idóneo que posibilita una metafísica del tiempo, tal y como lo expone Sartre: “Une chose est signifiante pour Baudelaire lorsqu’elle est poreuse pour un certain passé et qu’elle excite l’esprit à la dépasser vers un souvenir- Parfums âmes, penser, secrets: autant de mots pour désigner le monde de la mémoire”.³⁹

Observamos entonces en las palabras del filósofo francés como el poeta se vale de la percepción de sus sentidos para lograr entablar el puente entre el Pasado y el Presente, sin dejarse de lado el futuro y su valor. Se puede vincular esta característica con las meditaciones hechas por San Agustín en su libro undécimo. Dicha afirmación se puede confirmar al leer el poema XIV de *Les Fleurs du Mal*, « *L’homme et la Mer* ».

*Homme libre, toujours tu chériras la mer! / La mer est ton miroir, tu contemples ton âme/
Dans le déroulement infini de sa lame / Et ton esprit n’est pas un gouffre moins amer [...] Et
cependant voilà des siècles innombrables / Que vous vous combattez sans pitié ni*

³⁸Al referirse a la modernidad Baudelaire la define con las siguientes palabras: “Il s’agit de dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de tirer l’éternel du transitoire”.

(Charles Baudelaire. «Le Peintre de la vie moderne». Œuvres complètes II. Paris : Gallimard, 2007 : 694).

³⁹Jean-Paul Sartre. *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1994: 170.

*remords, / Tellement vous aimez le carnage et la mort, / O lutteurs éternels, O frères implacables!*⁴⁰

El poema expresa el rol que juega el poeta frente a la inmensidad del mar, lugar donde las meditaciones del autor parten hacia otro espacio fuera de sí con la ayuda de la imagen del océano. Lo indomable del paisaje descrito por Baudelaire se muestra como reflejo del alma de un hombre que busca escapar de la mundanidad, un espejo del alma indomable del artista. Algo importante de remarcar en este verso es el cuarteto final, donde se reflexiona sobre los incontables siglos en que el mar ha mostrado su fuerza, misma que impresiona al poeta que pareciese querer invocar los espíritus que algún día surcaron por aquellas aguas, tratando de imaginar todo lo que el propio mar habrá visto en sus siglos de vida. “Et cependant voilà des siècles innombrables / Que vous vous combattez sans pitié ni remords, / Tellement vous aimez le carnage et la mort, / Ô lutteurs éternels, ô frères implacables!”.⁴¹

Asemejando al tan reconocido cuadro de Caspar David Friedrich, esta imagen nos permite ver la habilidad con que el poeta es capaz de situarse en múltiples planos dimensionales. Partiendo de una primera estrofa en que se alaban las dotes del mar y su relación con el hombre: “Homme libre, toujours tu chériras la mer! / La mer est ton miroir; tu contemples ton âme”.⁴² De esta forma se entabla el paralelismo de dicha inmensidad con el tiempo mismo, haciendo referencia al análisis de la vida como un *continuum* del cuál el pasado es parte importante. El poeta se sumerge en lo que bien podría ser una reflexión del carácter existencial del hombre mismo, la síntesis de toda una vida en el reflejo del mar, disparando así el simple reflejo de las aguas turbias, un conjunto de reflexiones en el espectador (o bien el sujeto poético) para quien éstas pueden desatar una marejada de recuerdos dispersos. Afirmando esto, podemos sustentar una temporalidad múltiple en la poesía baudeleriana. En palabras de Raphaël Enthoven “C’est le temps qui transforme tout homme en fantôme, la cocotte en grosse dame, le snob en momie et le noble en agonisant”.⁴³ ¿Qué posibilidad tiene el hombre de una vida plena frente a tal fatalismo? Sin

⁴⁰ Charles Baudelaire. « L’homme et la mer ». *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 2010: 19.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ Raphaël Enthoven. « Le temps ». *Philosophie Magazine* 44.10 (2010) : 24.

ensoñaciones capaces de transportarnos a otras épocas y lugares, sin una vida ajena a las dinámicas del tiempo como se le concibe en las sociedades modernas, el hombre no puede ser, el hombre no es, razón suficiente para que poetas como Baudelaire, busquen el punto de fuga de este utilitarismo de la sociedad.

Versos como “*L’Horloge*” y “*L’Ennemi*” subrayan esta inquietud del poeta frente al tiempo, siendo este mismo uno de los agentes condicionadores de la vida en Francia durante el siglo XIX. En la poesía de Baudelaire, el tiempo se muestra como un ente multifacético, cuya más común característica es su omnipresencia en nuestras vidas. Ya sea que se le llame verdugo, dictador, rey, opresor, podemos estar seguros que su presencia no nos deja en ningún instante de nuestras vidas, cuan sombra detrás de nosotros. Por otra parte, como recurso estético, el tiempo también juega un rol importante en la poesía del autor francés, ya que no se puede pasar por alto el rol de la memoria y el recuerdo en poemas como “*La Vie Antérieure*” o “*Parfum Exotique*” que se muestran claramente como una añoranza del poeta por esos días de juventud y viajes a Oriente, objetos del anhelo dentro de los cuales encontramos la belleza utópica de un tiempo intangible, pero no olvidado. “*J’ai longtemps habité sous de vastes portiques / Que les soleils marins teignaient de mille feux, / Et leurs grands piliers, droits et majestueux, / Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques*”.⁴⁴ El poeta se sumerge en un estado de trance, en el cual el presente es permeado por un pasado vivo, dándole así al tiempo una liquidez que le permite malearlo a voluntad con ayuda de la memoria, muy a la manera de lo entablado por Bergson en su trabajo, *Matière et Mémoire*.

Por otra parte, un poema como lo es “*L’Horloge*”, nos enfrenta a una visión fatalista del tiempo, el cual se muestra como el dictador que rige nuestras vidas, el encargado de recordarnos nuestro carácter perecedero, mismo subrayado por Heidegger.⁴⁵ Siendo la muerte el principal temor del hombre, el reloj es aquel recordatorio constante de nuestro inevitable fin: “*Horloge! Dieu sinistre, effrayant, impassible, / Dont le doigt nous menace*

⁴⁴Charles Baudelaire. « La vie antérieure ». *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 2010: 17.

⁴⁵Según Heidegger en *El Ser y el Tiempo*: “La muerte en cuanto a fin del *ser ahí*, es la posibilidad más peculiar, irreferente, cierta y en cuanto tal indeterminada, e irrebasable, del *ser ahí*”. (Martin Heidegger. *El ser y el tiempo* (1923). Trad. José Gaos. México: FCE, 2010: 282).

et nous dit: Souviens-toi! / Les vibrantes Douleurs dans ton cœur plein d'effroi / Se planteront bientôt comme dans une cible".⁴⁶ Tal como se observa, el poeta retrata al tiempo de manera sombría, le llama al reloj « Dios siniestro, espantoso, impasible », adjetivos que denotan claramente la negatividad del tiempo frente al hombre. Los adjetivos utilizados por Baudelaire tienen relación con el sustantivo "muerte" cuya obscuridad se ve reflejada en el eco de un péndulo incesante, imparable e infranqueable, subrayando el abismo posterior a vida. De igual manera se logra percibir como la Muerte nos dice "Souviens-toi!" silbando al oído con esa S serpenteante y venenosa en una fricativa alveolar que puede relacionarse con lo efímero y fugaz de la vida.

Destaca posteriormente la noción del tiempo como devorador de vida: "Le Plaisir vapoureux fuira vers l'horizon / Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse; / Chaque instant te dévore un morceau du délice / À chaque homme accordé pour toute sa saison".⁴⁷ Aquí logran distinguirse las cualidades de la vida, su fugacidad como un placer perecedero, en las fauces del tiempo. Visto esto cabe recordar lo sostenido por Heidegger, quien habla del tiempo como aquel lapso que separa el momento de nuestro nacimiento al de nuestra muerte. A su vez, cabe hacer remembranza del estudio de Elias, quien demuestra cómo las sociedades se valen de la herramienta del tiempo para dictaminar e inclusive determinar, en cierto grado, la propia vida, impidiéndonos muchas veces la propia autonomía. Lo planteado por Baudelaire nos obliga a pensar en el fatalismo existencial posteriormente desarrollado en el Sísifo de Camus, ya que frente a esta degradación de la vida, no podemos más que resignarnos y sentarnos a la espera de lo inevitable.

Posterior a esto nos encontramos con dos cuartetos que, por motivos de semejanza, serán analizados como un conjunto. En estos cuartetos ha de subrayarse la palabra "Souviens-toi" dado que se presenta cuatro veces en tres idiomas distintos a manera de eco.

⁴⁶Charles Baudelaire. « L'Horloge » *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 2010: 81.

⁴⁷ *Ibid.*

*Trois mille six cent fois par heure, la Seconde / Chuchote: Souviens-toi – Rapide, avec sa voix / D’insecte, Maintenant dit: Je suis Autrefois, / Et j’ai pompé ta vie avec ma trompe immonde ! / Remember ! Souviens-toi ! prodigue ! Esto memor ! / (Mon gosier de métal parle toutes les langues.) / Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues / Qu’il ne faut pas lâcher sans en extraire l’or!*⁴⁸

El tiempo, como personaje, no es permisivo ni piadoso, por el contrario, nos rodea con su yugo opresor, susurrándonos al oído los segundos que pasan, como enumerando los instantes que mueren, sin detenerse jamás la masacre. Sus manecillas metálicas asemejan a la navaja de una guillotina que, dada la hora exacta, habrá de degollar a su víctima de un certero corte. La universalidad del tiempo es llevada a tal extremo que todos nos vemos sometidos a su tiránica dictadura, fungiendo este como juez del hombre. Despiadado y frío.

Gracias a esta lectura se logra confirmar de manera rotunda la dominación que tiene el tiempo sobre la vida de los hombres, lo cual sólo es intensificado con la inserción de Francia en las dinámicas de una sociedad industrializada: “Souviens-toi que le Temps est un joueur avide / Qui gagne sans tricher, à tout coup! C’est la loi. / Le jour décroît; la nuit augmente; souviens-toi! / Le gouffre a toujours soif ; la clepsydre se vide”.⁴⁹ Cuán jugador ávido y astuto, el reloj es infranqueable en sus movimientos, razón por la que toda prórroga o piedad de su parte, es sólo una ilusión perdida.

Se observa finalmente que los cuartetos que integran el poema, ilustran la angustia del poeta frente a esta dictadura del tiempo, siendo cada uno de ellos clara representación de ésta. De la misma manera que la lectura del poema conlleva una dicción, transcurrida en un tempo determinado, el verso con que concluye el poema, subraya la idea del tiempo dilatado y pasajero, cuya voz no deja de recordarnos su presencia, aún al interior del verso: “Tantôt sonnera l’heure où le divin Hasard, / Où l’auguste Vertu, ton épouse encor vierge, / Où le Repentir même (oh! La dernière auberge!), / Où tout te dira Meurs, vieux lâche! Il est trop tard!”⁵⁰ Baudelaire da un giro fatalista al típico *Carpe Diem*, quedando la exaltación de

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

la belleza y juventud olvidada, pues son más efímeras que pasajeras. A estas alturas, se clarifica esta presencia omnipresente, permeando los versos del poema, advirtiéndonos sobre nuestra jovial insolencia frente a ella, creyendo estar lejos del fin, cuando en realidad éste se acerca con paso severo hacia nosotros.

El poema logra trazar con sus pinceladas, la angustia mortal frente aquel reloj-verdugo, a partir del cual se rige nuestra vida “moderna” en las grandes ciudades, donde todo funciona al unísono de dos manecillas incesantes e imparables.

*As in most systems founded on predation, deadlines weight heavily here: the predator who puts off hunting too will starve to death, and the prey who moves too sluggishly will die as well. So naturally Time, as only Baudelaire's own death finally stopped him from reemphasizing, is the sole predator who never risks anything and never operates at a loss.*⁵¹

Dentro de un mundo regido por la perpetua competencia entre las especies, no es difícil pensar en cómo las sociedades “civilizadas” han optado por adoptar sistemas políticos semejantes a éste, en que cada miembro de la sociedad se encuentra siempre compitiendo con sus semejantes, todos buscando ser el máximo depredador de su grupo. Toda ventaja es importante dentro de este pensamiento, siendo una de las más remarcadas, la ventaja del tiempo, misma que no dejamos de escuchar de boca de madrugadores que desconocen la razón de que se haya dictaminado los hábitos de descanso y trabajo de la sociedad. Tal y como mencionó Elias, todo esto va de la mano de un convencionalismo que nos permitió dictaminar el tiempo como herramienta para la organización del hombre, con lo que, tratándose de una sociedad donde la competencia es la base sobre la cual se construyen sus cimientos, es imposible pensar en otra manera de organización que no sea la del máximo depredador de todos, el Tiempo.

Bestia voraz e insaciable, así nos es mostrado el tiempo a través de los ojos del poeta; sin embargo, al igual que en Bergson, la memoria juega un rol de suma importancia en la

⁵¹ Margaret Miner. "Consuming Midnight: Baudelaire Preys On Time". *Symposium: A Quarterly Journal In Modern Literatures* 52.1 (1998): 40-59. MLA International Bibliography. Web. 29 Abr 2012.

obra de Baudelaire, dado que ésta posibilita el rescate de un pasado distante. La añoranza de un pasado olvidado por el mundo, por la sociedad, se presenta continuamente en la obra del poeta, quien cree que la poesía es un buen medio para darles trascendencia a estos recuerdos, impidiendo su desaparición. “ [...]Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur mortel) [...]”.⁵² En poemas como “*Le Cygne*”, se muestra la nostalgia del poeta por aquel París, perdido entre los aires del “progreso” de la industrialización, al mismo tiempo que se explora la memoria como el vehículo que trae el pasado de vuelta a la vida. Los versos del poeta nacen en una melancolía por la belleza de aquellos días muertos, transformándose en el necromante del pasado. « Paris change! Mais rien dans ma mélancolie / N’a bougé ! Palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs”.⁵³ Tal y como lo demuestra el verso anterior, la melancolía lleva al poeta de regreso al pasado, como un respiro de la vida moderna. Esta idea se sustenta por las modernizaciones que tuvo París a partir de 1852 a cargo de Georges-Eugène Haussmann, mismas que cambiaron por completo la ciudad: “Baudelaire no describe la población ni la ciudad. Y justamente esta renuncia, le ha permitido evocar a la una en la imagen de la otra”.⁵⁴

La revalorización del pasado es importante dentro del abismal sentimiento de vértigo frente a la modernización de Francia. El tiempo, infranqueable en su movimiento, consume a su paso lo que una vez fue, pues una de sus características más notorias al ojo humano es el cambio, tal como lo señalaron en su momento los filósofos helénicos. El protagonista de un poema como lo es “*Le Cygne*” no es Baudelaire, ni lo es aquel cisne que llora las memorias destrozadas, sino la ciudad de París, misma que se presentará como uno de los motivos principales de la poesía de Baudelaire, misma que se ve reflejada no en descripciones pictóricas de sus calles y plazas, sino en la representación de los personajes que en ésta habitan. Esto se denotará más en una obra como lo es *Spleen de Paris*, donde

⁵² Charles Baudelaire. «Le Cygne». *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 2010: 85.

⁵³ *Ibid.* 86.

⁵⁴ Walter Benjamin. «Sobre algunos temas en Baudelaire». *Ensayos escogidos*. Ed. Ana Galán. México: Ediciones Coyoacán, 2008: 24.

observaremos la voluntad por representar dicha ciudad a manera de diapositivas que le resguardaran dentro de la Historia.

Es así que debe remarcarse otro poema dentro de la discusión del tiempo. “*L’ennemi*» nos ubica frente al monstruo del tiempo una vez más, jugando la memoria un rol de suma importancia en el desarrollo del mismo “Ma jeunesse ne fut qu’un ténébreux orage, / Traversé çà et là par de brillants soleils; / Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage, / Qu’il reste mon jardin bien peu de fruits vermeils”.⁵⁵ El autor nos habla claramente de una juventud tenebrosa, repudiada por él, cuyos recuerdos le acechan aún en el momento de la concepción de dicho poema. Se ensamblan en él las piezas de un pasado de carácter preponderantemente positivo como una contestación al canon romántico, pues así como éste puede ser un punto de fuga, también forma parte de nuestra vida como fantasma con el que debe lidiarse a diario. Psicológicamente hablando, el pasado con que se lidia sostiene el principio de una pluri-temporalidad, no sólo como aquello que forma al individuo, sino como el constante recuerdo de un hecho de carácter traumatizante que se dispara al momento de verse sumergido en una situación semejante, no pudiendo evadir jamás los sentimientos de tristeza y dolor que trae consigo el soplo de un recuerdo lejano.

El otoño de las ideas aparece como analogía de la madurez del poeta, mismo que trae consigo la reflexión de este pasado que se torna inteligible con los años, viendo la necesidad que se tiene por una reconciliación con el mismo. “Voilà que j’ai touché l’automne des idées, / Et qu’il faut employer la pelle et les râpeaux / Pour rassembler à neuf les terres inondées, / Où l’eau creuse des trous grands comme des tombeaux”.⁵⁶ Con la madurez, el poeta se ve en la necesidad de buscar refugio en su memoria, asemejando ésta a una tierra arada por los recuerdos de una vida. Una tierra sin recolectar, cuyos frutos se marchitan y yuxtaponen unos sobre otros, impidiendo y dificultando la apertura ante nuevos recuerdos, tal y como es mostrado en el terceto con que prosigue el poema: “ Et qui

⁵⁵ Charles Baudelaire. «*L’ennemi*». *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 2010 : 16.

⁵⁶ *Ibid.*

sait si les fleurs nouvelles que je rêve / Trouveront dans ce sol lavé comme une grève / Le mystique aliment que ferait leur vigueur?”⁵⁷

El poeta reconoce su impotencia frente al tiempo, quien lo devora todo con su apetito infinito. Tanto la memoria como la cordura parecen flaquear con la edad, y es, estando imposibilitadas por el tiempo, que no se puede más que gritar en desesperación a este monstruo, el abismal sentimiento que genera en el hombre la impotencia frente a su más letal depredador: “Ô douleur! Ô douleur! Le Temps mange la vie, / Et l’obscur Ennemi qui nous ronge le coeur / Du sang que nous perdons croît et se fortifie!”⁵⁸ Esta imagen del tiempo como enemigo del género humano, confirma un pensamiento que no se limita al periodo del Segundo Imperio en la Francia del siglo XIX, pues forma parte de un concepto arraigado desde la antigüedad, siendo el tiempo la medida de la propia existencia, tal y como llegó a sostener Aristóteles. Baudelaire reafirma en este último verso la fuerza que tiene el Tiempo, como personaje, sobre el hombre, siendo, como ya se ha dicho, el máximo depredador de nuestra realidad, siempre fuerte, eterno, a diferencia del hombre, quien perece con su paso dentro del Tiempo.

Frente a las interpretaciones de la poesía baudelariana ¿podemos pensar en una búsqueda ontológica respecto al tiempo? Es posible pensar en la búsqueda de una explicación del fenómeno como fue abordada por los griegos en su momento; no obstante, el poeta se muestra consciente de lo que este es. Lo que muestra una inquietud es el rol que tiene el hombre frente a este monstruo y su irreversibilidad, cuyo paso se ha intensificado con la modernización de la sociedad europea. En su análisis, Baudelaire precede a Elias y Bergson, concibiendo la maleabilidad del tiempo con base a las exigencias de una sociedad determinada. A la par de esto la memoria y expectativa, se muestran como una nueva dimensión dentro de la estructura de Presente, Pasado y Futuro, siendo ésta la que permite el nexo entre estos, tal y como lo sostuvo San Agustín. Estilísticamente, la

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

poesía de Baudelaire es un punto de transición entre el romanticismo y el simbolismo, marcando con ello la llegada de la modernidad a la literatura de su época, rompiendo así con algunos de los cánones más ortodoxos en materia de métrica y estilo, mismos que serán explicados con mayor detalle en el siguiente capítulo de este trabajo.

Dicho esto, se logró observar las inquietudes del poeta frente al dilema del tiempo y la temporalidad como claro tema de estudio y observación, siendo la poesía un perfecto escape de aquellas dinámicas en una sociedad bajo la sombra de las manecillas del reloj. Baudelaire sostiene la posibilidad de un tiempo maleable, líquido, capaz de vivirse según las necesidades y capacidades del hombre, con lo cual se reafirma la hipótesis de Elias, entendiendo al tiempo como un mecanismo social, pero de igual manera la noción de Bergson y Agustín, como un tiempo maleable y subjetivo, del cual el hombre es partícipe y creador, no sólo como mecanismo de ordenamiento social, sino como un generador de sus propias temporalidades, tal y como puede mostrarse más claramente en estudios narratológicos como los de Paul Ricœur. “Narration, dirons-nous, implique mémoire et prévision implique attente. Or qu’est-ce que se souvenir? C’est avoir une image du passé. Comment est-ce possible ? Parce que cette image est une empreinte laissée par les événements et qui reste fixée dans l’esprit”.⁵⁹

Dicho esto, se plantea el tiempo como una construcción aporética cuya objetividad se pretende como una ilusión que permite un punto intermedio para la interacción humana; en otras palabras, es el lenguaje cifrado a partir del cual podemos coordinarnos con otros dentro de un marco común. No obstante, no debemos dar dicha construcción por absoluta realidad, ya que al pensar en el fenómeno cognitivo originado a partir de la lectura de un poema, una novela o la apreciación de un lienzo, se logra poner en evidencia la singular capacidad humana de malear la rigidez del tiempo con ayuda de la memoria. ¿Existe el tiempo? Sí. ¿Puede argumentarse su existir dentro de nuestro marco socio-económico? Por supuesto. ¿Es un absoluto infranqueable? No.

⁵⁹ Paul Ricœur. *Temps et récit I*. Paris : Du Seuil, 1983 : 31.

Es así que, retomando lo referente al estilo y forma de la poesía de Baudelaire, cabe preguntar ¿es la condición de la temporalidad un aspecto que permea el verso a nivel de su estructura? Si bien, es posible ya argumentar la presencia del tema en parte de su obra poética ¿cómo influye esto en la estructuración de sus poemas, rima, verso, sonoridad entre otros agentes?

II. La aporía poética

«Le symbolisme linguistique se définit à travers ce débordement du signifiant par le signifié». Todorov

Tal y como se observó en el capítulo precedente, el concepto de tiempo juega un rol importante dentro de la poesía de Charles Baudelaire, siendo éste una de las mayores inquietudes del poeta. Sin embargo, este enigma de temporalidad no se limita únicamente a un simple objeto temático, dado que permea la poesía misma, modificando su rima, su ritmo y el verso, haciendo simbiosis con el estilo del autor, con su personalidad. Para permitirnos una óptima comprensión del estilo y particularidades de la poesía de Baudelaire respecto a la época en que ésta germinó, es necesario un breve posicionamiento de la misma al interior de la tradición literaria de la primera mitad del siglo XIX.

Al introducirnos en el romanticismo, es menester aclarar algunas de las características que distinguen este movimiento artístico. Originado a finales del siglo XVIII, el romanticismo surge como una clara oposición al clasicismo producto del Siglo de las Luces, optando por la revaloración de una inteligencia producto de la sensibilidad humana por encima de la razón. En este contexto observamos en la figura de Jean-Jacques Rousseau uno de los primeros exponentes del romanticismo en lengua francesa. Vemos remarcados en su persona una atracción por el exotismo de una naturaleza olvidada, tierras lejanas y la defensa del individualismo frente a la Francia del Siglo de las Luces.

Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère de prochain d'ami de société que moi-même. [...] Depuis quinze ans et plus que je suis dans cette étrange position elle me paraît encore un rêve [...] Oui, sans doute, il faut que j'aie fait sans que je m'en aperçusse un saut de la veille au sommeil, ou plutôt de la vie à la mort.⁶⁰

Junto a Rousseau, otra figura de importancia fue Mme. De Staël, quien, durante su exilio en Alemania, se vinculó con la sociedad literaria germánica, lo cual le permitió conocer el

⁶⁰Jean-Jacques Rousseau. *Rêveries du promeneur solitaire*. Paris: Librairie Générale Française, 2001: 43-44.

trabajo de Goethe y Schiller. Gracias a esto experimentó diversos panoramas de la literatura, nuevos para la tradición francesa, razón por la cual redacta sus vivencias y aprendizajes sobre el tema en sus textos *De la Littérature* y *De l'Allemagne*.

*Mme. De Staël n'apporte pas seulement à la jeune génération l'exemple d'une vie passionnée; dans ses ouvrages théoriques, De la Littérature (1800) et De l'Allemagne (1813), elle analyse avec lucidité l'état d'âme romantique et lance les mots d'ordre qui inspireront la poésie nouvelle.*⁶¹

Mme. De Staël reconoce el *mal du siècle* como uno de los rasgos característicos del romanticismo, refiriendo a la melancolía y consecuente entusiasmo lírico que forman parte de la literatura de dicho movimiento. Entre los exponentes más destacados de dicha corriente encontramos a Víctor Hugo, poeta que será de gran importancia en el desarrollo de dicha corriente, un faro de luz que abrirá el paso para la labor poética posteriormente desarrollada por Baudelaire mismo.

Observamos en Víctor Hugo la evolución de un estilo que predominará durante la vida de este movimiento. Hugo muestra una predilección por el dodecasílabo, siendo éste una de las estructuras más recurrentes en su poesía, razón por la cual su obra conlleva un desarrollo en el uso del alejandrino francés. Sin embargo, el repertorio del poeta no se ve limitado a esta forma, ya que también experimentó con el octosílabo entre otros versos, marcando tendencia entre sus contemporáneos con su estilo. Uno de sus principales aportes al romanticismo fue aclarar la motivación de la poesía, más allá de la de mero ejercicio estético, tal y como se logra apreciar en su poema "*Fonction du Poete*".

*[...] Le poète en des jours impies / Vient préparer des jours meilleurs. / Il est l'homme des utopies, / Les pieds ici, les yeux ailleurs. / C'est lui qui sur toutes les têtes, En tout temps, pareil aux prophètes, / Dans sa main, où tout peut tenir, / Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue, / Comme une torche qu'il secoue, / Faire flamboyer l'avenir !*⁶²

⁶¹ André Lagarde & Laurent Michard. *XIXème siècle*. Paris :Bordas, 1969: 14.

⁶² Victor Hugo. "Fonction du Poète". André Lagarde & Laurent Michard. *XIXème siècle*. Paris : Bordas, 1969: 162.

En este fragmento se observa el uso del verso octosílabo, frecuentado durante la Edad Media, para exponer la función del poeta en la sociedad. Hombre de utopías, omnipresente dado un carácter de excéntrica divinidad, el poeta es el encargado de denunciar los males de la sociedad armado de una palabra ígnea, serena pero llena de fuerza como la voz de un profeta. Víctor Hugo hace uso de esta forma clásica para pintar el retrato del poeta en forma trovadoresca, semejante al estilo utilizado por Chrétien de Troyes en su *Conte du Graal*.

[...] *Peuples! Écoutez le poète! / Écoutez le rêveur sacré ! / Dans votre nuit, sans complète, / Lui seul a le front éclairé. / Des temps futurs perçants les ombres, / Lui seul distingue en leurs flancs sombres / Le germe qui n'est pas éclos. / Homme il est doux comme une femme. / Dieu parle à voix basse à son âme / Comme aux forêts et comme aux flots.*⁶³

Hugo exalta las dotes del poeta, comparándoles a los héroes del Ciclo Artúrico. Vocero de la Divinidad en tierras profanas, el poeta es el encargado de fungir como el agente conciliador entre lo humano y la naturaleza, lo divino y lo profano, lo antiguo y lo moderno con la ayuda de su poesía. Hugo se encarga de revalorar el rol de la poesía en una sociedad sumergida en el proceso de perpetuo cambio.

De la misma forma que lo hace con el verso octosílabo, Hugo practica el verso dodecasílabo dentro de su ejercicio poético, reestructurándole para adaptarlo a sus propias exigencias poéticas. Uno de los principales aportes de Hugo a la poesía lo encontraremos claramente expuesto en *“Quelques mots à un autre”*, donde somos testigos de una contestación del poeta dirigida a *L'Académie Française*, con motivo de las críticas hacia su obra. « On y revient ; il faut y revenir moi-même. /Ce qu'on attaque en moi, c'est mon temps, et je l'aime». ⁶⁴ La apertura del poema basta para entender una de las críticas más feroces dirigidas al estilo del poeta, su tiempo, el ritmo entrecortado de un verso alejandrino cuyo hemistiquio ha sido dislocado para brindar mayor libertad al autor. Víctor Hugo levanta la voz en defensa de formas más libres en la poesía, no opresas por el yugo de reglas de cuestionable valor, haciendo la analogía del autor romántico con los liberales de la época *“Hier le citoyen, aujourd'hui le poète; /Le "romantique" après le "libéral". -*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Victor Hugo. «Quelques mots à un autre». *Les Contemplations*. Paris: Pocket, 2012: 108.

Allons”.⁶⁵ Se hace hincapié en la puntuación del verso, misma que no es la acostumbrada en el dodecasílabo francés, a manera de incitación y compromiso con el estilo del romanticismo. El poema prosigue con una fuerte defensa de la poesía como medio de expresión libre que no debería ser visto como un compendio de reglas y lineamientos a seguir, siendo ésta una de las principales motivaciones del poeta.

*C'est horrible ! oui, brigand, jacobin, malandrin, / J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin ; / Les mots de qualité, les syllabes marquises, / Vivaient ensemble au fond de leurs grottes exquis, / Faisaient la bouche en cœur et ne parlant qu'entre eux, / J'ai dit aux mots d'en bas : Manchots, boiteux, goitreux, / Redressez-vous! Planez, et mêlez-vous, sans règles, / Dans la caverne immense et farouche des aigles! / J'ai déjà confessé ce tas de crimes-là ; / Oui, je suis Papavoine, Érostrate, Attila : / Après ? [...] Temps sombre où, sans pudeur, on écrit comme on pense, / Où l'on est philosophe et poète crûment, / Où de ton vin sincère, adorable, écumant, / O sévère idéal, tous les songeurs sont ivres.*⁶⁶

Con estas líneas, Hugo establece su postura frente a las críticas hechas a su métrica en la poesía, declarándose culpable de haber dislocado el verso alejandrino, y de seguir haciéndolo con el objetivo de encontrarse al interior de la poesía, de hacerle más suya, más íntima y no sólo un ejercicio de pretensión estética. Retomando parte de lo observado en “*Fonction du poète*”, vemos en esta contestación una clara voluntad de llevar la poesía más allá de sus límites, un ejercicio de reflexión poética y crítica, mismo para el cual es esencial esta libertad métrica que le permitirá desarrollar temáticas profundas sin miedo a ser desmembradas por algo tan vano como lo es encontrar la métrica “correcta”.

Esto se enfatiza en un poema como lo es “*Demain, des l’aube*” donde, el poeta expresa su sentimiento frente a la trágica pérdida de Leopoldine, su hija.⁶⁷

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.* 111.

⁶⁷ Exaltación del recuerdo como el perfecto monumento a un ser querido: « Quatre ans ont passé depuis la disparition de Leopoldine sans atténuer la douleur de Victor Hugo ; mais il lui semble maintenant sentir comme une présence de son enfant chérie : il lui parle à mi-voix, tendrement, comme si elle était encore vivante ». (André Lagarde & Laurent Michard. *XIXème siècle*. Paris: Bordas, 1969: 178).

*Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne, / Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends. / J'irai par la forêt, j'irai par la montagne. / Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps. / Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées, / Sans rien voir au dehors, sans entendre aucun bruit, / Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées, / Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit. / Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe, / Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur, / Et quand j'arriverai, je mettrai sur ta tombe / Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur.*⁶⁸

Observamos el acertado uso del dodecasílabo, verso por excelencia solemne y contemplativo, para desarrollar una perfecta elegía a su hija Leopoldine; no obstante, se perciben ciertas singularidades al interior del ritmo en que se desenvuelve su lectura. Inmediatamente nos encontramos con una de estas irregularidades al tratar de ubicar el hemistiquio de dicho poema. Las comas al igual que la selección de palabras en el primer verso impiden una perfecta ruptura a mitad de verso, pasadas las seis primeras sílabas como se acostumbra convencionalmente, optando por lo que algunos críticos denominan como cesura, al tratarse de pausas más libres y no acordes al canon clásico. Gracias a estas libertades el poema es provisto de un estilo más personal, así como una mayor libertad de interpretación al momento de su lectura, atributo común en otros poetas pertenecientes al romanticismo, como el mismo Baudelaire, quien emulará esto en su afamado poema “*L’Albatros*”.

El tono elegíaco del poema de Víctor Hugo da perspectiva de atemporalidad a un poema en que, pese al evidente transcurrir del tiempo, el estado de duelo en que se ve sumergido el poeta le impide percibir el paso del mismo, como si no se tratase de algo más que una ilusión completamente sumisa a los sentidos, tal y como lo es el hemistiquio en un poema. De la misma forma en que el dorado color del atardecer es imperceptible a los ojos de un poeta en duelo, el tiempo y ritmo del poema se vuelve tema de debate para los poetas pertenecientes al movimiento romántico, buscando hacer de cada verso un ejercicio más íntimo y no sujeto a reglas arcaicas.

⁶⁸ Victor Hugo. «Demain, des l'aube». *Les Contemplations*. Paris: Pocket, 2012: 295.

Entre los poetas más influyentes para la obra de Baudelaire, encontramos a Gérard de Nerval, autor en quien realidad y sueño se ven continuamente entrelazadas en forma de poesía. Considerado por algunos críticos como el precursor del simbolismo, e inclusive del surrealismo, Gérard de Nerval se caracteriza por un estilo rico en imágenes que forman parte de la mezcla entre historia, mitología y la memoria del poeta, haciendo de sus poemas construcciones complejas, ventanas hacia nuevas realidades, fantasías de la palabra y la imaginación.^{69 70}

*Il est un air pour qui je donnerais / Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber; / Un air très vieux, languissant et funèbre, / Qui pour moi seul a des charmes secrets. / Or, chaque fois que je viens à l'entendre, / De deux cents ans mon âme rajeunit : / C'est sous Louis treize... Et je crois voir s'étendre / Un coteau vert que le couchant jaunit [...]*⁷¹

En el poema “*Fantaisie*” somos testigos de cómo el poeta hace de sus versos un medio para retornar al pasado. El texto nos transporta al interior de un mundo conformado de recuerdos yuxtapuestos por paisajes oníricos, ensoñaciones mezcladas con una realidad alterada por el poeta. Observamos como Rossini, Mozart y Weber se entremezclan en un mismo periodo, formando parte de este escape, en que el poeta retrocede doscientos años (deux cents ans) en un pasado que antecede su propia existencia. Este pasado es ilustrado por el reinado del monarca Louis XIII en que se disfrutaban las obras de Corneille en teatro. Es claro el salto histórico dado entre el primer y el segundo cuarteto de este poema; sin embargo, dicho cambio se torna aún más notorio al proseguir con la lectura.

Puis un château de brique à coins de pierre, / Aux vitraux teints de rougeâtres couleurs, / Ceint de grands parcs, avec rivière / Baignant ses pieds, qui coule entre des fleurs, / Puis

⁶⁹Según André Lagarde y Laurent Michard: “Pour Nerval « le rêve est une autre vie » dans laquelle « le monde des Esprits s’ouvre pour nous ». [...] Une mystérieuse correspondance s’établit entre le monde familier et le monde surréel du rêve. [...] On conçoit dès lors tout ce que la poésie symboliste puis surréaliste devra à Nerval. (André Lagarde & Laurent Michard. *XIXème siècle*. Paris: Bordas, 1969 : 272).

⁷⁰Michel Brix menciona sobre Nerval : « Les plus grandes textes de Nerval offrent le témoignage du retour de l’auteur sur lui-même et l’analyse des causes de son mal. (Michel Brix. «Introduction Les Filles de Feu». Gérard De Nerval. *Les Filles du Feu*. Paris : Librairie Générale Française, 1999 : 51).

⁷¹Gérard De Nerval. « Fantaisie ». *Les Filles du Feu*. Paris : Librairie Générale Française, 1999: 71.

*une dame, à sa haute fenêtre, / Blonde aux yeux noirs, en ses habits anciens... / Que dans
une autre existence peut-être. / J'ai déjà vue ! – et dont je me souviens !*⁷²

Observamos cómo las alusiones a un mundo del pasado son palpables, gracias a que el poeta las desarrolla de una manera que denota el aspecto visual del poema, como si se tratase de un pasaje ilustrado por “*Les Très Riches Heures*” del Duque de Berry. El castillo de piedra y los vitrales rojizos nos transportan a un entorno alusivo a la Edad Media, en que el recuerdo se torna una ensoñación cuyo vehículo es la poesía. A manera de gradación, cada verso del poema se organiza de forma tal que cada uno de ellos represente el descenso hacia este pasado mitológico, hasta llegar a la conclusión en que el poeta afirma ver la imagen de una mujer vestida en prendas de épocas pasadas, cuya figura se encuentra impregnada en su memoria, posiblemente como parte del recuerdo de un sueño o algún ser amado. Bajo esta afirmación el poeta no sólo se aleja de una progresión tradicional al interior de la poesía, sino también abre el debate sobre el rol de la memoria y el onirismo al interior de la poesía, agentes que se muestran no como antónimos, sino como parte de un todo en común.

*La vie réelle et les souvenirs sont transformés par le songe ; la mémoire du poète devient
en quelque sorte intemporelle : le passé individuel se confond avec celui de l'humanité
tout entière et annonce un avenir mystique ; le destin du poète figure celui de l'âme
humaine, coupable et punie mais espérant le rachat au terme d'une série d'épreuves.*⁷³

Con la apertura de este nuevo enigma de la poesía, se postula una distinción entre el tiempo de la poesía y el tiempo “real”, ya que el poeta será el arquitecto encargado de crear un mundo dentro del cual el fluir del tiempo está sujeto a las exigencias y propósitos del poeta, resaltando la maleabilidad del mismo. Lenguaje, rima, verso, incluso la misma dicción son agentes que alteran la percepción de este mundo poético, donde, más que simplificar el poema dentro de una concepción lineal o cíclica, debemos considerar la posibilidad de la presencia de ambas en un mismo plano, completamente distinto de aquel tiempo que entendemos por “real” y objetivo bajo el que se rige el mundo. “Una de las grandes

⁷² *Ibid.* 72.

⁷³ André Lagarde & Laurent Michard. *XIXème siècle*. Paris: Bordas, 1969: 272.

aportaciones de Nerval a la literatura y al pensamiento contemporáneo es su manejo de la idea de tiempo. [...] Distingue, por un lado, el tiempo del mito, el tiempo circular y, por otro, el tiempo histórico, lineal”.⁷⁴ Con esto dicho, se percibe en otros versos del poeta una voluntad por remarcar las limitantes a que, tanto hombre como poeta, están sujetos en materia de temporalidad, simultáneo a esto tenemos la búsqueda por la perfecta contestación frente a éstas. La respuesta se dará en forma de dos factores de suma importancia: la libertad de cesura en el poema y la noción de una temporalidad autónoma del poema, ya sea cíclica, mitológica, lineal o mixta al combinar las formas ya mencionadas. Es así que otros poemas que conforman las *Odelettes* de Nerval demuestran esta particularidad a nivel de su estructura, mostrando versos ricos visualmente y jamás estáticos gracias a su predilección por verbos en tiempo presente. “L'hiver a ses plaisirs ; et souvent, le dimanche, / Quand un peu de soleil jaunit la terre blanche, / Avec une cousine on sort se promener.../- Et ne vous faites pas attendre pour dîner”.⁷⁵ El invierno, tal y como es expuesto por el poeta, puede significar tanto una época del año como hacer referencia a una madurez de edad, en la cual el brillo amarillento del sol sobre la tierra blanca podría fácilmente confundirse con juventud por su proximidad sonora en la lengua francesa (jaune – jeune), con lo cual se re-valoriza la motivación del poeta hacia una realidad mitificada, un pasado compartido en compañía de su prima, Sophie de Laumary.

*[...]Dit la mère. Et quand on a bien, aux Tuileries, /Vu sous les arbres noirs les toilettes fleuries, / La jeune fille a froid... et vous fait observer/ Que le brouillard du soir commence à se lever. /Et l'on revient, parlant du beau jour qu'on regrette, / Qui s'est passé si vite... et de flamme discrète : /Et l'on sent en rentrant, avec grand appétit, /Du bas de l'escalier, - le dindon qui rôtit.*⁷⁶

Como se mencionó con anterioridad, la predilección de verbos conjugados en presente denotan movilidad al interior del poema, movilidad que no forma parte de un recuerdo lejano, sino, de un recuerdo que ocurre al unísono de la lectura y se proyecta como un

⁷⁴ Adriana Yañez Vilalta. *El tiempo y lo imaginario*. México: FCE, 2011: 32.

⁷⁵ Gérard De Nerval. “La Cousine”. *Les Filles du Feu*. Paris : Librairie Générale Française, 1999: 73.

⁷⁶ *Ibid.*

tiempo vivo. En Nerval se observa cómo el dodecasílabo se convierte en una herramienta de diálogo con la memoria mientras somos testigos de una infancia hecha mito, una infancia palpable en palabras, pero a su vez, precedera, al observar cómo su tiempo de vida es fugaz y discreto, volviendo a una realidad en que el apetito, por aquellas épocas, no puede ser saciado. El transcurso del tiempo es impío y lo que es gozo de la naturaleza en un cuarteto es la hora de la cena en otro. “Nerval recuerda para vivir. Busca en el pasado para poder entender su propia vida, para darle sentido a su sentido, a su fuerza”.⁷⁷

Denotamos cómo los aportes de poetas como Hugo y Nerval nos permiten observar una voluntad por personalizar la poesía y tomarse mayores libertades a nivel estructural, pero también dotándole de nuevas tareas, críticas y denunciadoras en el caso de un poeta como Hugo, mientras que en otra instancia se observa una labor contemplativa o hasta cuestionante de la propia realidad en el caso de poetas como Nerval. En otras palabras, la poesía no como medio, sino como objetivo primo. Es así que orientándose hacia un misticismo y una labor de carácter filosófico, los nuevos poetas buscan llevar el ejercicio poético a nuevos límites, transgrediendo el preconcepto que se tenía en la época respecto a la poesía.

*[...] l'orientation proprement mystique du Romantisme attire, sous des formes diverses, un certain nombre d'écrivains qui commencent leur carrière au milieu du siècle : poètes ou prosateurs, ils suivent parfois telle ou telle orientation marquée par le Romantisme, mais de toute façon ils ont en commun la quête d'un monde qui se situe au-delà des apparences, au-delà de la réalité sensible et même psychologique ou sociale ; certains le trouvent dans les certitudes chrétiennes, d'autres sont attirés par le démoniaque, d'autres se laissent tenter par des paradis artificiels, d'autres sont à la recherche d'un absolu où la destinée humaine s'accomplisse, dans l'intensité de la création esthétique, d'autres cèdent aux assauts de l'inconscient, d'autres encore tombent dans le paroxysme d'une fondamentale désespérance [...]*⁷⁸

⁷⁷ Adriana Yañez Vilalta. *El tiempo y lo imaginario*. México: FCE, 2011: 35.

⁷⁸ René Jullian. *Le mouvement des arts du romantisme au symbolisme*. Paris : Albin-Michel, 1979: 192.

Dicho esto, nos enfrentamos a Baudelaire, quien se introduce dentro de la tradición romántica como un crítico, reconocido por sus textos *Salon de 1845*, *Salon de 1846*, *Salon 1859*, *l'Exposition Universelle* entre otros. De igual forma, inspirado por los textos de Edgar Allan Poe, se dedicará durante 1846 a la traducción de sus cuentos, mismos que se volverán influyentes en su obra. Para Baudelaire el rol de la poesía va más allá de los meros fines estéticos, noción con la que se permite profundizar, primero como analista y posteriormente como poeta. Al igual que Nerval, Baudelaire busca desarrollar una poesía nueva, en que realidad y fantasía se entremezclen indiscriminadamente, forjando un mundo en donde el lenguaje no sea representación, sino la sugestión de algo superior. De esta forma se nos introduce un romanticismo de carácter más osado y revolucionario que busca llevar el lenguaje a sus extremos, creando uno nuevo en el proceso. Es a esta nueva modalidad de romanticismo que se le conoce como simbolismo.

El simbolismo, como movimiento, se abre paso entre los vestigios de una escena literaria que comienza a estancarse en figuras recurrentes, formas fijas de la poesía y clichés. En búsqueda de una renovación literaria, Baudelaire, inspirado por el ambicioso proyecto literario de Nerval, emprende una labor para re-construir un lenguaje lírico que supere a su autor, teniendo vida en sí mismo y develando un mundo nuevo en torno suyo. "Le Symbolisme aspire à retrouver par tous les moyens possibles cette réalité qui est au-delà du visible, à l'exprimer et à le diffuser pour la rendre sensible au commun des hommes".⁷⁹ Es esta voluntad por explorar los límites del alcance del lenguaje, lo que encaminará la poesía por senderos más relacionados con la práctica filosófica y el misticismo, revitalizando la poesía al revalorizarle como una búsqueda en sí misma, un nuevo lenguaje. "Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse, / S'élançer vers les champs lumineux et sereins ; / Celui dont les penses, comme des alouettes, / Vers les cieux le matin prennent un libre essor, / -Qui plane sur la vie, et comprend sans effort / Le langage des fleurs et des choses muettes !" ⁸⁰ Semejante a Nerval, Baudelaire reconoce la importancia de cada imagen, cada hedor y cada sensación producida, al entender que ellos mismos son

⁷⁹ *Ibid.* 441.

⁸⁰ Charles Baudelaire. «Élévation» *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 2010: 10.

extensiones de un lenguaje encriptado. Ciudades, naturaleza, flora y fauna son todo parte de un discurso anacrónico en búsqueda de un intérprete, de una voz. En un poema como “*Élévation*”, pese a su apego a una tradición romántica primitiva al ver el uso del dodecasílabo, rima ABBA y métrica bien cuidada para efecto de proteger el hemistiquio, se comienza a vislumbrar en su temática lo que se considerará como uno de los motivos del simbolismo a manera de *ars poética*, el desarrollo de un lenguaje de las cosas “mudas”.

Otro de los poemas que ayudan a definir las particularidades temáticas de la poesía de Baudelaire lo encontramos en “*Correspondances*”, en que, nuevamente, se denota el tema del lenguaje al enfrentarnos al primer cuarteto de este poema. “La Nature est un temple où de vivants piliers /Laissent parfois sortir de confuses paroles; /L'homme y passe à travers des forêts de symboles /Qui l'observent avec des regards familiers”.⁸¹ Al leer el primer cuarteto que conforma este soneto, notamos la exaltación de la naturaleza; no obstante, tomando una cierta distancia del discurso romántico, la fascinación mostrada por el poeta va más allá del carácter estético del verso. Se transforma la naturaleza en enigma de lenguaje encriptado, mostrando un hermetismo que refleja al poeta mismo. Tal parentesco, resalta una correspondencia entre poeta y naturaleza, cuyo carácter casi epistolar impide la intromisión de otro agente ajeno a estos íntimos dialogantes. “Comme de longs échos qui de loin se confondent /Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent». ⁸² La noción de diálogo se prolonga hasta el segundo cuarteto, donde las voces se entremezclan hasta unificarse. Esta unión de ambos lenguajes demuestra un paralelismo con la poesía misma, en que el primitivo lenguaje de la música se une con el del hombre, en un ejercicio de carácter místico. “Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, /Doux comme les hautbois, verts comme les prairies, / Et d'autres, corrompus, riches et triomphants, /Ayant l'expansion des choses infinies, /Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens, /Qui chantent les transports de l'esprit et des sens”.⁸³ Se concluye el poema con

⁸¹“Correspondences” *Ibid.* 11.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

los dos tercetos habituados por la estructura del soneto, en que lo que en un principio se enfoca sobre todo en la sonoridad, y por ende, en el sentido del oído, comienza a dispersarse en vista, olfato y tacto, subrayando la riqueza lingüística de la Naturaleza y el poeta en un éxtasis sinestésico.

Tal y como fue observado en el primer capítulo de esta investigación, se denota en este último dístico una voluntad por hacer del poema algo más que un ejercicio estético de la palabra, mientras observamos en él cada una de estas exaltaciones de los sentidos, el vehículo del recuerdo, con lo cual, la “correspondencia” va más allá de la relación poeta-naturaleza, para convertirse en una relación pasado-presente. Este pasado, entra dentro del terreno de lo mítico, representando una polisemia a partir de la cual, el poeta busca construir el resguardo de una memoria que transita entre el pasado de un recuerdo y el pasado mítico: “Las correspondances son las fechas del recuerdo, no son fechas históricas, sino más bien fechas de la prehistoria”.⁸⁴

Baudelaire exalta la belleza del mundo, pero no se limita al rol de observador. En “*Correspondances*”, la poesía le permite al autor alcanzar un estado de comunión con su entorno, volviéndose ambos uno mismo. Dentro del soneto resaltan varias particularidades que hablan del conocimiento del poeta en materia lingüística. Destacan los sonidos severos de una palabra como “Nature” con mayúscula, presentándole como algo fuera de nuestro alcance, divino e inaccesible. Inclusive al hablar de ésta en calidad de templo (*temple*), no podemos dejar de ser abrumados por la severidad del sonido oclusivo dental de la “T”, intimidándonos como lectores; no obstante, inmediatamente al leer el verso siguiente “Laisent parfois sortir de confuses paroles” se percibe una naturaleza incomprendida, la cual desea fomentar el diálogo mediante esta apelación. Posterior a este fragmento, se observa una mayor suavidad en el resto del poema, misma que nos introduce a un ritmo más calmo y contemplativo al inicio del segundo cuarteto, donde predominan las figuras de ecos profundos, perfumes y colores en un diálogo entre sí. Son, en última instancia, los dos tercetos los que están a cargo de concluir un recorrido en que la misma naturaleza, en

⁸⁴ Walter Benjamin. “Sobre algunos temas en Baudelaire”. *Ensayos escogidos*. Ed. Ana Galán. México : Ediciones Coyoacán, 2008:46.

comuni3n con el poeta, rejuvenece y reanima el poema como “*chairs de enfants*”, en un fragmento en que la cesura se hace presente, liberando al soneto de su r3gida estructura, de su vejez, haciendo que dicha estructura, al mismo tiempo que el poeta, recobre parte de su juventud, mediante un nuevo aliento vital para su coexistencia. En este punto, predominan los sonidos de la S y Z, portando a la conclusi3n de un car3cter et3reo, ya que se trata de un aire de juventud que ha traspasado poes3a y poeta, recordando que el poema en s3 no es tiempo, pues es fuera de este un ente independiente. En lo que podemos interpretar como una respuesta de la idea Heideggeriana del *Dasein*, la poes3a no puede “ser ah3” ya que 3sta es en s3, sin un lugar y un tiempo que le limiten, y, tal y como fue expuesto por Nerval, es ajena a las din3micas humanas al tratarse de un espacio aut3nomo en que el tiempo es c3clico, mitol3gico, hist3rico y lineal simult3neamente.

*Le langage symboliste, lui, est tourn3 vers la non-repr3sentation, vers la suggestion, vers l3vocation de ce qui ne se voit pas ; aussi est-il marqu3 par un certain parti de stylisation : il use, naturellement, des 3l3ments communs 3 toute cr3ation esth3tique, couleurs, volumes, mots, sons, mais il ne les utilise pas tels quels ; il les fait passer par le creuset de la pens3e, qui les informe et par cons3quent les d3forme, puisqu’il s’agit de les charger d’une signification autre que celle qu’ils ont par eux-m3mes [...]*⁸⁵

Entendiendo m3s a detalle los prop3sitos de esta nueva poes3a, debemos preguntarnos ahora 3qu3 conexi3n puede tener un movimiento como 3ste al hablar de la relaci3n del estilo de Baudelaire con la tem3tica del tiempo? Poco evidente en primera instancia. Debemos subrayar un aspecto del estilo de Baudelaire que ser3 com3n para poetas pertenecientes al mismo movimiento, y este es el lenguaje como sugesti3n y evocaci3n. Al hablar del lenguaje como sugesti3n, no se desprovee de significado al mismo, por el contrario, se dota de nuevos significados que enriquecen la carga sem3ntica de cada palabra y cada sonido, dando la oportunidad al poeta de crear poemas cargados de mayor significado que el denotado por cada palabra a simple vista. Esta caracter3stica permite lo que llamaremos una *de-formaci3n* del poema, haciendo posible la reconstrucci3n del mismo, lo cual nos habla no s3lo de una riqueza sem3ntica, sino tambi3n de la posibilidad

⁸⁵ Ren3 Jullian. *Le mouvement des arts du romantisme au symbolisme*. Paris: Albin-Michel, 1979: 441.

de lecturas paralelas en un mismo plano. La noción de paralelismos poéticos ha sido siempre un pensamiento recurrente al hablar de la interpretación literaria, no obstante, consciente de ello, es ahora el mismo poeta quien busca jugar con las ambigüedades de la lengua para crear una multiplicidad de significados que superen los del poeta, en un fenómeno que el mismo Baudelaire denomina *sorcellerie évocatoire*. Se revaloriza el valor de la prosodia en la poesía y a su vez, se reconstruye un mundo poético desvinculado de las reglas de la vida “real” para así partir en la búsqueda de nuevas antípodas con cada verso.⁸⁶

Con la revalorización de la prosodia, entra en juego un interés de Baudelaire por priorizar el ritmo en algunos de sus poemas. Este cuidado no será estricto, ya que en materia de ritmo y tiempo, el poeta buscará liberar la poesía de estos aspectos, haciéndole más libre, más propia. Al hablar de esto observamos cómo un poema tan emblemático como “L’Albatros” es el perfecto ejemplo de los cambios que el poeta realizará en su poesía.

*Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage / Prennent des albatros, vastes oiseaux
des mers, / Qui suivent, indolents compagnons de voyage, / Le navire glissant sur les
gouffres amers. / A peine les ont-ils déposés sur les planches, / Que ces rois de l'azur,
maladroits et honteux, / Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches / Comme des
avirons traîner à côté d'eux.*⁸⁷

Previas interpretaciones del poema se han centrado en el albatros y su correspondencia con la figura del poeta⁸⁸, sujeto cuya majestuosidad en materia de las bellas palabras, se muestra ridículo en un contexto en que lo más importante es la industrialización y modernización de ciudades y países. El poeta es entonces una criatura descontextualizada

⁸⁶ Según Paul Ricœur existen dos grandes dificultades dentro del análisis de los símbolos: “Primero, los símbolos pertenecen a demasiados y muy diversos campos de investigación. [...] La segunda dificultad con los símbolos es que el concepto de “símbolo” conjunta dos dimensiones, aún podríamos decir que dos universos del discurso, uno lingüístico y otro de orden no lingüístico” (Paul Ricœur. *Teoría de la interpretación*. Trad. Graciela Monges Nicolau. México: Siglo XXI, 2001.: 67) Es por esta razón que su complejidad es mayor a la de la metáfora convencional.

⁸⁷ Charles Baudelaire. «L’Albatros». *Œuvres complètes* I. Paris : Gallimard, 2010: 9.

⁸⁸ Según André Lagarde y Laurent Michard : “Pour symboliser le poète, Baudelaire ne songe ni à l’aigle royal des romantiques ni à la solitude orgueilleuse du condor, décrite par Leconte de Lisle. Il choisit un symbole plus douloureux : l’albatros représente la dualité de l’homme cloué au sol et aspirant à l’infini ; il représente surtout le poète, cet incompris, celui qui, dans le poème en prose intitulé *L’Étranger*, répond aux hommes surpris de voir qu’il n’aime rien ici-bas : ‘J’aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas, là-bas... les merveilleuses nuages !’». (André Lagarde & Laurent Michard. *XIXème siècle*. Paris: Bordas, 1969: 434).

de su propia realidad. No tratando de hacer mucho hincapié en esta recurrente visión del poema, centraremos nuestra atención en un aspecto más estilístico y estructural al denotar en primera instancia la irregularidad en la puntuación del poema. Entendiendo por regla que cada coma representa una pausa, observamos en el primer renglón de este alejandrino dos comas antes de llegar a la mitad de esta línea, lo que nos obliga, prosódicamente, a cambiar el ritmo con que leemos el verso, modificando el tempo del poema así como la noción temporal del poema mismo, alentándole y extendiendo su dicción. El paréntesis hecho en “pour s’amuser” conlleva una pausa poco habitual para la forma del dodecasílabo, deteniendo el poema de manera abrupta, sobre todo si pensamos que la primera coma podría omitirse sin pérdida alguna a nivel semántico. No obstante, dicho argumento sería testimonio de nuestra ingenuidad, pues la coma tiene un significado en sí, esencial para la métrica del poema y su semántica. Haciendo uso de la herencia poética dejada por Víctor Hugo, Baudelaire disloca su alejandrino para llevar su mensaje más allá del ámbito de las palabras, demostrando como el mismo poeta romántico parece titubear e incluso tropezar frente a estos arcaicos estatutos de la poesía, muy semejante al albatros al intentar caminar sobre tierra firme.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule ! /Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid ! /L'un agace son bec avec un brûle-gueule, / L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait ! 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.⁸⁹

Al igual que el Albatros, el poeta exiliado de los suelos de un mundo lleno de reglas y lineamientos a seguir, no parece encontrarse a sí mismo en otro lugar que no sea su poesía, misma que no puede ser libre si se encuentra bajo el yugo de una métrica estricta. Dicho esto, la libertad métrica por la cual luchó Víctor Hugo, se vuelve también un factor esencial para Baudelaire. El autor no sólo defenderá su postura a lo largo de *Les Fleurs du Mal*, sino que tratará de llevarle más allá y transgredirlo al enfrentarnos a los poemas que forman

⁸⁹ *Ibid.* 10.

parte de *Le Spleen de Paris*, en que el poeta opta por abandonar las formas del soneto, el alejandrino y la canción para experimentar con la poesía en prosa.

Restan otros poemas de *Fleurs du Mal*, que permitirán sostener la hipótesis de temporalidad a nivel estructural en la poesía. Otro ejemplo lo encontramos en “*Le Cygne*”, donde el poeta nos presenta un poema dividido en dos secciones. En este alejandrino nos enfrentamos al ya reconocido estilo libre de Baudelaire; sin embargo, lo remarcable en un poema como éste es la simbiosis que hace esta estructura libre con la temática del poema, mismo que se inicia con el siguiente par de estrofas.

*Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve, /Pauvre et triste miroir où jadis
resplendit /L'immense majesté de vos douleurs de veuve, /Ce Simois menteur qui
par vos pleurs grandit, //A fécondé soudain ma mémoire fertile, /Comme je
traversais le nouveau Carrousel. /Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville /
Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel)⁹⁰*

Andrómaca, viuda de Héctor, se muestra como un reflejo del poeta, quien muestra empatía por la viuda cuyo dolor por la pérdida de su esposo siente propio, al ser testigo de la veloz metamorfosis que se lleva a cabo en la ciudad de París.⁹¹ A nivel estructural observamos la cesura baudeleriana hacerse presente desde su inicio, haciendo paréntesis en “je pense à vous” marcando lo que podemos considerar como el umbral entre el presente del poema y un recuerdo de carácter mitológico, al referirnos a un personaje como lo es Andrómaca. En este punto, se observa la intromisión de lo que Nerval entendía por tiempo mitológico, creándose un diálogo entre este con el tiempo del poeta, mismo que se reincorpora al poema al momento de explicar el cambio de la ciudad como motivación de este pensamiento. Por otra parte, la referencia de Andrómaca nos obliga a reproducir la escena

⁹⁰“Le Cygne”. *Ibid.* 85.

⁹¹Según Bernard Weinberg: “The thought about Andromaque involves a number or element that will recur in other contexts throughout the poem: (1) the throwing back of the whole event into distant past time through the use of “jadis”; (2) the situation of personage; (3) her passions or feelings in that situation. Andromaque’s basic situation is that of the “veuve” deprived of her husband; but it is also that of a person in exile from her own proper existence. Her essential passion is that of sorrow.” (Bernard Weinberg. *The limits of symbolism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1973: 15).

de la *Eneida* de Virgilio, donde Eneas es testigo de la viuda expresando sus lamentaciones por la pérdida de su esposo en la Guerra de Troya.

*Le hasard voulut que, devant la ville, dans un bois sacré, sur les bords d'un faou
Simoïs, Andromaque offrît alors à la cendre d'Héctor les mets accoutumés et les
présents funèbres ; elle invoquait ses mânes, près d'un tombeau vide décoré de
vert gazon, qu'elle avait consacré à son ancien époux avec deux autels, source de
larmes.*⁹²

La Andrómaca en luto a la que hace referencia Baudelaire se muestra como sinónimo de la nostalgia del poeta por una ciudad de París idealizada en un pasado paradisiaco. Las modernizaciones hechas en la ciudad entre 1849 y 1952 traen consigo la reconstrucción de barrios enteros de la ciudad, lo cual hace que el poeta desconozca la misma, expresando la severidad con que el pasar del tiempo cambia las cosas que creíamos parte de nuestra vida, en este caso, la ciudad de París y su entrañable quartier Doyenne cuya calle de Carrousel había sido devastada por este “progreso” haussmaniano. Sumado a esto cabe destacar el paréntesis hecho por el poeta en “(la forme d’une ville / Change plus vite, hélas! Que le coeur d’un mortel)” cuya repentina aparición y ritmo entrecortado parecen adecuarse perfectamente al estridente cambio de la ciudad. El cambio, siendo una de las cualidades que filósofos como Aristóteles han atribuido al tiempo, resalta en presencia mediante la adecuada disposición lingüística hecha por Baudelaire; sin embargo, hay más en este poema que sólo ritmo y referencias a Virgilio.

Prosiguiendo con la lectura de este poema, aparece la imagen del cisne, en quien observamos, a manera del estilo de Ovidio en sus *Metamorfosis*, una reescritura de la escena en que Andrómaca lamenta al fallecido Héctor, siendo el poeta aquel Eneas testigo de tan conmovedora y trágica escena.

⁹² Virgile. *Eneide*. Paris: Librairie Générale Française, 2004: 137.

[...]Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieus/ Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie /Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux, //Un cygne qui s'était évadé de sa cage, /Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec, /Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage./Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec //Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,/ Et disait, le cœur plein de son beau lac natal:/ «Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?»/Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal.⁹³

La figura del cisne entre los escombros de un París en reconstrucción muestra un claro paralelismo con la Andrómaca de la *Eneida*, al bañar sus alas en el polvo de lo que fuese su lago natal y llorar por un hogar que ya no es más. La fuerza de dicha imagen nos obliga a reconsiderar no sólo aquello a lo que llamamos progreso, sino también, la velocidad con que sucumben nuestros alrededores al paso del tiempo. Baudelaire, al ver derrumbarse aquel entrañable barrio parisino por las obras de Haussmann, no puede hacer más que mitificar su imagen en poesía que preservará parte de su belleza, impidiéndole morir en el olvido. Como lectores, no podemos evitar sentir empatía por aquella ave cuya voz entrecortada nos expresa el sufrimiento de ver que su hogar no es más que sequedad, un suspiro «Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?», incertidumbre a la cual todos estamos sujetos. Descontento por esta repentina metamorfosis de su hogar, el cisne no puede estar más que molesto, buscando, con la mirada al cielo, consuelo de un Dios sin respuesta. “Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide [...]Comme s'il adressait des reproches à Dieu!”⁹⁴

De esta forma proseguimos a la segunda parte de este poema, mismo que se inaugura con las siguientes líneas: «Paris change! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs, /Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie /Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs».⁹⁵ Como se puede apreciar, este fragmento del poema resalta el sentimiento del poeta frente a los cambios hechos en la ciudad. Sin

⁹³ Charles Baudelaire. «Le Cygne». *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 2010: 86.

⁹⁴ *Ibid.* 86.

⁹⁵ *Ibid.* 86.

embargo, la acelerada evolución de París parece no perturbar el espacio del poema, ni del poeta, siendo éste, un santuario dentro del cual los recuerdos de aquella ciudad, previos a la renovación haussmaniana, permanecen intactos, siendo ajenos al paso del tiempo gracias al poeta, al expresar claramente que sus recuerdos pesan más que las rocas con las que se busca cimentar esta nueva urbe. Destacan de igual forma las exclamaciones con que inicia este cuarteto, cuya fuerza expone la afirmación del poeta como un hecho, pues en el verso se preserva parte del recuerdo de aquel París, hipótesis que no es descabellada si se piensa en el proceso de investigación que conlleva el pertinente análisis de un poema como éste, mismo que nos remonta a adentrarnos en los cambios hechos en la ciudad durante el siglo XIX y buscar bocetos, fotos o planos del antiguo *quartier Doyenné* a manera de paratexto. Mediante su talento poético, Baudelaire preserva este panorama que formó parte importante de su vida parisina.

*Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique /Piétinant dans la boue, et cherchant,
l'œil hagard, /Les cocotiers absents de la superbe Afrique/ Derrière la muraille
immense du brouillard; //À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve/Jamais, jamais!
à ceux qui s'abreuvent de pleur /Et têtent la Douleur comme une bonne louve!/Aux
maigres orphelins séchant comme des fleurs!//Ainsi dans la forêt où mon esprit
s'exile/Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor! /Je pense aux matelots oubliés
dans une île,/Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor!⁹⁶*

Con estos últimos cuartetos vemos al poeta comparando los escombros del antiguo *quartier Doyenné* con la piel de un cadáver, entre los que busca algún rastro de aquel pasado colapsado, de aquella belleza desvanecida en el tiempo. Mostrando empatía por aquellos quienes como al cisne del poema, el Tiempo ha arrebatado algo de sus manos, el poeta exalta el Recuerdo, con mayúscula, como aquel suspiro, aquel viento, en quien siempre podemos encontrar abrigo de esta realidad llena de incertidumbres, siendo estos, los paraísos perdidos de los cuales habla el autor. En este fragmento de poema resalta visualmente el último cuarteto, donde se habla de un bosque en el que se busca el exilio, lo

⁹⁶ *Ibid.* 87.

cual nos obliga pensar en un espacio paradisiaco en la mente del poeta, aislado de estas mecánicas del progreso industrial, en que habita un Recuerdo que viaja entre el silbido de las “S”, sin perturbación alguna, afirmación que remonta a lo expuesto por Bergson en *Matière et mémoire*, “La mémoire, pratiquement inséparable de la perception, intercale le passé dans le présent, contracte aussi dans une intuition unique des moments multiples de la durée, et ainsi, par sa double opération, est cause qu’en fait nous percevons la matière en nous, alors qu’en droit nous la percevons en elle”.⁹⁷ En “*Le Cygne*”, no sólo observamos una doble operación de la memoria al intercalarse los mundos del pasado y el presente, pues se lleva más allá dicha experiencia al también mostrar la presencia de un tiempo mitológico en las figuras de Andrómaca y Héctor, cuyo papel no es otro que el de exaltar los sentimientos de un poeta que ve con tristeza el acelerado cambio de la sociedad del Segundo Imperio Francés, ejerciendo una labor de carácter antropológico al tratar de rescatar parte de estas ruinas parisinas en verso.

Al observar esta voluntad por liberar al poema de sus ataduras temporales, sin eso significar la pérdida de musicalidad, es argumentable la decisión de Baudelaire por interesarse en desarrollar sus versos en forma de prosa. Inspirado por el *Gaspard de la Nuit* de Alosyus Bertrand, el poeta experimentará para profundizar más en los aspectos lingüísticos y filológicos de la estructura poética, llevando sus versos hacia un nuevo estilo. “Explorant le gouffre de l’âme humaine, Baudelaire n’a jamais visé, il s’en faut, a une poésie qui n’eut tenu que par la seule magie du verbe ou traduit de pures sensations”.⁹⁸ Bajo este formato, se buscará profundizar en las observaciones de la vida moderna, sus dinámicas, sus mecánicas y sus vicios, lo cual nos lleva a través de versos más enfocados a la crítica de ésta, de la cual el poeta ya no es más que mero observador, afirmación aún más fuerte si recordamos que algunos de estos poemas fueron escritos durante su exilio en Bélgica.

En su condición de “extranjero involuntario” Baudelaire observa la sociedad parisina desde un lente distante, no más como un miembro de la misma, sino como antropólogo de

⁹⁷ Henri Bergson. *Matière et mémoire*. Paris : GF Flammarion, 2012: 114.

⁹⁸ Charles Baudelaire. “Préface” *Petits Poèmes en Prose*. Paris : Pocket, 1998 : 13.

la ciudad y sus enigmáticos personajes. Entre los versos que componen este compendio sobresale un poema como “*L’Horloge*”, donde el poeta observa el peculiar hábito chino de determinar la hora por medio del análisis de la retina felina.

Les Chinois voient l’heure dans l’œil des chats. Un jour un missionnaire, se promenant dans la banlieue de Nankin, s’aperçut qu’il avait oublié sa montre, et demanda à un petit garçon quelle heure il était.

Le gamin du céleste Empire hésita d’abord ; puis, se ravisant, il répondit : « Je vais vous le dire ». Peu d’instant après, il reparut, tenant dans ses bras un fort gros chat, et le regardant, comme on dit, dans le blanc des yeux, il affirma sans hésiter : « Il n’est pas encore tout à fait midi. » Ce qui était vrai.⁹⁹

Lo primero que hay que mencionar es que, pese a compartir el mismo título que otro poema que forma parte de *Fleurs du Mal* (mismo que se trató en el capítulo uno de este trabajo) se trata de un poema cuya única relación con su predecesor es el título ya que, pese a desarrollar en cierta forma la temática del tiempo y la temporalidad, en el poema “*L’Horloge*” de *Fleurs du mal*, observamos un alejandrino construido en torno a la descripción del tiempo como deidad omnipresente a lo largo del mismo hasta topar con el último verso, en que no es otro sino este mismo Tiempo (con mayúscula) el encargado de concluir su poema mediante la frase “*Meurs, vieux lâche! Il est trop tard!*”, la cual terminará por presentarnos este ente, no sólo como verdugo, sino también como responsable de la conclusión del poema, al coordinarse esta frase con el final del mismo.

Por su parte, el poema que pertenece a *Spleen de Paris*, marca una clara distinción de su antecesor desde que posamos la mirada en la estructura del poema; mientras que uno está más apegado a la tradición del alejandrino francés, el otro se formula a manera de pequeña prosa, en la cual vemos la presentación de lo que parece una mini-ficción o anécdota, donde atestiguamos a un misionero paseándose por los barrios de la ciudad china de Nankín. De esta forma, el poeta nos ubica en una locación ajena a París, denotando su

⁹⁹ Charles Baudelaire. «*L’Horloge*». *Œuvres complètes* I. Paris : Gallimard, 2010 : 299.

percepción de estas tierras exóticas y sus místicas costumbres, destacando en este caso aquella en la cual se afirma deducir la hora mediante un vistazo al ojo felino. Esta escena intriga no tanto por el hecho en cuestión, sino por las distintas nociones que se tiene sobre el tiempo en la sociedad oriental, lo cual nos invita a hacer remembranza de algunas de las afirmaciones de François Jullien respecto al tiempo como agente social y, más importante, la noción oriental del tiempo a partir de duraciones, distinto a la noción numérica habituada en Occidente. Con esto dicho, el vistazo al ojo del gato como punto de referencia para conocer la hora no es distinto a saberla a partir del posicionamiento del sol, el canto de un gallo o la llegada del cartero a nuestro domicilio dado que esta enumeración se basa en actividades rutinarias que permiten una ubicación temporal del sujeto. La intriga del misionero, cuya proveniencia se supondrá europea, se basa en dinámicas sociales que, al igual que el ritmo o versificación de la poesía, no son más que reglas normativas que permiten un funcionamiento más “productivo” de nuestro entorno a expensas de la subjetividad perceptiva. Pasear entre las calles de una China hermética cuyo contacto con Occidente es mínimo, es un escape de la realidad, un regreso a un pasado que simboliza a los ojos del hombre occidental una calma bucólica, en que el pasar del tiempo no es más que la eventual transición del día a la noche, sin horas, minutos o segundos de por medio.

Pour moi, si je me penche vers la belle Féline, la si bien nommée, qui est à la fois l'honneur de son sexe, l'orgueil de mon cœur et le parfum de mon esprit, que ce soit la nuit, que ce soit le jour, dans la pleine lumière ou dans l'ombre opaque, au fond de ses yeux adorables je vois toujours l'heure distinctement, toujours la même, une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans divisions de minutes ni de secondes, — une heure immobile qui n'est pas marquée sur les horloges, et cependant légère comme un soupir, rapide comme un coup d'œil.¹⁰⁰

En lo que respecta al efecto que tiene la forma de prosa en este texto, da al poema un carácter anecdótico, el cual parece encapsular la escena a manera de fotografía; sin embargo, esto no lo desproeve de una fuerte carga simbólica. El poema es dotado de una

¹⁰⁰ *Ibid.* 299-300.

métrica solemne y casi meditativa al momento que hacemos énfasis en su puntuación. Las comas son recurrentes en este fragmento, haciéndonos pensar que el ritmo del poema parece emular el latir de un corazón, o bien, las manecillas de un reloj. De igual manera, se observa a partir de este fragmento una recurrencia del sonido fricativo alveolar de la “S” lo cual nos invita a reforzar la idea del poema como respiración dada la similitud de este sonido con el viento, o en este caso, el inhalar y exhalar humano. En cuanto a la imagen del gato en este fragmento, los ojos representan lo que la voz poética llama una hora inmóvil, no subordinada a los lineamientos de un reloj, sino libre y ligera, al tratarse de un espacio de atemporalidad en que, no se niega la existencia de un tiempo, pero sí se nulifica su transcurrir, alentando, o inclusive, pausando lo que sucede en el cuadro, como si fuese encapsulado para su preservación y apreciación, lo cual nos permite pensar en un fenómeno de anacronismo más que en una atemporalidad en el poema. Por otra parte, si pensamos en la clara figura de los ojos de un gato, debemos subrayar la similitud de aquella pupila elíptica y estirada con las manecillas del reloj, al pensar en aquella hora inmóvil que marcan esos ojos fijos e incorruptibles, reforzándose así esta hora de paz en la que nada ocurre y la respiración es el único segundero para medir los instantes de dicha escena.

Et si quelque importun venait me déranger pendant que mon regard repose sur ce délicieux cadran, si quelque Génie malhonnête et intolérant, quelque Démon du contretemps venait me dire : « Que regardes-tu là avec tant de soin ? Que cherches-tu dans les yeux de cet être ? Y vois-tu l'heure, mortel prodigue et fainéant ? » je répondrais sans hésiter : « Oui, je vois l'heure ; il est l'Éternité ! » N'est-ce pas, madame, que voici un madrigal vraiment méritoire, et aussi emphatique que vous-même ? En vérité, j'ai eu tant de plaisir à broder cette prétentieuse galanterie, que je ne vous demanderai rien en échange¹⁰¹

En este último fragmento remarcamos la respuesta del poeta frente aquel Demonio del contratiempo. Hablar de este contratiempo no refiere tanto a la acepción relativa al percance, sino aquella relacionada al lenguaje musical, entendiéndole como la sucesión

¹⁰¹ *Ibid.* 300.

continua entre sonidos y silencios que prolongan el eco de una nota mediante este vaivén acústico. Pensar en este contratiempo es pensar en una métrica conservadora para la poesía, en que el latido de cada palabra debe contar con una precisión matemática, semejante a la severidad con que las manecillas de un reloj marcan cada segundo, noción a la que se opone el poeta rotundamente. Posteriormente, dos puntos introducen un fragmento, que pareciese tratar de un tipo de interlocución entre este Demonio del contratiempo y el poeta. Sin embargo, más allá de la imagen que nos pueda brindar este diálogo, debemos centrar nuestra atención en la calidad lírica que denota este pequeño fragmento del poema, misma que será más clara al re-estructurar su forma en un estilo más “convencional” para la poesía.

*« Que regardes-tu là avec tant de soin ? Que
cherches-tu dans les yeux de cet être ?
Y vois-tu l'heure, mortel prodigue et fainéant ?
» je répondrais sans hésiter :
« Oui, je vois l'heure ; il est l'Éternité »*

Tras leer el fragmento « *voici un madrigal vraiment méritoire* », Baudelaire nos da la pauta para permitir el reacomodo de esta sección, en que los dos puntos marcan la inserción de un drástico cambio de estilo al interior de esta prosa mediante el uso de una madrigal. Al hablar de madrigal debemos aclarar que no debe confundirse con el *madrigali* de la tradición italiana, pues se trata de una forma de verso libre practicada en Francia durante el renacimiento cuyo relativo más cercano sería el epigrama griego, generalmente asociado con el poeta Pierre de Ronsard.¹⁰² Versos cortos por excelencia, observamos cómo el poeta

¹⁰² El fragmento de Baudelaire puede ser entendido desde un sentido irónico, al observar cómo idealiza la figura del gato basándose en esta forma tan practicada por Ronsard, inclusive podemos encontrar cierto paralelismo con el estilo del poeta renacentista: «Dois-je voler, emplumé d'esperance, / Pu si je dois, forcé du desespoir, / Du haut du Ciel en terre laisser choir / ;om jeune amour avorté de naissance? / Non j'aimie mieux, leger d'outrecuidance, / Tomber d'en haut et fol me decevoir, Que oler bas, deussé-je recevoir / Pour mon tombeau toute une large France. / Icare fit de sa cheute nommer, / Pour tropo ser, les ondes de la mer, Et moy je veux honorer ma contrée / De mon sepulchre et dessus engraver : Ronsard, voulant aux astres s'eslever, / Fut foudroyé par une belle Astrée. » (Pierre Ronsard. «Sonnets et Madrigals pour Astrée I» *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 1950: 205).

se vale de la recuperación de esta forma antigua para contrarrestar la imposición de una métrica fija y estricta, misma que exalta las dotes del felino, en quien se ve un reflejo de dicha libertad y divinidad prohibida. La eternidad es la máxima aspiración del poeta; mas no en calidad de inmortalidad, sino como escape de la sumisión del tiempo, en otras palabras, la búsqueda de la libertad humana reflejada en la poesía.

Tras observar esto nos topamos con uno de los poemas más complejos bajo la temática del tiempo. También perteneciente a los poemas en prosa de *Spleen de Paris*, “*Enivrez-vous*” es un poema breve en comparación con otros trabajos del poeta francés, incluso uno cuyo a simple vista no parece mostrar gran complejidad, ni mucho menos, una estructura que nos haga pensar en algo más allá de esta cotidianidad bohemia de bares y cafés en que se practicaban las tan habituadas tertulias; sin embargo, hay mucho más de este poema de lo que podemos ver a simple vista, pero para abstraer todo esto, primero será necesario verle y reencontrarnos con este texto.

Il faut être toujours ivre, tout est là ; c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.

*Mais de quoi? De vin, de poésie, ou de vertu à votre guise, mais enivrez-vous!
Et si quelquefois, sur les marches d'un palais, sur l'herbe verte d'un fossé, dans la solitude morne de votre chambre, vous vous réveillez, l'ivresse déjà diminuée ou disparue, demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge; à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est. Et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge, vous répondront : « il est l'heure de s'enivrer ; pour ne pas être les esclaves martyrisés du temps, enivrez-vous, enivrez-vous sans cesse de vin, de poésie, de vertu, à votre guise. »¹⁰³*

¹⁰³ « Enivrez-vous». *Ibid.* 337.

Empezamos por analizar el primer párrafo del poema, en el que el poeta exalta un estado de ebriedad en lo que podría confundirse por un simple canto de cantina, la celebración de estos estados alterados de la mente con ayuda del alcohol u otros agentes externos. Debemos preguntarnos ¿qué motiva esta ebriedad? La respuesta nos evade hasta que nos topamos con las siguientes líneas. “Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve». ¹⁰⁴

Embriagarse para no sentir el peso del Tiempo, en mayúscula, embriagarse para tratar de escapar momentáneamente de la inminente sombra que nos acompaña a diario con su brisa de muerte. El Tiempo, al igual que el Reloj (L'Horloge) sobre el que escribe Baudelaire en *Fleurs du Mal*, es el dictador de la vida moderna, este titiritero de nuestra existencia, del cual, no tenemos escapatoria alguna. Irónico, sólo mediante el olvido se es capaz, no de evadir; sin embargo, descansar la fatídica persecución del Tiempo. Embriagarse de vino, de poesía o de virtud, cualquiera de las opciones se presenta como la perfecta escapatoria de las rigurosas dinámicas de la vida moderna, aquella que nos permite gozar de tranquilidad alguna, del ocio defendido por Paul Lafargue. Baudelaire aspira a la ebriedad no como un estado de alteración mental, sino como un estatuto en contra de aquello que representa la sociedad progresista del Segundo Imperio Francés, en otras palabras, nos referimos a una contestación de este “progreso” industrial.

La estructura de este poema permite una reflexión que profundiza al llegar al fragmento más extenso del poema, mismo que a manera de soliloquio, re-semantiza la cuestión de esta ebriedad del espíritu como un estado de comunión con la naturaleza, y más importante aún, con la propia humanidad extraviada en el andar del Reloj. Nuevamente, nos encontramos con una aliteración de sonidos “S” al leer un recuento de espacios en que predomina la soledad del poeta, espacio idóneo para la meditación u olvido de este Tiempo voraz, en que el incesante silbido funciona a manera de viento acechante, espía de nuestro ocio petulante. No es sino el Tiempo, buscando re-apoderarse de nosotros con su política del terror, recordarnos lo inútil de nuestro intento al tratar de

¹⁰⁴ *Ibid.* 337.

reincorporarnos a la sociedad híper-industrializada de la que somos eternos partícipes, a esa esclavitud a la que nos hemos voluntariado sin objeción alguna.

De este modo nos encontramos con las siguientes líneas a manera de constestación “l'ivresse déjà diminuée ou disparue, demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge; à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est”.¹⁰⁵ Aquí el poeta, juega con este « pedir la hora » de forma sarcástica, queriendo demostrar lo subjetivo de dicha noción, no preguntándole a un Reloj o un interlocutor, sino al mismo viento la hora, reafirmando la nula importancia de ésta para el poeta, pues el tiempo no debe ser más medida del hombre que el mundo que lo rodea, así como los recuerdos y fantasías originados al interior del mismo. “[...] passer de la méditation à l'action, pour essayer d'arrêter l'évolution de l'histoire et de l'orienter vers un autre type de civilisation, où l'homme pourra communier avec les réalités profonde”.¹⁰⁶ Con esta afirmación, se comienza a vislumbrar con más claridad este cambio de estilo en la poesía, que deja atrás las motivaciones del romanticismo tomando una dirección distinta, enfocándose en problemas de carácter más filosófico, en que el verso actúa como una nueva extensión de este lenguaje crítico, volviéndose en sí mismo una herramienta y objeto de estudio al mismo tiempo. Embriagar la razón se convierte entonces en una ebriedad del lenguaje, que se torna hacia sí misma como principio y fin, un *úroboros* que a su vez se muestra como reflejo de esta re-concepción del Tiempo, no como figura lineal y sumisa a la Historia, sino como un vaivén de ciclos autónomos, re-valorizando la historia personal, aquella que no se mide en horas y segundos, sino en recuerdos y vivencias que van y regresan según sea nuestra voluntad y nuestra capacidad de otorgarles un espacio en nuestro mundo. Se observa un pensamiento que será posteriormente desarrollado por Nietzsche al entonar aquel memorable “Dios ha muerto”¹⁰⁷; al pensar que con su poesía Baudelaire busca no sólo un claro espacio para

¹⁰⁵ *Ibid.* 337.

¹⁰⁶ René Jullian. *Le mouvement des arts du romantisme au symbolisme*. Paris : Albin-Michel, 1979: 441.

¹⁰⁷ En su *Así habló Zaratustra*, Nietzsche expone “Dios ha muerto”, como una forma de provocación frente al hombre aletargado frente a éste ente, esta autoridad que le impide toda autonomía: “¡Permaneced fieles a la tierra y no creáis a quienes os hablan de esperanzas supraterráneas! Son emponzoñadores o no lo sepan.

anacronía estética, sino también la lucha contra aquella Historia, ese corrupto producto de aquellos individuos en el poder. Dicho de otra forma, muerto está el Dios de la Historia, viva la historia nuestra, la memoria y el recuerdo íntimo de nosotros, los olvidados proscritos de las páginas del “progreso”.

Embriagarse para dejar de ser los mártires del Tiempo y liberarse de estas ataduras historiográficas, sin duda es una afirmación producto de las luchas del pensamiento romántico frente a este Golem que es la Historia, naciendo así el pensamiento de la modernidad, mismo que comienza a cuestionar la validez de esta Historia que se había tenido por “verdad única e irrefutable”. La poesía de Baudelaire se transforma en el vehículo de la re-evolución del hombre frente a esta dictadura, frente a la injusta voracidad de su persona, otorgando un lugar en el verso para estos ausentes. Así como el simbolismo del poeta opta por la fuerza de una polisemia y la sugestión, observamos también como esta polisemia permea nuestro concepto de tiempo, transgrediendo aquella noción de una linealidad de sucesos completamente irrepetibles, para demostrar la posibilidad de malear este tiempo, e inclusive bifurcarlo, al entenderse una clara separación entre el tiempo de la Historia y aquel propio, ejes cuyo conjunto trazan la coordenada que encuentra al hombre dentro de una realidad única e irreproducible, en que memoria y presente son capaces de armonizar sin chocar entre ellos, permitiendo así atemporalidad, tanto voluntaria como involuntaria o inclusive, adelantándose un poco a su época, lograr ese estado de anacronía alrededor del cual pensadores como Derrida, habrán de realizar sus estudios: “Hay que ser en cierta forma anacrónico para pensar lo contemporáneo”.¹⁰⁸

Estructuralmente, el poema en prosa funciona como la ruptura frente a los “irreprochables” de la realidad y la literatura, funcionando como una pertinente sucesión del estilo de *Fleurs du Mal* y la más coherente evolución para un poeta que buscaba explorar

[...] En otro tiempo la blasfemia contra Dios era la mayor blasfemia, pero Dios ha muerto y con él también todos esos blasfemos. ¡Lo más horrible de hoy es blasfemar contra la tierra y tener en más estima las entrañas de lo inescrutable que el sentido de la tierra!”. (Friedrich Nietzsche. *Así habló Zaratustra*. Trad. Luis A. Acosta. Madrid: Cátedra, 2014: 140-141).

¹⁰⁸ Jacques Derrida. “Otra libertad”. *No escribo sin luz artificial*. Valladolid: Cuatro, 1997:106.

los límites de la poesía, inclusive, abriendo un cuestionamiento de género literario al momento de mostrar la cualidad lírica de estos textos denominados “poemas en prosa” así como su fuerza discursiva y flexibilidad al momento de su redacción y lectura. “*Enivrez-vous*” se irgue como uno de los faros para la poesía de la segunda mitad del siglo XIX, testimonio argumentable con ayuda de la figura de un poeta como Rimbaud, quien se nutre de este estilo baudeleriano, atestiguando un gran empleo de estas formas prosaicas en los textos que forman parte de *Une saison en enfer*, o bien poetas como Mallarmé, quien centrará su poesía respectivamente en problemas de carácter lingüístico, buscando explicar qué es a lo que llamamos poesía, abstrayendo forma y lenguaje para re-crearle y re-producirle.

La inspiración otorgada por el poema nos permite pensar que el mensaje del poema logró trascender sus hojas al observar cómo jóvenes versistas perpetuaron este deseo de “ebriedad del espíritu” y el mundo, dado que no podemos pasar por alto la frase escrita por Rimbaud en *Vierge Folle*, “*changer la vie*”, siendo éste uno de los pensamientos recurrentes de una poesía que buscó liberarse de las ataduras de un estilo rígido para funcionar como contestación frente a un mundo esclavizado por estos “aires de progreso”, modelos económicos industrializados y los grilletes de una Historia cuya validez es cada vez más cuestionable.

En el caso del poeta, la poesía es su mundo, mismo cuya atadura a reglas y lineamientos estrictos son un oxímoron en sí, un impasse para la osadía que fomenta las nuevas creaciones literarias, razón por la cual una de las labores del poeta es no dar por sentado la visión de la poesía como una construcción fija e inerte fácilmente clasificable dentro de una estructura omnipotente y omnipresente, al interior de aquello que denominamos “poema”. El poeta tiene la labor de ser el perpetuo rebelde del lenguaje en búsqueda del punto de ruptura a partir del cual será capaz de reconstruir poemas a partir de los escombros dejados por sus antecesores, dentro de un ciclo perpetuo de muerte y renacer lingüístico.

Finalmente, no tratando de hacer de este capítulo una mera taxonomía poética, cabría analizar la poesía de Baudelaire no como mera ecuación de rimas y versos, sino como algo más allá de esto, pues, considerando la obvia carga semántica que conlleva toda la construcción baudeleriana, es absurdo disociar por completo la estructura del mensaje cuando ambos forman parte de un todo que en conjunto refuerzan el poema. La evolución de la poesía en siglo XIX es producto de momentos históricos emblemáticos como lo fueron la Revolución Francesa de finales del XVIII, el Imperio Napoleónico de principios de siglo y la instauración de la Segunda República a mediados del siglo; no obstante, esto no quiere decir que la poesía no pueda existir autónomamente. En otras palabras, tener un lugar fuera de esta historia, siendo anacrónica y atemporal por naturaleza, pues su tiempo, tal y como lo expusieron Nerval y posteriormente Baudelaire, es distinto al de nuestra realidad, permitiendo un espacio dentro del cual las dinámicas de la temporalidad son completamente ajenas a las de nuestro mundo; otra realidad completamente distinta a la nuestra. “La poesía es la atemperada iluminación y poetización imaginativa del ser en el seno del lenguaje plasmador”.¹⁰⁹ Dicho esto, sobraría analizar cuáles son las repercusiones de este pensamiento en cuanto a la cosmogonía del siglo XIX, así como sus influencias en el pensamiento del siglo XX, precisando la postura de la poesía frente aquella noción historiográfica del mundo. ¿Cómo se sustenta la poesía frente a esta edificación del colectivo?

¹⁰⁹ Johannes Pfeiffer. *La poesía*. México: FCE, 2013: 177.

III. La aporía histórica

«Dans l'état actuel du monde, le danger de se laisser séduire à l'Histoire est plus grand que jamais il ne fut». Valéry

Hemos visto en los capítulos anteriores, no sólo la evolución del estilo de un poeta como Baudelaire y su influencia en autores posteriores, sino de igual forma el desarrollo de un pensamiento que influyó en las nociones de sociedad y progreso, diseminando simultáneamente sus dinámicas de funcionamiento, analizándoles desde una óptica crítica y plasmándoles como uno de los ejes centrales de su obra. Baudelaire se ha mostrado como un transgresor de convencionalismos, una voz que habla por todos aquellos seres olvidados y exiliados de la sociedad y la literatura. Re-evolucionario de la poesía, así como de sí mismo, el poeta ha llevado el lenguaje a sus límites semánticos, siendo la polisemia y la sugestión el estandarte de un estilo que no busca prolongar la vida del romanticismo, sino reinventarle. Al hablar del poeta francés, es evidente el vínculo que se tiene con este problema del concepto de temporalidad, así como la disyuntiva entre el tiempo del hombre y aquel de la lírica, tema que se ha venido abordando a lo largo de este trabajo; no obstante, resta llevar a tela de juicio este argumento mediante su sustento y postura frente al siempre presente fantasma de la *Historia*¹¹⁰. Buscando un adecuado acercamiento a este problema, se retomaran conceptos de los capítulos anteriores para analizar la postura de esta poesía frente a la *Historia*, mas no en calidad de su aporte al *Zeitgeist* de la época, sino como una postura filosófica, una actitud frente a la edificación monumental de la *Historia*. La búsqueda de una identidad al interior de esta cronografía humana, así como, examinar la sustentabilidad de dicha propuesta a partir de la perspectiva del poeta decimonónico.

¹¹⁰ Al hablar de Historia con mayúscula, nos referimos a la Historia Universal, en otras palabras, aquella que descansa en los libros de Historia, el compendio de una memoria universal en la cual se construye nuestra sociedad, pero a su vez, es débil reflejo de la pluralidad humana. Antagónica a ésta, presentaremos la historia, con minúscula, cómo aquellas narrativas que forman parte de un recuerdo personal de carácter anecdótico, cuyo rol es insignificante para la Historia, pero de suma importancia para la literatura, y específicamente, la poesía.

Para definir lo que es la *Historia*, nos apoyaremos de la definición hecha por Paul Ricœur, quien basa su noción en los atributos ontológicos y epistemológicos de dicho concepto: “[...] on entend par évènement historique ce qui s’est effectivement produit dans le passé”.¹¹¹ En primera instancia ratificamos que una de las características distintivas de la *Historia* es su nexa con el pasado, siendo un producto de este mismo, y por ende, ser independiente (o al menos eso se pretende) de toda reconstrucción. Por otra parte, es tras entender esta primera característica que se dota a la *Historia* de un carácter restrictivo, no sólo en materia de un objeto de estudio delimitado a un pasado, sino también por la discriminatoria selección que conlleva ésta misma: “[...] les évènements historiques sont alors ce que des êtres agissants font arriver ou subissent: la définition ordinaire de l’histoire comme connaissance des actions des hommes du passé procède de cette restriction de l’intérêt à la sphère des événements assignables à des agents humains». ¹¹² Dicha asignación y meticulosa selección, hace de la *Historia* no sólo una curaduría de la memoria, sino que también normatiza el pasado comunal bajo el proyecto de una pragmática universal, la propiedad absoluta de un pasado que denota una ilusoria alteridad, bajo la cual se pretende dar identidad a un número determinado de sujetos. En otras palabras, “avoir-été absolu, action humaine absolument passée, altérité absolue”¹¹³ se vuelven las tres características ontológicas atribuidas a nuestro concepto de *Historia*, mismas que se ligan a una presuposición epistemológica basada en la relación práctica de estas con la creación de una lógica social o lógica comunal.

Observamos a la *Historia* concebida como una narrativa, con lo que se remarca el proceso de selección y estilización de lo que en ella se redacta y busca ser expresado. “En lo que concierne a las verdades históricas, [...] se concederá fácilmente que versan sobre la existencia singular, sobre un contenido visto bajo el ángulo de lo contingente y lo arbitrario, es decir, sobre determinaciones no necesarias de él”.¹¹⁴ No distanciándonos del

¹¹¹ Paul Ricœur. *Temps et récit I*. Paris : Du Seuil, 1983 : 173.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ G.W.F. Hegel. *Fenomenología del Espíritu*. Trad. Wenceslao Roses. México: FCE, 2010: 28.

pensamiento hegeliano, se destaca la arbitrariedad de una labor de la cual somos partícipes sin saberlo.

Es dentro de esta construcción narrativa que nos ubicamos como integrantes de un tiempo y espacio establecido, mismo que, pese a no ser un factor determinante de nuestra persona, sin duda nos afecta al ser individuos sociales y no vivir aislados de estos escenarios. Así, como hemos visto el carácter social de nuestro concepto de tiempo en palabras de François Jullien y Norbert Elias, Ricœur nos enfrenta con la *Historia* cómo aquella construcción social del pasado, una memoria humana de los acontecimientos que han llevado a un grupo, reino o estado hasta un presente determinado. Al hablar de esto Ricœur retoma el trabajo de Krzysztof Pomian en su obra *L'Ordre du Temps*, reconociendo la historia como un fenómeno crónico, mismo que se subdivide en cronometría y cronología dependiendo su objeto de estudio, siendo el primero aquel más acorde para el análisis de lapsos cortos, como lo son segundos, minutos, días, meses y años; mientras que el segundo hace énfasis mayor en periodos largos de tiempo, como lo son las eras, reinados o imperios, mismos que pueden ser clasificados a partir de acontecimientos fundamentales para su fin o desarrollo. Gracias a esto observamos una clara distinción entre las medidas de aproximación hacia el estudio de la temporalidad, reconociendo la cronometría como la más apta para el análisis de los recuerdos y la cotidianidad del individuo, mientras que la cronología se muestra más próxima a la labor realizada por los historiadores.

*La cronología, más próxima a la intención historiadora, sabe ordenar los acontecimientos en función de una serie de fechas y de nombres, y ordenar la sucesión de las eras y de sus divisiones; pero ignora la separación entre la naturaleza y la historia. [...] Con la cronografía, se entra en sistemas de notación que pueden prescindir del calendario. Los episodios anotados se definen por su posición respecto a otros: sucesión de acontecimientos únicos, buenos o malos, alegrantes o afligentes.*¹¹⁵

Tras entender esta distinción podemos situar dos labores analíticas que a pesar de mostrar evidente diferencia entre sí, no cesan de interactuar la una con la otra, razón por la cual,

¹¹⁵ Paul Ricœur. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. México : FCE, 2013: 201-202.

pese a intentar aclarar la distinción entre la *historia* (memoria individual) y la *Historia* (memoria colectiva), ambas se conforman de esta interacción a manera de binomio indisociable, demostrando una cualidad amorfa de ambas narraciones en su relación e interpretación con el tiempo. “[...]el tiempo de la *historia* procede como por imitación de este inmenso orden de lo pensable como por superación del orden de lo vivido”.¹¹⁶ La línea que separa ambas narrativas es muy delgada; no obstante, difícil de ignorar ya que pese a ser construidas a partir de su relación la una con la otra, es evidente la distinción en su praxis al observar cómo una se vuelve parte de una cultura colectiva, un canon irrefutable, mientras que la otra permanece en un estado de perpetua obscuridad, sólo como un tenue rastro en el suspiro del folklor y las anécdotas de familias y pequeñas comunidades olvidadas.

Bajo este planteamiento, no podemos pasar por alto que la relación entre ambas partes, es una de bélica complicidad en que la *Historia* (memoria colectiva) siempre busca una supremacía sobre su más modesta homónima (memoria individual). “La guerre n’est pas le choc de deux substances, elle n’est pas le choc de deux intentions, mais la tentative faite par l’une pour maîtriser l’autre, par surprise, par embuscade”.¹¹⁷ Vemos como la definición levinasiana nos permite aclarar este *des-acuerdo* entre ambas narrativas, cuyo vínculo, aunque inquebrantable, no deja de ser una constante encrucijada en búsqueda de superioridad. Mientras la *Historia* (memoria colectiva) busca legitimación mediante la escritura como el medio predilecto para su preservación, la *historia* (memoria individual) se ve delegada a la oralidad como único recurso para escapar del olvido, permaneciendo en un estado etéreo e intangible, prácticamente inaccesible dadas las trampas del recuerdo humano, mientras que la *Historia* goza de un carácter físico y tangible con base en archivos resguardados tras los muros de las bibliotecas, librerías y extensos tomos repletos de datos y detalladas especificaciones sobre nombres, fechas y lugares precisos. ¿Existe acaso lugar para las narrativas personales dentro de este panorama?

¹¹⁶Paul Ricœur. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. México : FCE, 2013: 202.

¹¹⁷ Emmanuel Levinas. *Liberté et commandement*. Paris: Fata Morgana, 2007: 49.

La *Historia* goza de trascendencia gracias a su carácter escrito, mismo que le permite el desarrollo de su identidad al interior del tiempo-espacio y la creación de un juicio a partir de este magno conocimiento colectivo. Dicho esto, el debate de *Historia* contra *historia* se convierte en un uno de carácter lingüístico, en que comenzamos a cuestionar nuestras certidumbres frente al fenómeno de la *Historia* como archivo textual, haciendo resonancia de las ideas planteadas por Platón en su *Fedro*. La *Historia* tiene un gran peso sobre el hombre al ser un agente de suma importancia en el desarrollo del porvenir humano, así como un criterio para cada una de nuestras acciones en el mundo, por lo cual, es imposible desvincularse de ésta al recordar que ella antecede nuestra existencia. Sin embargo, ésta misma se presenta como una construcción cuya síntesis, no sólo denota una imposibilidad, sino también el poco entendimiento que tenemos de esta construcción humana. “L'impossibilité d'une synthèse n'est pas contingente; elle exprime la difficulté où nous sommes de saisir nous-mêmes le sens historique du temps et de la société où nous vivons”.¹¹⁸ La *Historia*, en calidad de memoria colectiva, no deja de ser memoria humana, franqueable y sujeta a la crítica, misma que motiva el nacimiento de obras literarias en contestación a este canon de la memoria. Textos en búsqueda del balance, aunque sea tan sólo momentáneo, de la cotidianidad con los acontecimientos que marcan los rumbos de una nación, en otras palabras, dar un respiro al autor y lector de estos héroes de quienes tanto se nos habla para reconocernos a nosotros mismos como individuos frente a la *Historia* universal.

Ubicar al hombre como individuo al interior de esta realidad “comunal” no es tarea sencilla. El individuo, en calidad de entidad “histórica”, se introduce dentro de una dinámica socio-política que precede su nacimiento, constituyendo sólo una minúscula parte del enorme constructo que es esta *Historia*. Es al interior de esta problemática que el hombre ha buscado hacerse de un lugar dentro de esta edificación, siendo muchas veces la creación literaria una forma de combatir y reclamar su lugar en el espacio. Para muestra de esto debemos recordar el fenómeno del romanticismo como uno de los focos de concentración más importantes para la revalorización del rol de individuo al interior de la *Historia*, así

¹¹⁸ Roland Barthes. «La littérature aujourd'hui». *Essais critiques*. Paris : Du Seuil, 1964 : 171.

como la necesidad de originar una voz que contrarrestase el silenciamiento de todo aquello que no formase parte de un plan socio-económico a gran escala. Dentro de este panorama no debemos pasar por alto aquella subcategoría del romanticismo inclinada hacia la exaltación histórica y nacionalista de la cual Víctor Hugo formó parte durante una etapa de su vida, pues de no hacerlo se estaría homogeneizando el movimiento bajo un principio único; no obstante, para efecto de este capítulo trataremos en específico con la obra de Baudelaire en cuyos versos logran vislumbrarse los trazos preliminares de un pensamiento que se desarrollará durante el resto del siglo XIX, la modernidad.

Al hablar de modernidad es necesario hacer mención de dos artistas que representan este pensamiento según Baudelaire: Eugène Delacroix y Constantin Guys. Tal y como se ha mencionado con anterioridad, la modernidad se basa en la correlación entre lo eterno y lo transitorio, razón por la cual el autor elogiara la obra de Delacroix como un reflejo de instantaneidad pictórica. Es dentro de cuadros como *Le Sultan du Maroc entouré de sa garde et de ses officiers* que el poeta no sólo destacará la maestría del pintor en su técnica, sino también su voluntad por plasmar cuadros cuya naturalidad denotan una armonía capaz de impregnarse en la memoria de quien le contemple, dejando una marca permanente de esta instantaneidad.

*Ce tableau est si harmonieux, malgré la splendeur des tons, qu'il en est gris – gris comme la nature – gris comme l'atmosphère de l'été quand le soleil étend comme un crépuscule de poussière tremblante sur chaque objet. – Aussi ne l'aperçoit-on pas du premier coup ; - ses voisins l'assomment. – La composition est excellente ; - elle a quelque chose d'inattendu parce qu'elle est vraie et naturelle.*¹¹⁹

Baudelaire comparará el trabajo de Delacroix con aquel de Rubens a causa de la impredecibilidad que denotan ambas obras en sus trazos, característica que les vincula más con una naturaleza estruendosa. Esto es aún más evidente en el *Dante et Virgile* de Delacroix, donde no sólo observamos un manejo del claroscuro influenciado por pinturas como *El rapto de las hijas de Leucipo*, sino también una exaltación de este movimiento

¹¹⁹ Charles Baudelaire. « Salon de 1845 ». *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard, 2007: 357.

caótico producto de la tempestad del infierno dantesco. La expresividad de los personajes denota una voluntad por enmarcar la instantaneidad del momento, misma que lejos de mostrarse estática denota un movimiento intenso que sólo puede ser resultado de la época en que la obra fue concebida. Dicho esto, observamos en la obra de Delacroix escenarios cuya innovación recae en una naturalidad que es armoniosa y violenta al mismo tiempo. Quizá pensar en un cuadro como *Dante et Virgile*, parezca absurdo al hablar de modernidad; no obstante, es esta correspondencia entre lo eterno (la obra de Dante) y lo transitorio (la instantaneidad pictórico producto de la época de Delacroix) lo cual define la modernidad.

Pour E. Delacroix, la nature est un vaste dictionnaire dont il roule et consulte les feuillets avec l'œil sûr et profond ; et cette peinture, qui procède surtout du souvenir, parle surtout au souvenir. L'effet produit sur l'âme du spectateur est analogue aux moyens de l'artiste. Un tableau de Delacroix, Dante et Virgile, par exemple, laisse toujours une impression profonde, dont l'intensité s'accroît par la distance. Sacrifiant sans cesse le détail à l'ensemble, et craignant d'affaiblir la vitalité de sa pensée par la fatigue d'une exécution plus nette et plus calligraphique, il jouit pleinement d'une originalité insaisissable, qui est l'intimité du sujet.¹²⁰

Pensar en la modernidad personificada por la obra de Delacroix, nos habla de una identidad producto de una era, misma que se ubica como una adecuada sucesión de su antecesor histórico, en otras palabras, una idea de progreso artístico. Sin embargo, esta noción será llevada a su extremo en 1863, con la publicación *Le Peintre de la vie moderne*. En este texto reconocemos la modernidad a través de la obra del dibujante Constantin Guys. Según Baudelaire, el artista engloba la modernidad al retratar en sus dibujos una belleza que carece de homogeneidad, enfrentándonos con una obra gráfica que busca alejarse de lo establecido por Delacroix, al no postularse como defensor de una belleza única producto de una época o espacio geográfico en específico. Constantin Guys no busca la exaltación de un sector específico de la *Historia* ni la sociedad, por el contrario, trata de buscar la belleza dentro de cada uno de los rincones de la misma, ya sea dentro de los estratos sociales

¹²⁰ Charles Baudelaire. « Salon de 1846 ». *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard, 2007: 433-434.

elevados, como se observa en *Au foyer du théâtre* y *Le Chahut*, o bien, entre los enfermos y convalecientes en *Hôpital de Péra*.

El dibujante muestra la riqueza de sus lienzos en este armónico diálogo entre presente y pasado, la aristocracia y las clases más humildes, demostrando así la heterogeneidad de nuestro mundo, pero sobre todo, el potencial estético oculto en cada uno de sus rincones en lo que podemos considerar como una democratización de la belleza: “[...]le beau est toujours, inévitablement, d’une composition double, bien que l’impression qu’il produit soit une ; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l’unité de l’impression n’infirmes en rien la nécessité de la variété dans sa composition.”¹²¹

Mediante esta afirmación, no sólo se elogia la fascinación que tiene el artista por el mundo que le rodea, sino que también se traza uno de los principios estéticos de la modernidad, el cual es la heterogeneidad de la belleza, concepto que no se limita únicamente a la pintura o la poesía, pues también se yergue como un pensamiento que critica los absolutos de la sociedad, haciendo énfasis en el carácter político de dicha afirmación.

Pensar en una heterogeneidad estética nos obliga a reflexionar en la apertura que conlleva re-orientar lo bello hacia un lugar que es todos y ninguno al mismo tiempo, esto dota al artista moderno de una curiosidad que le impide ser obstaculizado por las fronteras o los convencionalismos que con frecuencia afectan las creaciones de sus semejantes, en otras palabras, el artista moderno carece de un hogar, pues para él, el mundo es su hogar y taller de creación. “Il s’intéresse au monde entier ; il veut savoir, comprendre, apprécier tout ce qui se passe à la surface de notre sphéroïde. L’artiste vit très peu, ou même pas du tout, dans le monde moral et politique”.¹²² Esta afirmación se comprueba mediante la voluntad del artista por vincularse con cada uno de los seres que le rodean, interesado en saber más acerca de aquellos que rara vez cuentan con la voz para contar su *historia*, factor que se transforma en una de las motivaciones de un poeta como Baudelaire no sólo por su análisis del fenómeno de la temporalidad, sino también por la labor llevada a cabo en una

¹²¹Charles Baudelaire. «Le peintre de la vie moderne». *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard, 2007: 685.

¹²²*Ibid.*

recopilación poética como *Spleen de Paris*, donde se intenta retratar a estos seres marginados y rara vez escuchados.

Al referirnos a la modernidad, Constantin Guys se muestra como el arquetipo del artista moderno, cuya obra no apunta hacia la banal exaltación de un pueblo, nación o momento histórico, por el contrario, su obra se enfoca en ilustrar los distintos matices de nuestra sociedad, encontrando gran valor estético en cada uno de ellos. Baudelaire compara la labor del ilustrador decimonónico al trabajo hecho por Honoré de Balzac en su *Comedie Humaine*, la cual busca de igual forma retratar la diversidad de la sociedad francesa. El artista moderno sintetiza el presente y el pasado en un mismo cuadro, demostrando una armonía entre ellos, pero a su vez, afirmando que si bien, aquello que es considerado “bello” cambia en paralelo con la época e *Historia*, se puede sostener una diversidad estética, demostrada a través de los distintos caminos que apuntan hacia la búsqueda de lo bello.

Guys se diferencia de Delacroix dado un mayor grado de “inmediatez” dentro de su obra. Mientras Delacroix se muestra como uno de los artistas más revolucionarios del siglo XIX por su manejo del claroscuro, la naturalidad y violenta expresividad de sus lienzos, Guys prefiere aproximarse hacia la diseminación de una urbanidad inmediata, denotando un mayor vínculo con la cotidianidad parisina.¹²³ Por esta razón Baudelaire definirá la modernidad como este perpetuo estado de transitoriedad, este diálogo infinito entre el pasado y el presente en búsqueda de lo bello y trascendental. “La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et

¹²³ Con respecto al debate en torno a la modernidad en Baudelaire, Compagnon divide su pensamiento en dos etapas, una representada por Delacroix y otra por Guys: “En Delacroix la modernidad es la apuesta por el presente en contra del pasado: porque consiste en pintar su tiempo, se opone al academicismo y es un asunto del sujeto. A propósito del Dante y Virgilio de Delacroix, Baudelaire habla de “verdadera señal de una revolución y le atribuye al pintor la última expresión del progreso del arte. [...] Más tarde, en El pintor de la vida moderna, escrito en 1859-1860 y publicado en 1863, en quien recae la modernidad es en Constantin Guys, según una concepción compleja, doble, de la que aún no hemos vuelto. [...] Baudelaire encuentra en Guys la combinación ideal del instante y de la totalidad, del movimiento y de la forma, de la modernidad y de la memoria”. (Antoine Compagnon. *Las cinco paradojas de la modernidad*. Trad. Ricardo Ancira. México: Siglo XXI, 2010: 22 -23) Sin pasar por alto los aportes de Delacroix al pensamiento de la modernidad, nos centraremos mayormente en el concepto derivado de la obra de Guys, dado que éste se muestra como un rechazo a la conciencia histórica y la idea de la obra de arte como seriación estética.

l'immuable".¹²⁴ Es así que tanto el perpetuo cambio como la heterogeneidad estética se sostienen como uno de los principios más importantes de la idea de modernidad, misma a la cual se vinculan la transgresión de fronteras, ya sean geográficas o históricas, lo cual puede resumirse en una apertura al cambio y constante movilidad. Esto, a su vez, buscaba una clara autonomía del arte frente al factor socio-político de su realidad, pues el artista se mostraba como el estudioso, en búsqueda de la oportunidad para encapsular todo fugaz destello de belleza.

La modernidad denota un retorno al pasado, cualidad evidente en artistas del romanticismo; sin embargo, no en calidad de remembranza diseminada, mas como parte íntegra del mismo presente en que habitamos, en otras palabras, el pasado como un agente imprescindible de un presente heterogéneo en que dialogan las nociones estéticas de otras épocas y la del siglo en curso. Baudelaire ejemplifica esto subrayando el fenómeno de la moda de mediados de su época, al hacer puntuación en el retorno de prendas de siglos pasados a manera de ornamentos, yuxtapuestas sobre las vestimentas de época. Dicho esto, la modernidad es yuxtaposición viva, complementaria de la heterogeneidad mencionada con anterioridad. Hablando de estas singularidades, tanto el artista y el hombre moderno se caracterizan por una apertura hacia todas estas corrientes, modas e *historias* cuya naturaleza demuestran una diversidad en cuyo seno se oculta una belleza rica y aún inexplorada.

*Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir [...] un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvant de tous les éléments de la vie.*¹²⁵

Esta definición, aunque compleja en cierta medida, forma parte del estilo del simbolismo, ya que a fin de cuentas, es este mismo poder de sugestión, aquel que permite la polisemia semántica en la poesía de Baudelaire, al mismo tiempo que reafirma la multiplicidad y

¹²⁴*Ibid.* 695.

¹²⁵*Ibid.* 692.

riqueza del pensamiento de la modernidad. La obra de Baudelaire forma parte de este pensamiento al observar la riqueza estética que el poeta encuentra en distintos escenarios de la vida, lo cual es claro en un poema como “*Une charogne*”, donde se observa el elogio estético del poeta hacia un cadáver en descomposición en lo que conoce como *Le beau du laid*, o la belleza de lo feo, encontrando la gracia de este cuerpo estático, o bien, la vida en general, siendo la muerte, parte importante de la misma.

[...]Au détour d'un sentier une charogne infâme / Sur un lit semé de cailloux, //Les jambes en l'air, comme une femme lubrique, /Brûlante et suant les poisons, /Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique /Son ventre plein d'exhalaisons.//Le soleil rayonnait sur cette pourriture, / Comme afin de la cuire à point / Et de rendre au centuple à la grande Nature / Tout ce qu'ensemble elle avait joint; // Et le ciel regardait la carcasse superbe / Comme une fleur s'épanouir. /La puanteur était si forte, que sur l'herbe /Vous crûtes vous évanouir. [...] Alors, ô ma beauté! dites à la vermine / Qui vous mangera de baisers, / Que j'ai gardé la forme et l'essence divine / De mes amours décomposés!¹²⁶

Observamos en este extracto del poema de Baudelaire una exaltación estética detrás de la representación de un cadáver en descomposición, mismo al cual se yuxtapone la iluminación de la luz solar, denotando el carácter dual de esta imagen. A simple vista, dicha figura debería originar repulsión en el lector; sin embargo, lo que el poeta trata de demostrar mediante este verso es lo absurdo de la homogenización de la belleza. Enfatizando mediante una fuerte luz, el poeta denota la cualidad estética de este cuerpo que simboliza la muerte, esta certeza de toda vida humana.¹²⁷ Retomando la idea de modernidad, cambio y transición, el cadáver se muestra como el símbolo de una transición entre la vida y la muerte, lo percedero y lo eterno, lo terrenal y lo sublime, en palabras de Claude Stephane Perrin: “Le dualisme baudelairien est en fait violent, car il affirme une coupure cruelle entre le matériel et le spirituel. L'âme exilée du poète vit donc également

¹²⁶Charles Baudelaire. « Une charogne». *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 1976 :31.

¹²⁷ Claude Pichois nos subraya que : « Par son thème Une charogne peut être rapprochée de poèmes de l'époque baroque dont Baudelaire fut durant sa jeunesse un lecteur et qui illustrent le memento mori, soulignent le caractère transitoire de toute œuvre humaine et, dans la lyrique amoureuse, font voir à la dame qui se laisse par trop prier les ravages du temps en la pressant de se donner. (Claude Pichois. «Notes sur une charogne». Charles Baudelaire. *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 2010 : 889).

les épreuves de son corps décadent".¹²⁸ Aquí observamos la afirmación de una separación entre lo material y lo espiritual como una característica de la estética de Baudelaire, aún fiel al ideal platónico, siendo el cuerpo no más que una envoltura de nuestro verdadero ser; no obstante, a esto debemos agregar el valor que tiene esta corporeidad como vehículo y transporte, mismo que incluso en plena muerte, denota una belleza a los ojos del poeta, tanto en su carne como en esta disociación alma cuerpo mostrada ante sus ojos. La dualidad de la poesía de Baudelaire no es más que un reflejo de la misma naturaleza humana, la cual se encuentra en perpetuo conflicto consigo mismo, como un conjunto de polos opuestos que forman al Ser como tal. Ese este diálogo entre lo eterno y lo transitorio en lo que se basa la modernidad.

Pasando a otro aspecto, ¿cuál podría ser la necesidad de dicha explicación en el seno de esta investigación? ¿Qué relación tiene este pensamiento con la temporalidad Baudeleriana, y sobre todo, en su diálogo con la *Historia* o memoria comunal? A simple vista, el asunto parece distanciarse del *leitmotif* de este capítulo; sin embargo, profundizar en el pensamiento del Tiempo según Baudelaire es imposible sin tener en cuenta estos preceptos de la modernidad, pues cabe recordar que una de las características de dicha modernidad es la unificación del presente con el pasado. Al hablar de dicha unión, no nos referimos a una cuestión meramente metafísica, pues la unión se torna materialidad al observar una muestra de ello en la arquitectura y moda de la época, tal y como se mencionó con anterioridad, la yuxtaposición del recuerdo en nuestro mundo, cimentando una diversidad estética en el siglo XIX. El perpetuo diálogo entre presente y pasado también origina un peculiar fenómeno en el artista, quien, reflexionando sobre la temporalidad del hombre y su posicionamiento espacio temporal, cuestiona el entorno que le rodea y la estructura sobre la cual se yergue dicho entorno. Al referirnos a esto, no sólo se pone en cuestión la sociedad y sus dinámicas, sino también la *Historia* (memoria colectiva) sobre la cual ésta se ha forjado, pues, la cuestión social no puede ser disociada de la crítica histórica ya que ambas forman parte del binomio bajo el que se cimienta nuestra realidad.

¹²⁸ Claude Stéphane Perrin. *Baudelaire : une esthétique de la modernité*. (<http://www.eric-perrin.net/article-baudelaire-une-esthetique-de-la-modernite-110418681.html>).

Aclarando este argumento, la crítica hacia la *Historia* no es únicamente social. El hablar de la relación entre la ésta y el individuo genera la búsqueda ontológica por una identidad al interior de su narrativa. Pensar en dicha labor es difícil al considerarnos como individuos carentes de un perfil digno de ser archivado en los anales de la *Historia*, lo cual reduciría nuestra existencia al inevitable olvido, destino que se muestra incluso peor que la muerte misma. ¿Qué oportunidad puede tener el individuo de conseguir un espacio propio dentro de esta memoria colectiva? ¿Es posible? Sin duda perfecta analogía de ello sería batirse en duelo contra Goliat; no obstante, dejando atrás esta fantásica comparación, debemos cuestionarnos: ¿qué función ocupa la *Historia* dentro de nuestro entorno y nuestra vida? Responder esto no es sencillo, es necesario retomar la definición de *Historia* expuesta por Ricœur como este triple absoluto del pasado, la acción humana y la alteridad. Al recordar esto se vislumbra la *Historia* como el absoluto mediador de la sociedad con fines arbitrariamente establecidos, tal y como lo denota Hegel en su *Fenomenología del Espíritu*¹²⁹. Es al interior de esta arbitrariedad que la memoria colectiva deja atrás su pretensión de ser inclusiva, privilegiando la preservación y trascendencia del recuerdo de determinados estratos sociales, así como la mayor parte de la producción artística nacida en torno a estas clases privilegiadas, bajo los cuales se busca sintetizar toda una sociedad cuya mayoría es ajena a este escenario. Dicha afirmación puede sonar atrevida; sin embargo, es sustentable al pensar en el carácter moral que tiene la *Historia*, cuyo interlineado se compone de los *imperativos categóricos*, de estos *deberes* de los que habla Kant al momento de explicar una de las principales tareas de la filosofía.¹³⁰

¹²⁹ Según Hegel: “[...] la historia, es el devenir que sabe, el devenir que se mediatiza a sí mismo – el espíritu enajenado en el tiempo; pero esta enajenación es también la enajenación de ella misma; lo negativo de sí mismo. [...] El reino de los espíritus que de este modo se forma en el ser allí constituye una sucesión en la que uno ocupa el lugar del otro y cada uno de ellos asume del que le precede el reino del mundo. Su meta es la revelación de la profundidad y ésta es el *concepto absoluto*”. (G.W.F Hegel. *Fenomenología del espíritu*. Trad. Wenceslao Roces. México: FCE, 2010: 472-473).

¹³⁰ Definiendo el concepto de imperativo categórico, Kant dice lo siguiente: “When I think of an hypothetical imperative in general I do not know beforehand what it will contain; I do not know this until I am given the condition. But when I think of a categorical imperative I know at once what it contains. For, since the imperative contains, beyond the law, only the law, only the necessity that the maxim be in conformity with this law, while the law contains no condition to which it would be limited, nothing is left with which the maxim of action is to conform but the universality of a law as such; and this conformity alone is what the imperative

Al referirnos a *imperativos categóricos* en la *Historia*, no debemos pensar en ésta como un enlistado de máximas a seguir, ya que se trata de algo más allá de este aspecto. No hay que desgastarnos en buscar órdenes o valores explícitos en la *Historia*, pero, al pensar en aquella selección llevada a cabo por el historiador o instituto encargado de transcribirle ¿qué nos queda como producto de esta selección? Evidentemente no es un texto producto de un azar, pues, aquello que se transcribe en los anales de la *Historia* persigue un objetivo claro y conciso. Llámese Estado o Nación, es evidente la voluntad de la *Historia* por desarrollar un archivo de recuerdos en torno a estos conceptos, objetivando el Tiempo y regulándole en coordenadas geográficas específicas. Sin duda, una labor cuyo bien no puede negarse, dado que sin ella desconoceríamos gran parte de lo sucedido con la humanidad hasta antes de nuestro nacimiento, mas no podemos pasar por alto su carácter discriminatorio así como su disposición a ser corrompida por una motivación política u otras. Para exponer esta dualidad, se compara la *Historia* con el *pharmakon* en Platón, recordando que en lo que refiere al *Fedro*, se subraya el paralelismo entre éste y la escritura como un artículo que es cura y veneno al mismo tiempo en relación con la memoria.

*[...] padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría es lo que proporcionarás a tus alumnos, que no es verdad.*¹³¹

Exponiendo el encuentro entre Theuth y Thamus, Rey de Egipto, Platón nos demuestra el problema de la dualidad en la escritura, no como una memoria verdadera, sino como una memoria de carácter ilusorio y esquivo. Dicha afirmación tiene su origen en la noción de la escritura como derivación del lenguaje, en otras palabras, el texto cómo reproducción del lenguaje original, mismo que es representado por la voz de la oralidad. Tras reflexionar esto,

represents as necessary". (Immanuel Kant. *Groundwork of the metaphysics of morals*. Trad. Mary Gregor. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 31).

¹³¹ Platón. *Fedro. Diálogos*. Trad. Emilio Lledó Íñigo. Madrid: Gredos, 2010: 834.

se pone en evidencia la postura de Platón frente al texto como sombra del lenguaje, una reproducción en ausencia del mismo, dado que su autor es incapaz de defender su palabra; sin embargo, no pretendiendo limitarnos a una postura unilateral, debemos pensar que el lenguaje escrito, pese a su aparente *voz en ausencia*, cuenta con un fuerte valor, mismo que se ve evidenciado por el rol que juega la *Historia* en nuestras vidas pese a una ausencia de autor(es).

Al reflexionar esto, se revalora el rol que ocupa la *Historia* como escritura, en el sentido convencional de la palabra, para pensar en aquellas cualidades que le permiten sustentarse por sí misma como un ente autónomo. Frente a este debate Derrida subraya que la escritura es un ejercicio de cualidades ocultas que sobrepasan el entendimiento del propio redactor, haciendo de la misma una labor mucho más compleja y ambivalente:

Le pharmakon serait une substance, avec tout ce que ce mot pourra connoter, en fait de matière aux vertus occultes, de profondeur cryptée refusant son ambivalence à l'analyse, préparant déjà l'espace de l'alchimie, si nous ne devons en venir plus loin à la reconnaître comme l'anti-substance elle-même : ce qui résiste à tout philosophème, l'excédent indéfiniment comme non-identité, non-essence, non-substance, et lui fournissant par la même l'inépuisable adversité de son fonds et de son absence de fond.¹³²

Dicho esto, dejamos de pensar en la escritura como efecto secundario de lenguaje, para pensarlo como el ejercicio inmanente del lenguaje, dicho de otra forma, se deja de valorar la escritura como mera reproducción para convertirse en parte esencial del lenguaje gracias a su capacidad de comunicación, con lo cual dejamos de pensar en escritura para dar paso a lo que Derrida denomina *archi-escritura*.

This play of difference or différance is given a number of nicknames by Derrida: originary or arche-writing, the general 'text', and so on. While this enlarged and transformed sense of writing is clearly different from that which the metaphysical tradition attributes to writing in its narrow or classical guise, nevertheless for Derrida it is the deconstructibility of the metaphysical opposition between speech and writing – that is to say, it is his insight

¹³² Jacques Derrida. "La pharmacie de Platón" *La dissémination*. Paris : De Seuil, 1972: 87.

*that the supposedly 'negative' features of writing in fact irreducibly supplement speech, presence, and so forth – which leads to deconstruction's thinking of arche-writing more broadly.*¹³³

Al hablar de *archi-escritura*, Derrida se deslinda de la tradición metafísica que contempla la escritura como una sucesión y/o imitación del lenguaje original, para denotar su fuerte presencia en ausencia, misma que en lugar de conectar con el lenguaje “original”, es el lenguaje mismo, dicho de otra forma, se revalora la escritura y su carácter presencial, siendo ésta parte primordial del lenguaje.

Retomando el debate de la *Historia* en cuanto a escritura, no nos distanciamos del concepto de Platón al observar ésta como un medio de archivo y resguardo de una memoria de carácter colectivo. Dicha afirmación no sólo es pertinente, sino incluso socialmente demostrable gracias a su utilidad en la vida cotidiana. Por otra parte, al igual que Platón nos lo señala en su diálogo, no podemos pasar inadvertido todo lo que conlleva esta regularización de una memoria colectiva frente a la vida cotidiana, frente al hombre. Hablar de ello es reconocer una prioridad del colectivo frente al individuo, lo cual sería razonable de no ser por la arbitrariedad que rige los procesos históricos, mismos que excluyen gran parte del espectro social al momento de su complejidad. Es en este caso que podría entenderse a la escritura como veneno, al observar las restricciones que conlleva la misma, con lo que nos referimos al acto de supresión de las individualidades, al mismo tiempo que aboga por un colectivo que trascenderá en su textualidad.

Sin embargo, al reconocer esta fuerza en ausencia de la escritura se retomará el concepto derridiano de la *archi-escritura* para postular el potencial de la misma como agente democratizador. Gracias a esta fuerza ausente el texto se transforma en el medio idóneo para la contestación hacia la memoria institucionalizada (*Historia*) y reivindicación de la memoria individual (*historia*). Es inevitable el enfrentamiento entre ambas narrativas (colectiva y personal), pretender una armonía es imposible cuando se busca formar un canon de memorias archivadas, lo cual ocasiona el desbalance de una narrativa frente a

¹³³ Simon Morgan Wortham. *The Derrida dictionary*. New York: Continuum International Publishing Group, 2010: 243.

otra, pero aún más pavoroso, convencer al propio individuo que su existencia es hasta cierto punto insignificante, entregándose voluntariamente al olvido. El olvido se muestra como el precio a pagar por una memoria colectiva. Dicho de otra forma ¿cómo es posible luchar contra este irrevocable absolutismo de la *Historia* sobre el ser humano?

Regresando a Baudelaire y su pensamiento de la modernidad, tomaremos esta dualidad de la *Historia* no sólo como objeto de crítica, sino también como una manera de solucionar e inclusive reivindicar esta discriminación de la memoria. Al recordar esta voluntad por yuxtaponer el pasado y el presente, el artista moderno busca romper el paradigma histórico mediante el uso de estilos, conceptos o modas cuyo apogeo se sustentó en épocas pasadas, en otras palabras, presenciamos el pasado y la historia estética, como herramienta para la diversificación y enriquecimiento del lienzo de los artistas del siglo XIX. En este aspecto, el artista moderno buscará re-inventar la belleza en cada una de sus obras, buscando llevarle a los extremos más recónditos del pensamiento humano, explorando así nuevas cualidades estéticas en el arte. Al llevar este pensamiento a la discusión de la temporalidad, verificamos este retorno al pasado como un acto que transgrede la linealidad del tiempo. Cabe recordar que el tiempo, no es un agente social, sino personal, sólo objetivable al unirlo en forma de binomio con el espacio. Se rectifica la influencia del espacio en calidad de materialidad dentro de nuestras vidas, por lo que el proyecto histórico no cesa de mostrar su practicidad en nuestra sociedad. Hablar de *Historia* es hablar de lo que Ricoeur llama una memoria comunal en su estudio *La memoria, la historia, el olvido*; sin embargo, no debemos olvidar la importancia de la propia identidad, mucho menos permitir que ésta sucumba ante la memoria comunal, como si sólo se tratase de una insignificante disidencia. Dicho esto, la poesía de Baudelaire buscará expresar la inconformidad del hombre frente esta *Historia* en algunos versos, al grado en que podemos pensar en el discurso poético como un monumento de esta memoria individual frente al constructo social.

En el capítulo anterior se demostró la cualidad del poema como un medio para la preservación de la memoria y el recuerdo en el poema "*Le Cygne*", donde observamos cómo el poeta, afligido por las remodelaciones hechas por Haussmann, yergue un monumento a

estos barrios devastados por el “progreso” en su poema, impidiendo su olvido, labor hecha tan sólo bajo motivación del apego del poeta hacia estos entornos repletos de entrañables recuerdos. Por otra parte, no basta con un poema para dar por sentado este atributo a la poesía de Baudelaire, razón por la que al adentrarnos en versos como “À une passante”, debemos poner atención en el elogio a la belleza de una mujer, mas no tanto en su cualidad estética, sino en la fugacidad de la imagen expuesta por el poeta, la belleza de un parpadeo.

La rue assourdissante autour de moi hurlait. /Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, /Une femme passa, d'une main fastueuse /Soulevant, balançant le feston et l'ourlet; // Agile et noble, avec sa jambe de statue. /Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, /Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan, /La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. ¹³⁴

Observamos en los primeros dos cuartetos de este soneto nuevamente la ruptura del hemistiquio, misma de la que hablamos en el capítulo anterior, al encontrarnos con comas que descomponen la linealidad rítmica del poema. No obstante, lo que cabe destacar en este poema más allá de su estructura es la fugitiva imagen de esta mujer en los ojos de Baudelaire. La imagen de esta dama intriga por la velocidad con que ésta se presenta en el poema para inmediatamente desaparecer del mismo, ya que le avistamos a la mitad del primer cuarteto para eventualmente atestiguar su figura desvanecerse entre los oscuros callejones parisinos antes de concluir el segundo cuarteto. Lo que se plantea en estos dos cuartetos no es sólo la fugacidad de dicho encuentro, sino también la importancia de lo que Roupnel denomina el instante, teniendo en consideración la temporalidad humana como una construcción basada en la composición de estos instantes. “Para Roupnel la verdadera realidad del tiempo es el instante; la duración es sólo una construcción sin realidad absoluta”¹³⁵. Mediante la reivindicación del instante, se percibe la voluntad por revalorizar el rol que ocupa el individuo en la temporalidad, así como su rol en la *historia*, pues, alejándonos de la construcción canónica de la memoria colectiva, observamos la apreciación del poeta por estos encuentros fortuitos, cuya relevancia es nula a los ojos de

¹³⁴ Charles Baudelaire. “À une passante”. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1973 : 92.

¹³⁵ Gaston Bachelard. *La intuición del instante*. México: FCE, 2014 : 23.

los historiadores, pero valiosa para el artista, para el individuo. En otras palabras, la apreciación del instante en su cualidad de irrepetible y perecedero.

*Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté /Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
/Ne te verrai-je plus que dans l'éternité? //Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-
être! / Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, /Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le
savais!*¹³⁶

Los últimos tercetos de este soneto logran exponer con claridad la fugacidad de este encuentro, así como su carácter irreproducibile. De igual forma se muestra la intriga del poeta hacia aquella desconocida figura femenina, al ver cómo el autor trata de reflexionar acerca del camino de ésta, su origen, su destino, inclusive la narrativa que le precede. Este paréntesis hecho por el poeta abre el cuestionamiento respectivo a todas aquellas *historias* jamás contadas en la literatura, reconociendo el valor de cada una de ellas, pero a su vez, lo trágico que es que la mayoría de éstas estén destinadas a ser olvidadas si nadie se toma la molestia de otorgarles su respectivo valor. Esta apología del instante se ve aún más remarcada en los versos que forman parte de *Spleen de Paris*, en que la prosa poética se vuelve el medio perfecto para documentar la vida de los seres que habitan la gran urbe parisina, en otras palabras, un vistazo al interior de lo invisible, lo intangible de una sociedad historio-céntrica.

Hablar de la experimentación lírica que encontramos en la prosa poética baudeleriana, es remarcar la voluntad por llevar la poesía hacia nuevos lares, denotando los alcances de ésta, así como renunciar al yugo de las poéticas rígidas. Dentro de este panorama es sensato decir que la estructura de la prosa se presenta como una oportunidad para no sólo contrarrestar las poéticas canónicas, sino también establecer los cimientos de un diálogo respecto al individuo y su postura frente a la *Historia*, buscando revalorar la historicidad de todos estos seres olvidados por los archivos de la humanidad. De una forma más relacionada con la tradición pictórica de Constantin Guys, Baudelaire se dedicará a cimentar un recuerdo solidario, mixto y polisémico, demostrando la diversidad del género

¹³⁶ Charles Baudelaire. "À une passante". Œuvres complètes I. Paris: Gallimard, 1973 : 93.

humano tal y como lo muestra en estos pequeños lienzos que son cada uno de sus poemas. Esta voluntad puede confirmarse por un poema como “*Les Foules*”, donde el poeta parece repetir parte de lo ya enunciado en su ensayo *Le peintre de la vie moderne*.

Leemos en el primer fragmento de este poema en prosa: “ Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude: jouir de la foule est un art; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage.»¹³⁷

Al igual que Guys, Baudelaire demuestra la importancia de sumergirse entre las multitudes, disolverse en ellas como parte de su labor artística, pues, lejos del deseo por convertirse en mero observador, el poeta busca profundizar en la complejidad humana, sin olvidar que, tanto poeta como multitud forman parte de un binomio indisociable. Es al interior de esta multitud que es posible el diálogo entre ambos agentes de forma recíproca, dentro de un espacio en que el artista se desliga de todo sentimiento de superioridad frente al prójimo, pues no sólo es indispensable uno para la existencia del otro, sino que ambos son el otro en simultaneidad. De ésta forma se muestra la importancia del individuo en la poesía, pero yendo más allá del espectro del romanticismo y las ideas de “yo lírico” y “héroe romántico”, se observa una disposición por remarcar la importancia del “otro” en la literatura, siendo éste un motor para la misma.

Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.

*Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées.*¹³⁸

Multitud y soledad aparecen como sinónimos para el poeta, para el artista, capaz de apreciar su similitud y su relación, en el sentido en que ambos forman parte de un mismo

¹³⁷Charles Baudelaire. “*Les Foules*”. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1973 : 291.

¹³⁸*Ibid.*

todo, sin olvidarnos del complejo universo que cada uno es en singular. La relación poeta-multitud, aunque próxima, no deja de representar cierta imposibilidad para el autor, quien pese a un intento de aproximación, jamás logra derribar por completo aquellas barreras que le permiten adentrarse en las entrañas de estos seres, complejidad que seduce y repele al poeta al mismo tiempo en su ejercicio poético.

“Si por un lado, él sucumbe a la violencia con que la multitud lo atrae hacia sí y lo convierte, como flâneur, en uno de los suyos, por otro, la conciencia del carácter inhumano de la masa no lo ha abandonado jamás. Baudelaire se convierte en cómplice de la multitud y casi en el mismo instante se aparta de ella”.¹³⁹

El poeta se compara al alma errante capaz, o al menos dispuesta, a ir de cuerpo en cuerpo, en búsqueda de todo aquello que escapa al ojo humano, intentando deducir la narrativa de que se compone cada individuo, cada mujer, cada niño, cada hombre que se atraviese en su mirada, entendiendo su importancia y belleza frente al canon Tito Lívico. Atestiguando la complejidad de cada una de estas singularidades que entendemos por género humano, Baudelaire remarca parte sustancial del ejercicio poético, destacando el valor de dichas singularidades frente a todas aquellas *Historias* fosilizadas y unilaterales en las que no espera ver hundida a la literatura.

Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privé l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente.¹⁴⁰

Nuevamente, retomando la discusión de la modernidad, el objeto de estudio del poeta moderno no se encuentra sentado en el Palacio de Versalles, ni mucho menos al mando de un “heroico” ejército napoleónico, sino en el niño levantando migas de pan de las calles, el obrero transportando los materiales que habrán de erguir el próximo puente que adornará

¹³⁹Walter Benjamin. “Sobre algunos temas en Baudelaire”. *Ensayos escogidos*. Ed. Ana Galán. México: Ediciones Coyoacán, 2008: 30.

¹⁴⁰Charles Baudelaire. “Les Foules”. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1973 : 291.

el Sena, o bien, la mujer que sacrifica su perfecta postura al cargar baldes repletos de agua para beber, en otras palabras, la singularidad de cada una de éstas imágenes como parte de un todo mucho más grande es lo que persigue el poeta moderno. Una simultaneidad caleidoscópica que no está limitada por fines propagandísticos de un régimen o gobierno determinado, ya que, la humanidad en su estado más puro y natural carece de nación, sin esto resultar en una carencia de identidad, sino todo lo contrario, es esto lo que busca el poeta moderno con estas instantáneas; desarrollar un collage de la vida parisina, de la vida más allá de la conciencia historio-céntrica en que nos hemos sumergido, adoptando en cada verso fragmentos de esta inmensa diversidad. La labor del poeta moderno no es observar, sino formar parte del lienzo que plasma con sus versos, abrazarle y acuñarle como parte de su propia identidad, de su propio estilo literario mediante la documentación de esta cotidianidad olvidada.

Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe.

Il est bon d'apprendre quelquefois aux heureux de ce monde, ne fût-ce que pour humilier un instant leur sot orgueil, qu'il est des bonheurs supérieurs au leur, plus vastes et plus raffinés. Les fondateurs de colonies, les pasteurs de peuples, les prêtres missionnaires exilés au bout du monde, connaissent sans doute quelque chose de ces mystérieuses ivresses; et, au sein de la vaste famille que leur génie s'est faite, ils doivent rire quelquefois de ceux qui les plaignent pour leur fortune si agitée et pour leur vie si chaste.¹⁴¹

Buscando democratizar un poco la balanza de la *Historia*, el poeta no sólo subraya la importancia literaria de estos “baños de multitud”, también hace denotar cómo estas vidas valen tanto y son tan ricas como la de los más afortunados nobles y burgueses de la época, al demostrar que por cada gusto y placer exaltado de la época, existen otros tantos de los cuales poco sabemos, pero cuyo desconocimiento no es sinónimo de una carencia de virtud o belleza. Esta apertura por una diversidad en la literatura se muestra como el complemento de la idea de una temporalidad no compuesta por una única línea recta, por

¹⁴¹ *Ibid.*

el contrario, conformada por líneas convexas que se entrelazan entre sí. Retomando la idea roupeliana del tiempo como instante, cabe reconsiderar el carácter interpersonal de la temporalidad, ya que, pensando la construcción del Tiempo con base en instantes, no podemos pasar por alto la pluralidad que conlleva este principio dentro de sociedades conformadas por miles de instantes en perpetuo movimiento, al interior de los cuales, pensar en una *Historia* única y canónica dificulta la apertura frente a los distintas narrativas que se originan en el seno de la vida cotidiana.

Con el desarrollo de este poema dentro de la obra poética de Baudelaire, es argumentada la voluntad por hacer frente al Gólem de la *Historia*, denotando una mayor diversidad en los escenarios representados por la poesía de la época. Al igual que lo fue Quasimodo para Víctor Hugo, Baudelaire trata de plasmar las singularidades de una época fortuita en sus versos, transformándose en el medio para la preservación de la memoria personal. Recordando la *Historia* como una narrativa escrita, dedicada a la documentación de una memoria colectiva, debemos pensar en su cualidad tanto útil como a su vez discriminatoria al hacer remembranza de lo que sostiene Platón en el *Fedro* y pensar que la misma textualidad de la literatura (*archi-escritura*) puede transformarse en el medio ideal para contrarrestar el *pharmakon de la Historia*, mediante el asombro frente a las particularidades que pocas veces son producto de una construcción tan institucionalmente controlada como lo es la *Historia*. Con esto dicho observamos en “*Une mort héroïque*” la presencia de un personaje muy peculiar, Fanciouille. Admirado bufón y comediante, protegido del príncipe, ve su carrera artística frenada por la voluntad revolucionaria que vive en su espíritu, misma que se convierte en el motor de su actuación más celebrada.

*Fanciouille était un admirable bouffon, et presque un des amis du Prince. [...]un jour
Fanciouille entra dans une conspiration formée par quelques gentilshommes mécontents.
Il existe partout des hommes de bien pour dénoncer au pouvoir ces individus d'humeur
atrabilaire qui veulent déposer les princes et opérer, sans la consulter, le déménagement*

*d'une société. Les seigneurs en question furent arrêtés, ainsi que Fanciouille, et voués à une mort certaine.*¹⁴²

Dentro de una narrativa que pareciese formar parte de una cruda comedia, observamos cómo el comediante sucumbe en manos de las autoridades. No obstante, siendo uno de los artistas favoritos del príncipe, quien no es menos cómico que el artista mismo, encomienda que se permita a Fanciouille actuar una vez más frente a él y un gran público antes de sufrir la pena mortuoria.

*De la part d'un homme aussi naturellement et volontairement excentrique, tout était possible, même la vertu, même la clémence, surtout s'il avait pu espérer y trouver des plaisirs inattendus. Mais pour ceux qui, comme moi, avaient pu pénétrer plus avant dans les profondeurs de cette âme curieuse et malade, il était infiniment plus probable que le Prince voulait juger de la valeur des talents scéniques d'un homme condamné à mort.*¹⁴³

El deseo del príncipe por observar de lo que es capaz el bufón, consciente de su inminente e inmediata muerte tras el espectáculo, hace de este escenario único, irreplicable, un macabro espectáculo digno de ser plasmado y contado de boca en boca. Fanciouille, es galardonado con una última presentación de la que nadie habría de recordar nada de no ser por la presencia del poeta, quien ve esto como una oportunidad única e irreproducible. Perecedero al igual que el rostro de la mujer descrita en “*À une passante*”, esta belleza fugaz, este producto de una instantaneidad volátil e inmediata, razón por la cuál sería imposible de ser contada por la *Historia*, lo que nos hace pensar en cómo, en palabras de Adorno, el arte hace frente ante la imposibilidad de la historia¹⁴⁴, con esto se entiende que

¹⁴²Charles Baudelaire. “Une mort héroïque”. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1973 : 319.

¹⁴³*Ibid.* 320.

¹⁴⁴Nos dice Adorno: “el carácter abstracto de la obra de arte moderna, la irritante indeterminación de lo que ella ha de ser y para lo que ella ha de ser, se convierte para la obra en la clave de lo que ella es. Ese carácter abstracto no tienen nada que ver con el carácter formal de normas estéticas más antiguas, como las kantianas. Más bien, es provocador, un desafío de que todavía hay vida, y al mismo tiempo un medio de ese distanciamiento estético que la fantasía tradicional ya no lleva a cabo. Desde el principio, la abstracción estética, que en Baudelaire aún era rudimentaria y alegórica, una reacción a un mundo que se había vuelto abstracto, fue más bien una prohibición de imágenes. Se refiere a lo que los provincianos tenían la esperanza de salvar bajo el nombre de mensaje, al fenómeno en tanto que dotado de sentido: tras la catástrofe del sentido, el fenómeno se vuelve abstracto. [...] Las marcas del desorden son el sello de autenticidad de la modernidad; aquello mediante lo cual ésta niega desesperadamente la compacidad de lo siempre igual; la

ahí, donde la *Historia* no logra llegar, es el arte quien se dedica al análisis y preservación de dichas peculiaridades. Nutrido y alimentado por estas particularidades, recae en el poeta la labor de narrarlas y preservarlas para que éstas no desaparezcan de nuestra memoria, pues cada una de estas existencias tienen una gran significatividad para el constructo literario moderno, siendo uno de los puntos clave para lograr una renovación poética.

Fancioulle fut, ce soir-là, une parfaite idéalisation, qu'il était impossible de ne pas supposer vivante, possible, réelle. Ce bouffon allait, venait, riait, pleurait, se convulsait, avec une indestructible auréole autour de la tête, auréole invisible pour tous, mais visible pour moi, et où se mêlaient, dans un étrange amalgame, les rayons de l'Art et la gloire du Martyre. Fancioulle introduisait, par je ne sais quelle grâce spéciale, le divin et le surnaturel, jusque dans les plus extravagantes bouffonneries. Ma plume tremble, et des larmes d'une émotion toujours présente me montent aux yeux pendant que je cherche à vous décrire cette inoubliable soirée. Fancioulle me prouvait, d'une manière péremptoire, irréfutable, que l'ivresse de l'Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre; que le génie peut jouer la comédie au bord de la tombe avec une joie qui l'empêche de voir la tombe, perdu, comme il est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction.¹⁴⁵

En su descripción del acto, Baudelaire capta la momentaneidad de un evento en el cual no sólo somos testigos de un comediante en perfecta ejecución de sus artes frente al público, sino también la oposición que este Arte representa frente al espectro de Muerte que cubre el cuerpo del artista condenado, abrazándole y aferrándole a la vida siempre y cuando este logre prolongar su representación hasta donde se lo permita su público. El Arte se convierte en el medio para la preservación de la vida del artista en un sentido más que simbólico, pues es la razón de ser del artista, aquella que le permite existir a los ojos de sus prójimos, volviéndose algo más que una sombra, siendo alguien. De forma semejante el poeta, en búsqueda del buen lienzo, logra percibir en esta momentaneidad, un evento merecedor de preservación y recuerdo, viendo en el comediante la imagen de la lucha de un hombre,

explosión es una de sus invariantes. La energía antitradicionalista se convierte en un torbellino devorador.” (Theodor W. Adorno. *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004: 37-38).

¹⁴⁵ Charles Baudelaire. “Une mort héroïque”. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1973 : 321..

pero no aquella de un único y solitario individuo, sino la de todo hombre que se ha visto en la necesidad de levantarse frente a lo inevitable, levantarse y luchar por el alimento, por el sustento, o por el bienestar de sus seres queridos, luchar por un ideal o por un principio pese a un fracaso inminente. Luchar hasta el fin, morir luchando, gozando de esos últimos instantes de vida y prolongándoles en el recuerdo de dichas pasadas, Fancioulle es el Quijote atentando contra los gigantes cuya victoria se muestra como un acontecer inminente, mientras que Baudelaire, es el encargado de narrar esta *historia* en su poesía, para, quizá, permitir que otros puedan presenciarle y hacerle un espacio entre el panteón de héroes que acerva la *Historia* de nuestra sociedad: “Personne ne rêva plus de mort, de deuil, ni de supplices. Chacun s'abandonna, sans inquiétude, aux voluptés multipliées que donne la vue d'un chef-d'œuvre d'art vivant. [...] Le Prince lui-même, enivré, mêla ses applaudissements à ceux de sa cour». ¹⁴⁶

Acallado por el acto, el espectro de muerte parece difuminarse, quizá hasta desvanecerse, en presencia de tan majestuosa y jovial representación. El comediante crea una comunión con su público capaz de despejar toda idea de muerte del ambiente, manipulando el tiempo a su voluntad, a su ritmo y desdén gracias al espectáculo. Poesía en movimiento; sin embargo, al igual que todo poema, este debe concluir tras finalizada su lectura, desvaneciéndose en un ayer fácilmente opacable por cualquier otro evento de mayor importancia social. No obstante, al poeta debemos la dicha de disfrutar de este suceso, es gracias al fenómeno de la escritura que podemos conservar en nuestra memoria un acto de tal belleza, impidiendo que el espíritu de Fancioulle pase como un inadvertido de la *Historia*. De igual forma, su muerte, la cual no podemos ignorar dado que forma parte del título del poema mismo, es esencial para el desarrollo lírico del texto, en que observamos un bufón deshacerse de todo miedo en su actuación, logrando inclusive sensibilizar a su querido espectador, el príncipe, quien mira con asombro las proezas de tan dotado artista, quedando anonadado con su talento.

¹⁴⁶ *Ibid.* 322.

Se sentait-il vaincu dans son pouvoir de despote? humilié dans son art de terrifier les cœurs et d'engourdir les esprits? frustré de ses espérances et bafoué dans ses prévisions? De telles suppositions non exactement justifiées, mais non absolument injustifiables, traversèrent mon esprit pendant que je contemplais le visage du Prince, sur lequel une pâleur nouvelle s'ajoutait sans cesse à sa pâleur habituelle, comme la neige s'ajoute à la neige. [...] Quelques minutes plus tard un coup de sifflet aigu, prolongé, interrompit Fancioulle dans un de ses meilleurs moments, et déchira à la fois les oreilles et les cœurs. Et de l'endroit de la salle d'où avait jailli cette désapprobation inattendue, un enfant se précipitait dans un corridor avec des rires étouffés.¹⁴⁷

Por orden de un príncipe, opacado ante la majestuosidad del traidor bufón, un joven noble es encomendado con la tarea de acallar las ovaciones al profano comediante, cuyo acto representa su poder frente a las masas y la corte misma, forjándose como una fuerza digna de reconocimiento y esplendor, pero simultáneamente, peligrosa para el régimen monárquico. Permitir al común bufón levantarse por encima del príncipe se transforma en una osadía, una transgresión contra todos los valores de una sociedad monárquica, en otras palabras, es la contestación más eficaz de un alma revolucionaria ante todo lo que se opone. Todo acto anterior a esta representación se muestra como banal, débil y absurdo, mientras que el bufón es capaz de lograr sobre el escenario, aquello que jamás pudo hacer a mano armada, la revolución. Dicho esto, el agitado príncipe no puede más que sentirse asombrado y atemorizado por su bufón, cuyo espectáculo, estará a punto de finalizar en la única forma en que un artista como él puede reconocer el final de todo acto, el silencio, mismo que permite una muerte digna y heroica al ser que conmemora este poema de Baudelaire.

El acto de Fancioulle representa más que una simple diapositiva de vida, se yergue como manifiesto de un individuo haciendo frente al destino, a la sociedad y al mundo, demostrando que la voz de un hombre puede hacerse escuchar entre millones pese a los obstáculos que se le opongan. Revolucionario y soñador, la imagen del comediante es a su vez una acertada elección por parte de Baudelaire, quien, haciendo eco del pensamiento

¹⁴⁷ *Ibid.*

poético de Aristóteles, reconoce en el comediante una figura más apegada a la gente común y al mundo de la cotidianidad, permitiéndose elevarle a un estatus mesiánico, convirtiéndole en el vocero de todos estos seres alienados de la sociedad. Con esto, el título juega también parte importante de este pensamiento, pues en él nos cuestionamos ¿quién puede ser considerado héroe? Transgrediendo con este “héroe” canónico y transformándolo en un héroe verosímil, alcanzable, pero en ningún sentido menos admirable. Queda mucho por decir de este hombre común; sin embargo, si de algo ha de pecar el comediante es de permitirnos resignificar el heroísmo moderno, no como un “fuera de lo común”, sino como un “más que común”, adornándolo con las guirnaldas del recuerdo que, al menos este poema, fueron arrebatadas del monarca en su propio palacio, permitiéndonos soñar con la posibilidad de hacer frente a la memoria institucionalizada que representa la *Historia*, escabullendo nuestra *historia* entre sus anales. “Depuis lors, plusieurs mimes, justement appréciés dans différents pays, sont venus jouer devant la cour de ***; mais aucun d'eux n'a pu rappeler les merveilleux talents de Fancioulle, ni s'élever jusqu'à la même faveur”.¹⁴⁸

Retomando las palabras de Gianni Vattimo “[...] l'idée même d'une histoire universelle deviente imposible”¹⁴⁹, lo cual hoy en día es algo cada vez más arraigado dentro de nuestro pensamiento; el individuo contemporáneo busca hacerse de su propia *historia* mediante la independización de este “determinismo historiográfico”. Sin embargo, toda esta ola del pensamiento transgresor hacia la *Historia*, nace de la inquietud del hombre por hacer frente a la humanidad, en un sentido no de carácter hostil, sino pragmático, buscando su sentido dentro de esta dinámica social, sin por ello disolverse dentro de un vacío de la homogeneidad. Entendiendo la subjetividad que representa la temporalidad humana, es imposible permitirse únicamente un hundimiento historiográfico de la propia identidad, por lo que, comenzamos a cuestionar la vocación de una literatura dirigida hacia el entendimiento de estas individualidades como parte de un todo fragmentario y heterogéneo, en otras palabras, un disoluto de lo que sostuvo alguna vez el pensamiento

¹⁴⁸ *Ibid.* 323.

¹⁴⁹ Gianni Vattimo. *La fin de la modernité*. Paris : Éditions de Seuil, 1987: 15.

historiográfico. Baudelaire, al igual que Marx¹⁵⁰, reconoce el rol jugado por la *Historia* en la construcción de la sociedad y el uso que se le da a esta como medio para trascender las ideas de las clases dominantes preferenciadas, razón por la cual, poemas como “*Une mort héroïque*” y “*Les foules*”, tratan de alejarnos de este panorama idealizado por la sociedad burguesa, demostrando que hay más de lo que indican las páginas de la *Historia*, más de lo que alcanzan a decir las palabras de un estudioso historiador, un poeta o inclusive la escritura misma, siendo esto a lo que apunta el artista moderno, demostrar lo indemostrable, lo opaco y lo oculto de nuestro mundo, en un trabajo en que la labor de antropólogo y poeta se fusionan en una misma, para partir en la búsqueda, no de una mejor *Historia*, sino de la belleza detrás del recuerdo humano, del recuerdo sincero de las personas vecinas del olvido y las sombras, haciendo brillar su estela entre el cosmos de la literatura.

La labor poética de Baudelaire abarca más que la temporalidad al pensar en este aspecto de su obra, en que el poeta es consciente del valor de esta individualidad como un campo prolífero para cultivar las nuevas literaturas de su época. El poeta reconoce que, tal y como se muestra en “*Chacun sa Chimère*”, una fascinación por aquellas *historias* ocultas tras el caminar de cada uno de los individuos que pueblan realidades muy distintas a las nuestras “*Tous ces visages fatigués et sérieux ne témoignaient d'aucun désespoir; sous la coupole spleenétique du ciel, les pieds plongés dans la poussière d'un sol aussi désolé que ce ciel, ils cheminaient avec la physionomie résignée de ceux qui sont condamnés à espérer toujours*”.¹⁵¹

Finalmente, alejados de entender la poesía como un archivo de sucesos, no podemos negar su rol como un acervo anecdótico alimentado por las particularidades de las imágenes más heterogéneas con que puede toparse un poeta. Estéticamente, el poema

¹⁵⁰En su *Manifiesto comunista*, Marx y Engels desarrollan la idea de que toda producción literaria (incluyendo la Historia) forman parte de un sistema para el sustento del pensamiento y tradiciones de las clases dominantes: “¿Qué otra cosa demuestra la historia de las ideas sino que la producción intelectual cambia de forma con la material? Las ideas dominantes de una época nunca han sido otra cosa que las de la clase dominante.” (Karl Marx, Friedrich Engels. *Manifiesto Comunista*. Trad. Pedro Ribas. Madrid: Alianza Editorial, 2008: 66).

¹⁵¹Charles Baudelaire “*Chacun sa chimère*”. *Œuvres complètes* I. Paris: Gallimard, 1973 : 283.

sigue siendo el ejercicio estilístico de la palabra. No obstante, dejamos atrás este concepto para ir más allá de este ejercicio de la palabra y convertirle en el medio de análisis de las dinámicas sociales, y el mundo. Debemos entender la poesía decimonónica, específicamente la de Baudelaire, como un cuestionamiento frente a las distintas estructuras pre-concebidas que inundan nuestro mundo con falsas certezas, tal y como hemos observado en el caso del pensamiento de temporalidad, el canon de la creación poética y en esta ocasión, la concepción de la *Historia* como un todo infranqueable e irrefutable. En la actualidad pensadores como Foucault¹⁵² Bauman¹⁵³, Lipovetsky¹⁵⁴ y Baudrillard¹⁵⁵ se han encargado de desarrollar sus estudios en torno al antagonismo entre el individuo y la secularización del hombre y la *Historia* en reciente años, entendiendo que nuestra relación con ésta en la actualidad se enfoca a la crítica, y en muchas ocasiones, transgresión de misma, cuestionándole y diferenciándonos mediante o contra ella. Hemos dejado de erguir *Historias* para crear *historias*, no con el motivo de revalorar los ideales de nación, estado o familia, sino como un susurro de nuestra cotidianidad, misma que agrieta los pilares que sostienen el canon histórico, desvalorándolo y cuestionándolo hasta hacer

¹⁵² Foucault afirma lo siguiente: “[...] la historia, desde hace mucho tiempo, no busca ya comprender los acontecimientos a través de un juego de causas y efectos en la unidad informe de un gran devenir, vagamente homogéneo o duramente jerarquizado; pero no para de recuperar estructuras anteriores, ajenas, hostiles al acontecimiento. Lo hace para establecer series distintas, entrecruzadas, a menudo divergentes, pero no autónomas, que permites circunscribir el lugar del acontecimiento, los márgenes del azar, las condiciones de su aparición”. (Michel Foucault. *El orden del discurso*. Trad. Alberto Gonzáles Troyano. México: Tusquets Editores, 2010: 56).

¹⁵³ Al hablarnos del hombre contemporáneo y su relación con el pasado e historia, Bauman dice: “El pasado de cada identidad está sembrado de vertederos a los que se han ido arrojando diariamente y uno a uno los objetos anteayer indispensables y ayer convertidos en cargas engorrosas. El único “núcleo identitario” que, con toda seguridad, surgirá no sólo indemne, sino también fortalecido, de todo este continuo cambio será el del *homo eligens*, el “hombre elector”: un yo permanentemente impermanente, completamente incómodo, definitivamente indefinido... y auténticamente inauténtico.” (Zygmunt Bauman. *Vida líquida*. Trad. Albino Santos Mosquera. México: Paidós, 2015: 49).

¹⁵⁴ Al plantear su noción de postmodernidad Gilles Lipovetsky menciona lo siguiente: “Le post-modernisme est le processus et le moment historique où s’opère ce retournement de tendance au profit du procès de personnalisation, lequel ne cessa d’annexer de nouvelles sphères, d’ores et déjà l’éducation, les horaires, le travail, ce dernier secteur étant de loin le plus réfractaire au procès en cours. » (Gilles Lipovetsky. *L’ère du vide*. Paris: Gallimard, 1993: 162).

¹⁵⁵ Explorando el término de simulación, como la nueva realidad a la que se enfrenta la sociedad contemporánea, Baudrillard explica: “La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal.” (Jean Baudrillard. *Cultura y Simulacro*. Trad. Antoni Vicens. Barcelona: Editorial Kairos, 2008: 9) Observamos el énfasis de las nuevas sociedad por construirse fuera de los anales de la historia, e incluso de la realidad cotidiana para poblar los nuevos horizontes que vislumbran los medios electrónicos.

del mismo otra aporía más dentro de nuestra vida, un intransitable no por efecto de falta de validez, sino por efecto de una búsqueda más íntima del individuo frente al vasto disoluto de la realidad.

Sea cual sea el caso, la postmodernidad toma varias ideas del pensamiento baudeleriano, más allá de su nomenclatura de poeta moderno, debemos optar por tratar un acercamiento más enfocado en los temas manejados en su poesía como medio para re-valorar el pensamiento de la modernidad y postmodernidad, y claro, buscando suscitar nuevos debates en que es necesario reconsiderar la realidad que nos rodea y partir en la búsqueda de nuevas y atrevidas corrientes del pensamiento, mismas que deberán ser puestas en práctica no sólo en las artes y la literatura, sino también en redes sociales, entendiendo el potencial crítico-narrativo que denotan dichos medios en nuestra heterogénea actualidad de realidades dispersas.

Conclusiones

No limitándonos al aspecto estético de la obra, hemos observado el desarrollo y evolución de un poeta, crítico y pensador destacado en la historia literaria. Sería inútil alabar una obra cuya repercusión ha sido demostrada por la palabra de críticos y pensadores como Claude Pichois¹⁵⁶, Walter Benjamin¹⁵⁷, Theodor W. Adorno¹⁵⁸ e inclusive Jean-Paul Sartre¹⁵⁹, razón por la cual nuestra labor no será reproducir dichos argumentos. No obstante, detrás de la persona de Baudelaire, somos capaces de re-descubrir el poder que tiene la poesía. Lejos del valor estético y la musicalidad que denota toda forma poética, debemos destacar este espacio de multiplicidades que convergen en la poesía, formando nuevos universos mientras los antiguos colapsan en una sinfonía de supernovas que dan espacio a la renovación literaria. Dicho esto, en el caso de la poesía de Baudelaire destacamos este sentimiento de ruptura frente a la tradición y contestación social. Sus poemas son una forma de revolución para un género que corría el riesgo de caer en la repetición y reproducción de Victor Hugo; no obstante, es gracias a ejercicios poéticos como el de Baudelaire que el romanticismo poético logro evolucionar a un simbolismo, movimiento que se destacó por la profundización en el análisis del poema a partir de una óptica en que el autor cuestionaba el ejercicio mismo.

¹⁵⁶ « La première motivation que nous découvrons à la poésie de Baudelaire, c'est donc l'implacable nécessité de trouver du nouveau ». (Claude Pichois. «Introduction». Charles Baudelaire *Les fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 1996: 9).

¹⁵⁷ Respecto a la influencia de Baudelaire en el pensamiento de Benjamin, Ana Lucas menciona lo siguiente: “[...] lo que Benjamin retoma de Baudelaire, es fundamentalmente su visión de la Modernidad a partir del París de su época. Desde esta visión poética y originaria de lo moderno esbozará su propia teoría. Benjamin contempla París desde la mirada de Baudelaire ya que el poeta “ha sido el primero en constatar, en su obra, la novedad que la industria ha producido en la gran ciudad: alumbrada por gas y recorrida continuamente por una multitud variopinta que la atraviesa rápidamente a pie o en coche”. (Ana Lucas. *El trasfondo barroco de lo moderno: Estética y crisis de la modernidad en la filosofía de Walter Benjamin*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998: 37).

¹⁵⁸ « La modernidad es abstracta en virtud de su relación con lo anterior; irreconciliable con el encantamiento, no puede decir lo que aún no ha sido, y empero tiene que quererlo contra la infamia de lo siempre igual: por eso, los criptogramas baudelerianos de la modernidad equiparan lo nuevo con lo desconocido, tanto al *telos* oculto como a lo que es horrible debido a su inconmesurabilidad con lo siempre igual, al *goût du néant*. (Theodor W. Adorno. *Teoría estética*, Teoría estética. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004: 37)

¹⁵⁹ « Ce regard qu'il dirige sur soi, nous avons vu qu'il l'assimile au regard d'Autrui. Il se voit ou tente de se voir comme s'il était un autre. [...] Par la lucidité auto-punitive, Baudelaire tente de se constituer en objet devant ses propres yeux. » (Jean-Paul Sartre. *Baudelaire*. Paris : Gallimard, 1994: 79).

Qué es hablar de poesía, sino hablar de la transgresión de los convencionalismos lingüísticos en pro del valor estético del lenguaje, con lo que debemos cuestionar ¿hay otros fines detrás de la poesía? Sin necesidad de estirar los argumentos de este trabajo, hemos observado en Baudelaire una voluntad por profundizar en materia de temporalidad a partir de un acercamiento que difiere del filosófico al observar cómo dicho debate forma parte de su poesía, tanto temática como estructuralmente. Como crítico y poeta, observamos la influencia que tienen en él las obras de poetas como Nerval y Hugo en su obra, además de la importancia mostrada por la obra de artistas como Eugène Delacroix y Constantin Guys, mismas que le sensibilizan frente a cuestiones sociales y políticas de su época. Consciente de ello, la obra del poeta propone los rumbos que debe tomar la literatura frente a estos vertiginosos cambios. Distantes de la figura del poeta como el protegido de un monarca o Estado, o bien, el mercenario de palabras de alabanzas, nos enfrentamos a una sociedad en que la postura del poeta debe ser la de un revolucionario desafiado de grupo político, atacando las injusticias sin ello convertirle en el cacique de una moral fascista y homogénea. Bajo esta premisa debe entenderse al poeta moderno como un individuo capaz de trabajar con temas diversos; sin embargo, distanciándose del enciclopedismo del siglo XVIII, su trabajo buscará analizar estos temas a partir de una óptica que no pretende dar respuestas absolutas, sino contemplar las problemáticas que de estos temas surgen optando por un acercamiento más empírico y sensitivo, mismo que es exaltado con la ayuda de las palabras con que el poeta labra su obra.

Al hablar de temporalidad, ya sea en poemas como *“L’Horloge”*, *“L’ennemi”* o *“Enivrez-vous”*, el poeta no busca dar una respuesta absoluta a lo que es el tiempo, por el contrario, nos muestra una parcela de los distintos rostros que este puede tomar ya que, al igual que todo ser vivo, se compone de una multiplicidad de atributos que nos impide el concreto entendimiento del mismo. Por esta razón, la inquietud del poeta puede sustentarse en tres puntos clave como lo son: la rigidez de pensar en una temporalidad lineal, la omnipresencia del tiempo como verdugo del ser humano y la de regulador/opresor social. El poeta, consciente de estas cualidades, no sólo las subraya en su obra, también busca demostrar el carácter franqueable de la estandarización de dicho concepto. Se

denota el carácter social del tiempo, siendo este uno de los puntos más atacados por el poeta, denunciando la hiper-sistematización de la temporalidad por parte de una sociedad cuya idea de “progreso” se centra en la optimización y aceleración de los procesos de trabajo; obteniendo más producto, labores y resultados en el menor lapso posible. No podemos negar la existencia de ventajas de dicha cuantificación cuando ésta es aplicada para encontrar un punto de acuerdo entre distintos individuos; no obstante, se paga un precio muy alto al hablar de la calma del individuo. Olvidando los paisajes bucólicos descritos por Virgilio, el hombre de ciudad debe dejar atrás esto si busca la supervivencia dentro de un ambiente tan hostil. Con esto, Baudelaire no sólo genera una conciencia en torno a estos avances del hombre en materia de vida en sociedad, sino que también logra predecir parcialmente el mundo que actualmente vivimos, en que no sólo ha aumentado el valor de cada segundo, sino que la cuantificación es tal que en ocasiones no podemos dejar de ver el reloj por miedo a pensar que se nos acaba de escapar un segundo de nuestro tiempo. Esta noción se respalda aún más al denotar la importancia que han adquirido el internet y los dispositivos que nos permiten una perpetua comunicación con un mundo virtual, mismo que se ha convertido en el máximo centro de intercambio informático de nuestra sociedad contemporánea.

La cultura contemporánea ha sobrepasado el tempo de la sociedad del siglo XIX, eso queda fuera de toda discusión; no obstante, los debates subrayados por Baudelaire muestran gran relevancia aún al día de hoy, reconsiderando el tiempo al que vivimos en la actualidad, así como las desventajas de su hiper-cuantificación. La actualidad denota un reto para el individuo, quien es incapaz de distinguir su rostro entre tan abismal pozo informático, de la misma manera en que hemos delegado muchas de nuestras actividades sociales al entorno virtual. Dicha afirmación no debe interpretarse como la reproducción de aquel discurso que castiga toda interacción con el mundo virtual, pues mucho de lo que en él encontramos ha facilitado la búsqueda, análisis e investigación para distintos proyectos; no obstante, queda preguntarse ¿cuál debe ser la postura del hombre frente a este medio? ¿Qué retos trae consigo? Frente a este mundo acelerado, el problema de temporalidad converge con un problema de identidad, en que no sólo debemos ser capaces de poder

seleccionar la información que deseamos cotejar, también debemos ser capaces de cuestionarnos sobre qué postura ocupamos frente a dicha información y cómo forma parte de la propia identidad, debate que ha sido desarrollado por pensadores como Lipovetsky¹⁶⁰, Baudrillard¹⁶¹ y Bauman¹⁶², mismo que aún sigue discutiéndose al momento.

¿Qué es la identidad para el hombre contemporáneo? Una ingenua respuesta sería decir que es la originalidad immanente a cada individuo; sin embargo, en un mundo en que somos capaces de compararnos con millones de personas con tan sólo presionar un botón ¿existe dicha posibilidad? La historia, aquel gran Golem a partir del cual construíamos una identidad, ya sea con base en ella o contra ella, es una figura cada vez más borrosa y dispersa, lo cual ha generado una perpetua incertidumbre en los habitantes de nuestra época. Cada vez son menos los adeptos a la historia como una verdad absoluta. Baudelaire, demostró parcialmente la ingenuidad de creer y sustentarse en algo tan vago, tan humano, como lo es la historia, proponiendo el arte como una alternativa frente a la misma. Fue así que los exentos de voz fueron capaces de prolongar sus anécdotas en rimas, versos y narraciones que contaban sus vivencias, sus risas y sus lágrimas. Más allá de una idea de exaltación de la marginalidad, podemos ver en poemas como "*Les Foules*" una voluntad por comenzar a pensar en la alteridad dentro de la literatura. Evidentemente, dicha alteridad no puede ser equiparada con aquella expuesta por Levinas y de la que se escribe en la literatura desarrollada de la mitad del siglo XX hasta nuestra época. Mas, no podemos negar la importancia de empezar a germinar dentro de la consciencia literaria la importancia de

¹⁶⁰ "L'ère de la consommation n'a pas seulement disqualifié l'esthétique protestante, elle a liquidé la valeur et l'existence des coutumes et traditions, elle a produit une culture nationale et en fait internationale à base de sollicitation des besoins et d'informations, elle a arraché l'individu au local et plus encore à la stabilité de la vie quotidienne, au statisme immémorial des rapports avec les objets, les autres, le corps et soi-même. » (Gilles Lipovetsky. *L'ère du vide*, Paris: Gallimard, 1993: 153).

¹⁶¹ Baudrillard afirma con respecto al mundo de la información: "La televisión transmite la ideología de la omnipotencia de un sistema de lectura en un mundo que se ve transformado en sistema de signos." (Jean Baudrillard. *La sociedad de consumo*. Trad. Alcira Bixio. Madrid: Siglo XXI, 2007: 146-147) Es así que se pretende la imagen de un mundo ausente, creando un discurso unilateral de la información, razón por la cual el individuo debe buscar nuevas fuentes de información más allá de las institucionalizadas (periódico, radio y televisión) para enfrentar esta realidad de información dislocada y normatización mediática.

¹⁶² "Toda la información que adquieren se vuelve anticuada muy rápidamente y, si no se desecha de inmediato, puede resultar engañosa en vez de proporcionar orientación fiable." (Zygmunt Bauman. *Vida líquida*. Trad. Albino Santos Mosquera. México: Paidós, 2015: 157).

experimentar con obras que dejaran de centralizar en un único personaje y/o individuo para abogar por una polisemia que permee tanto en el valor lingüístico del poema como en su estilo y estructura, nociones que simultáneamente darán paso a la poesía que se desarrollará durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX.

El debate indentitario, aunque emprendido como una búsqueda de identidad en un principio, ahora es llevado a nuestra postura frente al mundo que nos rodea, frente a los otros no como individuos alienados, mucho menos como simples partícipes de un sistema de engranajes automatizados, sino como personas cuyo rostro e identidad es un caleidoscopio compuesto por mucho más que el concepto propio que se tiene de uno mismo. Puede resultar contradictorio dicho argumento, y en efecto lo es, pero no podemos pasar por alto que conforme más es el contacto que tenemos con el otro, ya sea de forma directa o indirecta, más debe ser nuestra voluntad por escuchar y dejar de perseguir una utópica originalidad para en su lugar buscar una apertura identitaria producto del auto-cuestionamiento consigo mismo, pero también el debate con aquellos que nos rodean. En el caso del poeta, se deja de pensar en la voz del profeta y el canto orférico de sus versos, lo cual no debe denotar una desvalorización del artista; sin embargo, observamos una voluntad porque el poeta, de la misma forma que el poema como forma estética, trate de entablar un mayor contacto con las personas que le rodean, disminuyendo esta división entre el poeta y el otro. El dandismo de algunos poetas, inclusive el mismo Baudelaire, puede no representar gran parte de esto, y en efecto dado que el dandismo busca aún una originalidad y resaltar la individualidad del artista sobre los demás. Por otra parte, es tras observar la evolución de la poesía originada tras la obra de Baudelaire que percibimos el oxidar de la caricatura del dandi, optando por una revalorización de lo que debe tratar el poeta y su relación frente a lo que se entiende por alteridad.

Retomando los problemas de nuestra época informática, el poeta está obligado a dejar de pensarse como el portador de la palabra, para convertirse en el portador de mensajes, en otras palabras, su labor no debe ser la de monopolizar la palabra como si ésta se tratase de un don, por lo contrario, debe transformarse en el promotor de la comunicación y el debate mediante su obra, apelando a la función fática de la lengua. Dicho

esto, la literatura debe dejar de mostrarse como un artefacto de elite, para convertirse en herramienta democratizadora, con lo cual, el poeta debe retroalimentarse del perpetuo diálogo, no olvidando su humanidad. El artista debe encargarse de aprovechar las herramientas que le brindan portales como el internet para estar en contacto con su mundo, pero no como un simple observador de eventos, sino como un agente activo dentro del mismo. Dada la inmensa cantidad de información que circula en el mundo virtual, esto es una labor titánica, sobre todo al tratarse de autores reconocidos. Sin embargo, alejados de la farándula editorial, artistas, poetas, directores y jóvenes creadores deben encontrar la posibilidad de crear un canal de comunicación que permita el diálogo y el debate frente a los problemas políticos y sociales que afectan nuestra época. La literatura actual tiene la posibilidad de experimentar con nuevos acercamientos gracias a estas herramientas. Recordemos que el poeta, al igual que todo artista, necesita tener un vínculo con el mundo que le rodea para ser capaz de lograr esta polisemia que enriquece tanto la literatura.

Por una parte, no podemos pasar por alto los aportes estilísticos del poeta dentro de la poesía, denotando el cuestionamiento de la rigidez poética sufrida durante el siglo XIX. Censura, extrema normatividad y control fueron algunas de las cosas contra las cuales tuvieron que combatir los poetas del XIX para lograr la publicación, o siquiera, la expresión de sus propias opiniones. Frente al Segundo Imperio e institutos como *L'Académie Française*, los autores luchaban por encontrar un medio para expresarse libremente, no siendo capaces de hacerlo siquiera en sus propios versos dadas las sanciones métricas; sin embargo, poetas como Victor Hugo y Baudelaire se enfrentaron contra esto. Conscientes del desapruebo, la osadía de poetas como ellos permitió la revalorización de los lineamientos poéticos de su época, acción que traería consigo una voluntad y deseo de experimentación aún mayor por parte de los autores pertenecientes a la segunda mitad del siglo XIX. Dicho esto, la autonomía versátil dentro de la poesía no debe tomarse a la ligera dado que, simultaneo a su importancia dentro de la evolución literaria, se denota en ella una voz liberadora que busca transgredir los arcaicos estatutos literarios para dar paso a nuevas ideas y permitir una creación más íntima por parte del autor, misma que no se verá dislocada por el seguimiento de reglas cuestionables.

Cabe admitir que esta voluntad de la transgresión no es completamente nueva, dado que tal y como lo sostienen teóricos como Adorno¹⁶³, es con base en esta que una obra logra su trascendencia; no obstante, no se desmeritará que en el ramo de la poesía, una obra como la de Baudelaire fue una de las transgresiones necesarias para promover el germinar de nuevas ideas, ya sea las del joven Rimbaud, heredero de la tradición simbolista, Mallarmé llevando la poesía hasta el extremo del análisis metalingüístico del verso, o Proust en la búsqueda de los paraísos perdidos del pasado con su complejo estilo narrativo, la voluntad de una ruptura y contestación es una de las características que debe perseguir siempre la literatura. Por lo que, en la actualidad, lejos de la búsqueda de respuestas, el origen de las nuevas obras debe perseguir la pregunta como su principal eje, sin miedo a experimentar, sufrir y errar en esta labor.

El pensamiento contemporáneo ha perseguido la revaloración de estas trasgresiones como una apertura hacia la multiplicidad y polisemia efecto de los numerosos canales de comunicación que tenemos, por lo cual es absurdo seguir sustentando totalitarismos filosóficos y estéticos hoy en día; sin embargo, estos aún son parte de nuestra sociedad, mismos que derivan en actos de desaprebo y violencia, razón por la cual el discurso de Baudelaire, aquel modernismo que buscaba el carácter único de cada individuo y hoy ha evolucionado más allá de la posmodernidad, misma que debe revisitarse y revalorarse, no olvidando que son las particularidades aquellas que enriquecen la poesía con versos seductores, la narrativa con personajes únicos y el teatro con experimentos que cuestionan la división entre actor y espectador. Dicho argumento es aún más fuerte si se le aúna la importancia que tiene la memoria de cada individuo como el compendio de experiencias que permiten al lector y/o espectador la visión de mundos alternos y realidades completamente distintas a la propia.

No se busca emular el repetitivo argumento de la literatura como una crítica social o el medio para vivir múltiples vidas; no obstante, su eco permea entre los versos de la

¹⁶³ “Las marcas del desorden son el sello de autenticidad de la modernidad; aquello mediante lo cual ésta niega desesperadamente la compacidad de lo siempre igual; la explosión es una de sus invariantes.” (Theodor W. Adorno. *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004: 38).

poesía, por lo que, distanciándonos de dicha afirmación retornaremos al punto que dio origen a esta investigación, la aporía. Con esto, enunciaremos que la literatura, tanto como lo fue la obra de Baudelaire en su momento y ahora lo serán las nuevas generaciones de escritores, debe ser nutrida por el cuestionamiento, por el imposible y el *impasse*, en otras palabras, se debe perseguir la multiplicidad y la polisemia, misma que nos permitirá una noción más crítica de nuestro entorno. No se trata de vivir a través de las páginas de un poemario, sino cuestionar a partir de éste, convirtiendo dichas interrogativas en el motivo para la creación de la propia obra, misma que puede derivar en el intercambio de experiencias, o por qué no, la voluntad por crear nuevas literaturas producto de las mismas, ostentando la personalización de la Palabra que nos acompaña siempre.

Finalmente, debe reconsiderarse el rol que juegan los nuevos medios y herramientas para la creación y apertura de foros de debate en torno a los rumbos que debe tomar la literatura de nuestros días. De la misma forma que se ha debatido sobre el rol de redes sociales en el desarrollo literario, es el momento idóneo para comenzar a experimentar con dichas herramientas, permitiendo la democratización de la literatura y habilitar un mayor diálogo. Hemos observado cómo múltiples injusticias y atrocidades han sido denunciadas por medio de este espacio durante la última década, motivando la movilización de grandes grupos de personas frente a dichos sucesos. Es por esta razón que no debemos pasar por alto el potencial de estas nuevas herramientas y su rol en la experimentación literaria, permitiendo llevar el debate a un mayor número de personas.

Concluyendo con esta labor resta responder a la pregunta ¿qué es la aporía en Baudelaire? ¿Existe? A lo que responderemos, que dicha existe a manera de contestación. Diferenciado de la acepción generalmente utilizada dentro de la filosofía clásica, la aporía no es lo imposible, sino lo insustentable. En el caso de Baudelaire esto remite a las críticas hechas al concepto de tiempo, poética e historia. Lejos de afirmar que todo es una aporía, Baudelaire no niega la practicidad de algunos aspectos de éstas. El tiempo, distante de ser una imposibilidad, es un concepto desarrollado en base al entendimiento humano, semejante al lenguaje. No obstante, al igual que el lenguaje, sufre de una polisemia producto de los procesos cognitivos bajo los que se sostiene cada individualidad, razón por

la cual pueden lograrse momentos de retorno y pausa al interior del toda persona, mismos que buscarán ser exacerbados por ejercicios como la poesía, en que el autor buscó la revalorización del pasado como el agente que nos brinda identidad y humanidad frente al irreprochable correr de las manecillas del reloj. Por otra parte, al hablar de poesía como estructura nos muestra una personalidad más rebelde, que busca innovar mediante la contestación. El hemistiquio libre, herencia de Victor Hugo, y la poesía en prosa inspirada por Bertrand pueden no ser originalmente atribuidos al poeta; sin embargo, fue la singularidad estilística de Baudelaire la que le permitió revalorar el ejercicio poético no sólo como una ventana para la expresión, sino también como el medio para cuestionar el poema como forma. El verso como algo más que verso, en otras palabras, el verso como un no-verso si lo ponemos en relación con el canon de su época, una contestación, una rebelión, una pregunta, una aporía. Por último, es al hablar de su postura frente a la historia que notificamos dicho argumento gracias a su desarrollo del pensamiento de la modernidad, abogando por la importancia de la heterogeneidad, polisemia y cotidianidad. Hablar de cotidianidad en Baudelaire sigue formando parte de una estética romántica, por lo cual, se entiende como una cotidianidad mágica y terrorífica en que lo inusual es constante, pero también entendiendo esta rareza o este inusual como algo que sólo puede germinar dentro del día a día de la gente “común” más que dentro de las hojas de las Historia, razón por la cual la literatura debe nutrirse de ella para fomentar su evolución y no perder su capacidad de asombro frente a su entorno.

¿Qué es la aporía a fin de cuentas? Sería lo mismo que preguntarse ¿Qué es la poesía?, una pregunta cuya respuesta da origen a un espejo reflejando la inversión de la pregunta, en otras palabras, es la ruptura, es el asombro de lo desconocido, el brillo al interior del inmenso vacío, la pregunta y respuesta, la incógnita. La poesía debe ser la incógnita perpetua, no por pretensión del poeta, sino por pretensión del lenguaje y la polisemia que albergan los múltiples significados y emociones que de ella pueden derivar.

Citando a Derrida, la poesía es el *schibboleth*: “il excède toujours le sens et la pure discursivité du sens”.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Jacques Derrida. *Apories*. Paris: Galilée, 1996 : 27.

Bibliografía:

- Adorno, Theodor.** *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004.
- Agustín.** *Sobre el tiempo (Las Confesiones)*. Barcelona: Ediciones Folio, 2007.
- Aristote.** *Physique et Métaphysique*. Trad. y comp. Sonia et Maurice Dayan. Paris: Presses Universitaires de France, 1966.
- Bachelard, Gaston.** *La intuición del instante*. Trad. Jorge Ferreiro. México: FCE, 2014.
- Barthes, Roland.** *Crítica y verdad*. Trad. José Bianco. México: Siglo XXI, 2010.
- Baudelaire, Charles.** *Les Fleurs du mal*. Paris : Gallimard, 1996.
- _____. *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 2010.
- _____. *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard, 2007.
- _____. *Petits Poèmes en Prose*. Pref. Pierre-Louis Rey. Paris : Pocket, 1998.
- Baudrillard, Jean.** *Cultura y simulacro*. Trad. Antoni Vicens. Barcelona: Editorial Kairos, 2008.
- _____. *La sociedad de consumo*. Trad. Alcira Bixio. Madrid: Siglo XXI, 2007.
- Bauman, Zygmunt.** *Vida líquida*. Trad. Albino Santos Mosquera. México: Paidós, 2015.
- Benjamin, Walter.** *Ensayos escogidos*. Ed. Ana Galán. México: Ediciones Coyoacán, 2008.
- _____. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Trad. Micaela Ortelli. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2012.
- Bergson, Henri.** *Matière et mémoire*. Paris : GF Flammarion, 2012.
- Compagnon, Antoine.** *Las cinco paradojas de la modernidad*. Trad. Ricardo Ancira. México: Siglo XXI, 2010.
- Cruz, Manuel.** *Adiós, historia, adiós. El abandono del pasado en el mundo actual*. México: FCE, 2014.
- Derrida, Jacques.** *Apories*. Paris: Galilée, 1996.
- _____. *La Dissémination*. Paris: Du Seuil, 1972.
- _____. *No escribo sin luz artificial*. Valladolid: Cuatro, 1997.

- Elias, Norbert.** *Sobre el tiempo*. Trad. Guillermo Hirata. México: FCE, 2013.
- Enthoven, Raphaël.** « Le temps.» *Philosophie Magazine* 44.10 (2010)
- Foucault, Michel.** *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. México: Tusquets Editores, 2010.
- Hegel, G.W.F.** *Ciencia de la lógica*. Madrid: Abada, 2011.
- _____. *Fenomenología del espíritu*. Trad. Wenceslao Roces. México: FCE, 2010.
- Heidegger, Martin.** *El concepto de tiempo (Tratado de 1924)*. Trad. Jesús Adrian Escudero. Madrid: Herder, 2008.
- _____. *El ser y el tiempo (1923)*. Trad. José Gaos. México: FCE, 2010.
- Hobsbawm, Eric.** *La era de la revolución 1789 – 1848*. Trad. Felipe Ximénez de Sandoval. México: Booket, 2015.
- Hugo, Victor.** *Les Contemplations*. Paris: Pocket, 2012.
- Husserl, Edmund.** *Meditaciones cartesianas (1929)*. Trad. Mario A. Presas. Madrid : Trens, 2009.
- Jullian, René.** *Le mouvement des arts du romantisme au symbolisme*. Paris: Albin-Michel, 1979.
- Jullien, François.** *Del tiempo*. Trad. Miguel Lancho. Madrid: Arena Libros, 2005.
- Kant, Immanuel.** *Crítica de la razón pura*. Trad. Pedro Ribas. México: Taurus, 2011.
- _____. *Groundwork of the metaphysics of morals*. Trad. Mary Gregor. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Kierkegaard, Soren.** *Tratado de la desesperación*. Buenos Aires: Leviatán, 2005.
- Lagarde, André & Laurent Michard.** *XIXème siècle*. Paris: Bordas, 1969.
- Levinas, Emmanuel.** *Liberté et commandement*. Paris : Fata Morgana, 1994.
- Lipovetsky, Gilles.** *L'ère du vide*. Paris: Gallimard, 1993.
- Lucas, Ana.** *El trasfondo barroco de lo moderno (Estética y crisis de la modernidad en la filosofía de Walter Benjamin)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998.

Marx, Karl & Friedrich Engels. *Manifiesto Comunista*. Trad. Pedro Ribas. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

Miner, Margaret. "Consuming Midnight: Baudelaire Preys On Time." Symposium: A Quarterly Journal In Modern Literatures 52.1 (1998): 40-59. MLA International Bibliography. Web. 29 Abr 2012.

Morgan Wortham, Simon. *The Derrida dictionary*. New York: Continuum International Publishing Group, 2010

Nerval, Gérard De. *Les Filles du Feu*. Pref. Michel Brix. Paris : Librairie Générale Française, 1999.

Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Trad. Luis A. Acosta. Madrid: Cátedra, 2014.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 2012.

Perrin, Claude Stéphane. *Baudelaire : une esthétique de la modernité*. (<http://www.eris-perrin.net/article-baudelaire-une-esthetique-de-la-modernite-110418681.html>)

Pfeiffer, Johannes. *La poesía*. Trad. Margit Frenk Alatorre. México: FCE, 2013.

Platón. *Platón 1*. Prol. Carlos García Gual y Antonio Alegre Gorri. Trad. Varios. Madrid: Gredos, 2010.

_____. *Timeo*. Trad. Luc Brisson y José María Zamora Calvo. Madrid: Abada, 2010.

Ramond, Charles. *Le vocabulaire de Derrida*. Paris: Ellipses, 2001.

Ricœur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. México: FCE, 2013.

_____. *Le temps et récit I: L'intrigue et le récit historique*. Paris: Du Seuil, 2006.

_____. *Teoría de la interpretación*. Trad. Graciela Monges Nicolau. México: Siglo XXI, 2001.

Rimbaud, Arthur. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 2009.

Ronsard, Pierre. *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 1950

Rousseau, Jean-Jacques. *Rêveries du promeneur solitaire*. Paris: Librairie Générale Française, 2001.

Sartre, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1994.

Scheller, Max. *El puesto del hombre en el cosmos*. Trad. José Gaos. Buenos Aires: Losada, 2003.

Seghers, Pierre. *Le livre d'or de la poésie française*. Paris: Marabout Université, 1984.

Todorov, Tzvetan. *Symbolisme et interprétation*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

Valéry, Paul. *Regards sur le monde actuel*. Paris: Gallimard, 1945.

Vattimo, Gianni. *La fin de la modernité*. Trad. Charles Alunni. Paris : De Seuil. 1987.

Virgile. *Eneide*. Paris: Librairie Générale Française, 2004.

Weinberg, Bernard. *The limits of symbolism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1973.

Yáñez Vilalta, Adriana. *El tiempo y lo imaginario*. México: FCE, 2011.