

Poética Psicotrópica. El lenguaje alegórico en Baudelaire

JOSÉ M. CUESTA ABAD
Universidad Autónoma de Madrid

Es posible que haya dejado de ser moderno el interés por el problema de la modernidad poética; es también posible, aunque no del mismo modo ni en la misma medida, que el concepto de *modernidad* designe alegórica y temporalmente el espacio en ruinas de una época (incluso de toda época) que se nos antoja próxima o "todavía actual". En cuanto expresión de una conciencia arruinada o de una conciencia de lo arruinado, la poesía llamada moderna, antes que construir una imagen renovada o nueva del mundo, contempla introvertidamente fragmentos de sí misma convirtiéndolos en un símbolo precario, ensismándose en la contemplación de unos contenidos que terminan por no distinguirse de la materia que los conforma, de la forma verbal que los materializa. ¿Dónde situar las primeras insinuaciones poéticas de esa conciencia dotada de una reputación melancólica? La respuesta es previsible: la época barroca incubaba la prefiguración del horizonte de la modernidad en sus representaciones decadentes del pasado y en sus emblemas nostálgicos del presente, de los que puede afirmarse, evocando la teoría del alegorismo barroco de W. Benjamin, que constituyen la *facies hippocratica* del curso histórico. Según esta idea, la alegoría barroca sustrae a la totalidad del contexto vital un elemento, de tal modo que exalta lo fragmentario e inorgánico frente a la unidad totalizadora del símbolo; el sentido alegórico resulta, no del contexto original de donde se toman los fragmentos, sino de la aparente unidad que proyecta la representación; finalmente, Benjamin afirma que la alegoría encierra una concepción melancólica bajo cuya mirada los objetos quedan petrificados y eternizados a modo de contradictorias plasmaciones estéticas y estáticas de la caducidad de

¹ Vid. BENJAMIN, W.: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963, p. 182 y ss. Para una crítica de la teoría alegórica benjaminiana vid. BÜRGER, P.: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, pp. 130-136. El simbolismo poético del Barroco postula una íntima unidad entre lo mental y lo sensorial que, sin embargo,

la vida¹. La faz hipocrática de la Historia presupone una transformación o desfiguración de la vaga idea de sujeto en la conciencia estética moderna y la creación de un lenguaje poético en el que el fragmento lo es -contradictoria, barrocamente- todo. Esta sinécdoque constituye un indicio formal que ha de ponerse en relación con los modos retórico-poéticos de configurar un Yo escindido, fraccionado, atomizado o, sin más, desfundamentado. A tenor de sus observaciones sobre lo barroco, E. D'Ors vincula el *estado de cenestesia* o conciencia de unidad con el equilibrio de las visiones clásicas, y la destitución o perturbación de ese estado con la disgregación mental, los desdoblamientos de personalidad, la barroca "floración múltiple y viciosa del yo". En una de sus excesivas y lúcidas metáforas críticas, D'Ors sostiene que "las estructuras clásicas adoptan de preferencia la disposición que se llama en música el *contrapunto*, es decir, aquellas que constituyen un sistema cerrado que gravita en torno de un núcleo situado en el interior, mientras que las estructuras barrocas prefieren la forma de la *fuga*, sistema abierto que señala una impulsión hacia un punto exterior"² Esta cita sugiere que el concepto de "estructura", como el de "sujeto" o "subjetividad", en cuanto categorías características de un *lenguaje clásico*, requieren una determinación idealmente endocéntrica, mientras que su negación –o el desvelamiento de su inanidad– implica el efecto destructivo o desorganizador de un movimiento exocéntrico que actúa desde un interior y, confinado en él, tiende a desintegrarlo. Desde esta perspectiva, el lenguaje alegórico moderno se despliega como un proceso formal y centrífugo de autodesmitificación poética indisociable de la crisis última de la representación, con todo lo que ello haya podido implicar para la interpretación de las figuras espaciales, temporales y subjetivas de la literatura moderna.

oculta la más profunda fractura: vid. PRAZ, M.: *Studies in Seventeenth-century Imagery*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1964 (2.ª ed.), pp. 15-16.

² D'ORS, E.: *Lo barroco*, Madrid, Tecnos, 1993, p. 87. La crítica histórica también ha visto en las poéticas barrocas la formación incipiente de un "canon moderno" que promueve una paulatina transformación estética y estilística. La discusión que suscitó el estudio de Hugo Friedrich *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956) se centraba en el problema de la ruptura o unidad con respecto a la tradición literaria clasicista que supondrían las obras de Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé. Una de las tesis esgrimidas a favor de esa unidad estructural consistía en mostrar hasta qué punto se detecta en las poéticas barrocas la importancia estética y estilística del "extrañamiento", de una repriminación de la experiencia del mundo en el lenguaje que, mucho antes que los postulados generales de los formalistas rusos, permitiría establecer la copertenencia del *far stupir* de Marino o del hermetismo de Góngora y de la *étrangeté* de Baudelaire a un mismo trasfondo de valores creativos. En este sentido, la rareza melancólica de un lenguaje poético sorprendente, característico de la *beauté moderne* baudelaireana, remiten a la continuidad que emana retrospectivamente del estilo manierista o barroco. Una síntesis de la polémica y un ensayo de solución se encuentra en JAUSS, H. R.: "En torno al debate sobre la teoría de la lírica moderna de Hugo Friedrich", en *Experiencia estética y Hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 339-342 y ss. Vid. GADAMER, H. G.: "La lírica como paradigma de la modernidad", en *Estética y Hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996, pp. 93-101 (Introd. de A. Gabilondo).

Tanto la teoría como la práctica de la alegoría supone en Baudelaire un sujeto espacial o topológicamente disgregado en una difusión o *correspondance* sinestésica, sinecdótica y metafórica que implícita o explícitamente transporta al sentido temporal de la memoria, el recuerdo o la *durée* del pasado en el presente³. Esta temporalidad espacio-sensorial y topológica intenta preservar la subsistencia y actualidad de un sujeto ya siempre desvanecido que no cesa de fracasar en el intento de recogerse en un sí-mismo fragmentario y de recaer en el reconocimiento del fracaso. En Baudelaire la alegoría plantea de nuevo una contradicción entre alegorismo barroco y simbolismo romántico⁴, sólo que ahora se habilita la forma alegórica en una tentativa de materializar las pretensiones totalizadoras y metafísicas del símbolo hasta donde sea posible. De ahí que el poeta francés ofrezca su propia versión sensualista y esotérica de la negatividad característica del ideario romántico del símbolo. El Yo no será entonces el sujeto que acoge la intuición ideal promovida por la imagen simbólica, sino una especie de cuerpo místico que debe aspirar a la pura evaporación sensorial o a una transubstanciación casi incorporeal. El curioso ascetismo dionisiaco de Baudelaire se orienta a la confusión del sujeto con el espacio de la percepción, realiza un gesto cenestésico en el vacío:

“Il arrive quelquefois que la personnalité disparaît et que l’objectivité, qui est le propre de les poètes panthéistes, se développe en vous si anormalement que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux (...) Je vous suppose assis et fumant. Votre attention se reposera un peu trop longtemps sur les nuages bleuâtres qui se exhalent de votre pipe. L’idée d’une évaporation, lente, successive, éternelle, s’empera de votre esprit, et vous appliquerez bientôt cette idée à vos propres pensées, à votre matière pensante. Par une équivoque singulière, vous vous sentirez vous évaporant, et vous attribuerez à votre pipe (dans laquelle vous vous sentez accroupi et ramassé comme le tabac) l’étrange faculté de *vous fumer*”⁵.

Baudelaire reflexiona en este fragmento sobre la experiencia de un alma bella (*Schöne Seele*) que se consume consumiéndose en su propio fuego alucinógeno. Volatilizada o difuminada, la figura del Yo se confunde con el espacio

³ Para la “poética de la memoria” en Baudelaire es imprescindible BENJAMIN, W.: “Sobre algunos temas en Baudelaire”, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1972, pp. 154-170.

⁴ Sobre la dialéctica entre Símbolo y Alegoría en el pensamiento poético romántico vid. GADAMER, H. G.: *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 108 y ss., y el interesante ensayo de MAN, P. de: “The Rhetoric of Temporality”, incluido en *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, 2ª ed., pp. 187-228. Para las relaciones de Baudelaire con las poéticas románticas ABRAMS, M. H.: “Coleridge, Baudelaire, and Modernist Poetics”, en *The Correspondent Breeze. Essays on English Romanticism*, New York & London, Norton, 1984, pp. 109-144.

⁵ BAUDELAIRE, Ch.: “Le poème du haschisch”, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard-La Pléiade (ed. de Y. G. Dantec y C. Pichois), 1961, p. 365.

narcótico, queda sumida en su atmósfera inextensa e ilimitada. El sujeto poético baudelaireano toma entonces el relevo del hedonismo espiritual romántico⁶ (del estilo de un Keats) y marca el camino del *Poeta-vidente* de Rimbaud, el “yo alterizado” que trata, según se declara en las *Lettres du Voyant*, “*d’arriver à l’inconnu par le dérèglement de tous les sens*”. Pero ¿cómo se realiza ahora la deseada síntesis entre una subjetividad ensimismada y la otredad objetiva que permanece absorta en el exterior? Podría decirse que a través de una experiencia di-visionaria que por un instante cree cancelar toda escisión espacio-temporal y toda crisis entre sujeto y mundo. Sin embargo, el Yo baudelaireano deviene moderno cuando habla de su *paraíso artificial*, que no es sino efecto de una “técnica de enajenación transitoria” y, consecuentemente, un efímero extrañamiento mental y corporal, metáfora *psicotrópica* que parece negar tajantemente el poder de autodeterminación y de infinitud espiritual, “humanamente sobrehumana”, que postulara el ideario romántico. En su versión más extrema, ebriedad y alucinación son formas puras del deseo cuyo horizonte último no sería otro que la abolición del deseo mismo, del sujeto completamente abnegado, de la impersonalidad como figura de la aniquilación del Yo. En este sentido, la poética de Baudelaire es alegórica en la medida en que reabsorbe la crisis del modelo romántico e intenta combatirla mediante un gesto profundamente paródico de rehabilitación de la retórica barroca⁷. Las virtudes de la alegoría que exalta el poeta no implican un mero retroceso estético ni el solo ánimo de negar la crisis idealista anterior, sino que plantean una creación híbrida de la que se sigue la “artificiosidad enajenada” del ideal poético. En cierto modo, el paralelismo entre *alegoría* y *haschisch* –la trascendencia artificiosa o artificial que una y otro procuran– sugiere una irónica hibridación entre retórica barroca y metafísica romántica. Así como el haschisch es el artificio visionario que supera la división del Yo, la alegoría se presenta como la técnica o la figura artística de un tránsito poético, finalmente vano o efímero, hacia la profundidad unitaria del espíritu. En palabras imprescindibles de Baudelaire:

“L’intelligence de l’allégorie prend en vous de proportions à vous-mêmes incon- nues; nous noterons, en passant, que l’allégorie, ce genre si *espirituel*, que les peintres maladroits nous ont accoutumés à mépriser, mais qui est vraiment l’une des formes primitives et les plus naturelles de la poésie, réprend sa domination légitime dans l’intelligence illuminé par l’ivresse. Le haschisch s’étend alors sur toute la vie comme un vernis magique; il la colore en solennité et en éclaire toute

⁶ Por agonística que sea, la memoria romántica baudelaireana aparece claramente expresada en el conocido comienzo de su texto “L’Art Philosophique”: “Qu’est-ce que l’art pur suivant la conception moderne? C’est créer une magie suggestive contenant à la fois l’objet et le sujet, le monde extérieur à l’artiste et l’artiste lui-même”, en *Oeuvres Complètes*, ed. cit., p. 1099.

⁷ En torno al psicologismo hedonista de la *bienséance* (*il plaire, le divertissement...*) en la tradición barroca francesa vid. la síntesis de MORPURGO-TAGLIABUE, G.: *Anatomía del Barocco*, Palermo, Aesthetica, 1987, p. 63 y ss. Vid. también el estudio clásico de esta tradición de ROUSSET, R.: *La littérature de l’Âge Baroque en France*, Paris, Corti, 1954.

la profondeur. Paysages dentelés, horizons fuyants, perspectives de villes blanchies par la lividité cadavéreuse de l'orage ou illuminées par les ardeurs concentrées des soleils couchants,—profondeur de l'espace, allégorie de la profondeur du temps—, la danse, le geste ou la déclamation des comédiens si vous êtes jetés dans un théâtre —la première phrase venue, si vos yeux tombent sur un livre—, tout enfin, l'universalité des êtres se dresse devant nous avec une gloire nouvelle non soupçonnée jusqu'alors. La grammaire, l'aride grammaire elle-même, devient quelque chose comme une sorcellerie évocatoire; les mots ressuscitent revêtus de chair et d'os, le substantif, dans sa majesté substantielle, l'adjectif, vêtement transparent qui l'habille et le colore comme un glacié, et le verbe, ange du mouvement, qui donne le branle à la phrase"⁸.

Es sabido que Baudelaire amaba la pintura y que su familiaridad con ella algo tiene que ver con la plasticidad de sus imágenes poéticas (baste mencionar el poema *Un Fantôme*, o *Les Phares*, malévolos homenajes a Rubens, Leonardo, Rembrandt, Miguel Ángel, Watteau, Goya y, por supuesto, Delacroix). Quizá por eso elogia la alegoría y culpa a los malos pintores del desprecio que la forma alegórica —tan espiritual, tan genuina— suscita. Sin embargo, lo cierto es que su meditación sobre la alegoría resulta lo bastante tópica y tradicional como para que deba considerársela, a su vez, una “sospechosa alegoría” donde se encubre algo menos evidente. Por un lado, Baudelaire afirma que el lenguaje alegórico es el más primitivo y natural (lo que habrían podido suscribir Vico y los “idealistas”) y después se refiere al hecho de que facilita la contemplación de la universalidad de los seres, característica que no está lejos de la concepción del alegorismo barroco e incluso del ideal simbólico romántico. Por otro lado, el haschisch provoca una experiencia unitaria de profundidad, una sensación visionaria de *durée* cuyo momento central hace de la profundidad del espacio una alegoría de la profundidad del tiempo. La confusión alegórica entre espacio y tiempo parece relacionarse con la evaporación del Yo que intenta superar la di-visión perspectiva, de manera que la alegoría, como el haschisch, sería el medio de la *via abnegadora* del sujeto, de la evacuación de éste “desde la negación” de todo contenido individualmente determinable o concretable: todo, para el poeta, deviene alegoría. La propia “alegoría de la gramática”, que habla de la encarnación y vitalidad poética de las palabras, constituye una personificación vacía, una abstracción tropomórfica y antropomórfica en sí contradictoriamente indeterminada debido a su concluyente desciframiento metafórico (sustantivo=sustancia, verbo=acción...). La valoración baudelaireana de la alegoría parece sublimar un carácter radicalmente sombrío de ésta que la práctica poética, en contra de su teoría, confirma. Por eso es necesario observar el “funcionamiento alegórico” de los poemas de Baudelaire para comprender los sentidos y valores que definen la modernidad de un procedimiento literario ancestral.

⁸ BAUDELAIRE, Ch.: “Le poème du haschisch”, en *Oeuvres Complètes*, ed. cit., p. 376).

La interpretación histórica del recurso a la alegoría en Baudelaire que propone H. R. Jauss trata de distinguir un “modo alegórico tradicional” (cristiano-medieval) de un “modo alegórico moderno”. Sin embargo, el crítico se atiene demasiado a las afirmaciones teóricas que el poeta expone cuando se refiere ocasionalmente a esta figura retórico-poética, de manera que el sentido estético de la reaparición moderna de la alegoría queda semioscurecido⁹. Jauss considera que la tradición cristiana de poesía alegórica puede entenderse como la formación progresiva de una “poesía de lo invisible” (reino de Dios, instancias religiosas intermundanas, mundo interior del alma) que se transforma en las imágenes románticas de la subjetividad y en las nuevas concepciones que fundan las poéticas modernas. En este sentido constata, con ayuda de Fritz Nies, la presencia de alrededor de medio millar de sustantivos con mayúscula en las principales obras poéticas de Baudelaire, extraña restitución de los viejos valores de la personificación alegórica que toman ahora nuevas funciones¹⁰: desde el énfasis estilístico de ciertas palabras, o la sacralización con frecuencia irónica de cosas profanas, hasta la composición de un vocabulario emblemático y personalmente mítico. Según la brillante lectura de Jauss, el aparente conservadurismo implícito en la rehabilitación baudelaireana de la alegoría oculta un proceso de transformaciones históricas:

“Es decir, el mismo procedimiento alegórico -la personificación de afectos mediante una materialización de conceptos- cumple diferentes funciones poéticas antes y después del umbral epocal de la poesía de la subjetividad. Si la alegoría, en el comienzo de la literatura de la era cristiana, era el nuevo medio de representar el mundo interior descubierto por la fe cristiana, de hacer visibles los paisajes del alma, y la lucha de los poderes objetivos *en* el alma y *por* el alma, con lo que progresivamente el yo en cuanto alma aislada entraba en la escena alegórica, la alegoría ahora en Baudelaire, al final de la era romántica, sirve para romper el acorde entre interioridad y mundo, y hace aparecer los poderes del inconsciente frente al sujeto autónomo”¹¹.

Jauss insiste en efectuar una reducción histórica que contrapone el alegorismo poético medieval al moderno (por su parte, reducido al “modo baudelaireano”) suponiendo la mediación *indiferente* de la subjetividad romántica. Si la alegoría medieval entraña la división entre realidad material y espiritual, el exte-

⁹ Vid. JAUSS, H. R.: “El recurso de Baudelaire a la alegoría”, en *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, 1995, pp. 143-159.

¹⁰ De la “alegoresis” –modo de composición poética medieval– escribe P. Zumthor que “la *littera*, constituée par métaphore, s’articule autour des Noms, soit emblématiques (Vénus, ou Renard), soit, plus typiquement, formés par *personificatio*. Le Nom réfère directement au sens allégorique, de sorte que vérité et métaphore s’épaulent l’une l’autre, fondant la signification ultime du discours à la fois sur des formes posées comme substantielles et sur une histoire”, ZUMTHOR, P.: “Allégorie et Allégorèse”, en *Le masque et la lumière. La Poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978, p. 80.

¹¹ JAUSS, H. R.: *Op. cit.*, p. 154.

rior y el interior, la moderna trae consigo el intercambio mutuo del mundo externo por el interno. Y ello es así, matiza Jauss, porque el recurso alegórico de Baudelaire trata de aproximar mistificadoramente lo exterior y lo interior, aunque no sin disolver la síntesis o correspondencia romántica entre naturaleza y subjetividad. La vida enajenante y desnaturalizada de la nueva sociedad urbana e industrial explicaría un retraimiento “alegórico” del Yo poético al ámbito sombrío y evanescente del *spleen*, el *souvenir* y la *profondeur* sensorial del espacio y del tiempo como formas de la interioridad que cree autopreservarse. Por válida que sea en la mayor parte de sus conclusiones, esta interpretación utiliza el “umbral romántico” sin excesiva cautela, porque no es del todo cierto que la poesía romántica excluya el alegorismo, al menos no lo es si tenemos en cuenta las más importantes poéticas inglesas (Wordsworth, Blake, Keats o Shelley) y ciertas tendencias de la literatura alemana (a su modo, Goethe, Schiller o Hölderlin)¹². Aunque la alegoría presenta en Baudelaire una característica tensión entre el valor desvirtuado del sujeto religioso tradicional y el valor emergente de un Yo profano (inútilmente religado consigo mismo, con sus simulacros y personificaciones), creo que las imágenes barrocas contenían ya una devaluación —en general inconsciente o indeseada— de las formas alegóricas que encuentra resistencia en la subjetividad romántica y es llevada al extremo por la lírica baudelaireana. En cualquier caso, la comprensión del “alegorismo moderno” en Baudelaire requiere la consideración de unos cuantos aspectos formales de su poesía relacionados entre sí:

1. Uno de los rasgos fundamentales de la poética baudelaireana consiste en la *transformación irónico-paródica de la alegoría*. En este sentido, puede hablarse, con E. Auerbach¹³, de una peculiar inversión de la tradición cristiana de lo sublime o, parafraseando a Bajtin, de un “sublimidad grotesca”, puesto que en Baudelaire todo concepto elevado o valor espiritual tiende a ser rebajado o humillado hasta la caricatura profanadora¹⁴. De una parte, encontramos repetidas parodias de género y tema religiosos (p.e., de la “letanía” en *Reversibilité*, *L'Irreparable* y *Les litanies de Satan*, o la adaptación de la poesía goliárdica en *Francisca meae laudes*), lo que implica una abundante incorporación de términos alegóricos negativos, satánicos o maléficos en el poema (“Angoisse”, “Irréparable”, “Remords”, “Misère”...). De otra parte, se produce una trans-

¹² Vid. la recopilación de BLOOM, H., ed.: *Romanticism and Consciousness*, New York & London, Norton, 1970; ABRAMS, M. H.: *El Romanticismo. Tradición y Revolución*, Madrid, Visor, 1992

¹³ Vid. el ensayo magistral de AUERBACH, E.: “Baudelaires *Fleurs du Mal* und das Erhabene”, en *Gesammelte Aufsätze*, Bern, Francke, 1967, pp. 275-290.

¹⁴ Sobre el “barroquismo grotesco” y carnavalesco de Baudelaire sirva de ejemplo el poema *Une Gravure Fantastique*, alegoría apocalíptica de la Historia que comienza así: “Ce spectre singulier n’a pour toute toilette./ Grotesquement campé sur son front de squelette./ Qu’un diadème affreux sentant le carnaval”.

formación irónica o grotesca de emblemas poéticos tradicionalmente dotados de una intensa espiritualidad estética (“el albatros”, “la musa” o “el cisne”). Uno de los casos más significativos y comentados de este procedimiento es el del poema *Le Cygne*, donde este viejo símbolo de la belleza tiende convulsivamente su cuello hacia el cielo irónico (*Vers le ciel ironique et cruellement bleu*) como si dirigiera reproches a Dios; donde el cisne ocupa alegóricamente el pensamiento del Yo poético fundiéndose con él:

Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
comme les exilés, ridicule et sublime,
et rongé d'un désir sans trêve! et puis a vous...

La alegoría desvela la siniestra duplicidad de lo alegórico como una dolorosa escisión o contradicción que destruye la antigua intangibilidad de lo poético y la elevada trascendencia del Yo, un sujeto apresado entre lo ridículo y lo sublime, entre la materialidad más penosa y la idealidad más inalcanzable. La alegoría resulta, pues, la figura de la conciencia de autodestrucción, y su sentido aniquilador para el sujeto se evidencia con mayor fuerza aun a través de su conversión irónica, paródica o grotesca. Si es inherente a la alegoría la divergencia o disidencia entre imagen significativa y concepto significado, le *Cygne* deviene –homofónica y derrideanamente– *Signe*, sobredeterminación inconsciente que han querido ver en el emblema de Baudelaire algunas recientes –y acaso demasiado refinadas– interpretaciones. Refiriéndose a este cisne alegórico, J. Starobinski ha señalado los constantes desdoblamientos del recurso baudelaireano a lo alegórico. Este carácter se manifiesta como posibilidad de atribuir un “sentido espiritual” a situaciones y objetos de la vida cotidiana, al tiempo que tiende a materializar o encarnar conceptos abstractos, y ambos procedimientos, determinados por la di-visión del Yo, parodian o ironizan tanto la plenitud de lo material como la vaciedad de lo espiritual. La duplicación inversa de la alegoría puede ser interpretada, según Starobinski, también doblemente: o bien la alegoría expresa una sobredeterminación por la cual las cosas reales establecen múltiples “correspondencias” que dan forma a su consistencia o unidad espiritual, o bien la alegoría se las ingenia para enmascarar imaginariamente la experiencia de la realidad como ausencia de sentido o nulidad del mundo¹⁵. Lo que Starobinski parece no advertir es que la coincidencia de esas dos posibles interpretaciones conduce invariablemente a la segunda, ya que al revelar ambas un sentido contradictorio de la alegoría se toman expresión paródica del *propio alegorismo*. Y la “parodia alegórica” no puede ser sino formalmente negativa, negación de la alegoría misma y conciencia agónicamente lúcida que niega aquello que la alegoría dice representar.

¹⁵ Vid. STAROBINSKI, J.: *La malinconie au miroir*, Paris, Juillard, 1989, cap. III.

2. En relación con esta autofalsificación retórica, *el sentido de la alegoría como figura poética del mal* subvierte y pervierte los contenidos o las categorías ideales de la tradición literaria. G. Bataille, siguiendo la lectura corrosiva que Sartre hace de Baudelaire, cree ver la miseria de la poesía en el impulso simbólico que destruye los objetos para restituirlos luego a la existencia inasible del poeta, que espera así alcanzar la identidad entre el mundo y el hombre. Al tiempo que realiza un “desasimiento” de las cosas, el poeta trata de “asir ese desasimiento”, pero al fin éste acaba por suplantarse el lugar de aquéllas¹⁶. Válida para una comprensión de la poesía como agonismo dialéctico suspendido en lo negativo, esta caracterización de la poética baudelaireana entraña la compenetración de la ambigüedad y el mal, o el vínculo entre la “floración” de figuras y la subsistencia del mal que acecha en ellas. La alegoría se constituye, pues, en la forma pura de la ambigüedad que es esencial a la belleza, al arte o al ideal poético, cuyas realizaciones manifiestan un dualismo grotesco o siniestro que, tal como lo expresa Baudelaire, desarrolla las crisis de las representaciones barrocas como profundo “desasimiento alegórico”. Así, el poema *Le Masque*, subtítulo *Statue allégorique dans le goût de la Renaissance* y dedicado al escultor Ernest Christophe, describe la figura hermosa y voluptuosa de una mujer cuyo rostro doble revela grotescamente la unión de la belleza y el horror:

O blasphème de l'art! O surprise fatale!
 Le femme au corps divin, promettant le bonheur,
 Par le haut se termine en monstre bicéphale!

Mais non! Ce n'est qu'un masque, un décor suborneur,
 Ce visage éclairé d'une exquise grimace,
 Et, regarde, voici, crispée atrocement,
 La véritable tête, et le sincère face
 Renversée à l'abri de la face qui ment”.

La duplicidad de la alegoresis descubre que la promesa feliz del arte oculta la *mise en oeuvre du malheur*, de modo que la ambigüedad estética o poética encierra las raíces del mal, pretende enmascararlas revelándolas finalmente con mayor fuerza y énfasis¹⁷. En *Hymne à la Beauté* hallamos un desdobra-

¹⁶ Vid. BATAILLE, G.: *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1981, p. 43.

¹⁷ En el *Salón de 1859* Baudelaire comenta una escultura de Christophe de la obra, escribe Baudelaire: “Mais, en faisant un pas de plus à gauche ou à droite, vous decouvrez le secret de l'allégorie, la morale de la fable, je veux dire la véritable tête revulsée, se pâmant dans les larmes et l'agonie. Ce qui avait d'abord enchanté vos yeux, c'était un masque, c'était le masque universel, votre masque, mon masque, joli éventail dont une main habile se sert pour voiler aux yeux du mone la douleur et les remords”, en BAUDELAIRE, Ch.: *Oeuvres Complètes*, ed. cit., pp. 1094-95. Conviene insistir en el sentimiento neobarroco que alienta en las reflexiones baudelaireanas. Por otro lado, poemas como *Allégorie* expresan una especial satanización de la sensualidad femenina, que se transforma en indiferencia moral de la belleza y el placer. En otros casos, como la parodia radical de *La Béatrice*, Baudelaire llega a lo “anti-sublime” por medio de un rebajamiento absoluto del ideal, el amor, etc.

miento constante y obsesivo de una expresión poética que compone en conjunto una alegoría de la belleza como neobarroca coincidencia de los opuestos: cielo profundo y abismo, mirada infernal y divina, ojos que contienen el ocaso y la aurora, don de Satán o de Dios, la belleza atenúa e intensifica el horror o el mal que lleva consigo, hace mixtura del placer y el dolor convirtiéndose en la figura plena y absoluta de la existencia constantemente asediada por el terror, la muerte y la nada. El alegorismo de Baudelaire implica una perversión de los sentidos alegóricos que en la tradición literaria cristiana cifran la espiritualidad redentora, pero esta versión perversa no significa una recuperación de la alegoría, despojada ahora de sus virtualidades trascendentes o sacrales, sino un desenvolvimiento de la conciencia poética que afirma la imposibilidad de que un espíritu redentor se oculte tras las figuras, o la reducción de las figuras a una ambigüedad que termina por desvelar las formas del mal. El misticismo estético baudelaireano recurre a la alegoría desde el instante en que ésta se confunde con el sentido trágico de lo poético, que sigue indefectiblemente el camino de un decaimiento, de una caída como condena originaria, o efectúa el descubrimiento del abismo destructivo donde el Yo, el arte o el ideal quedan sumidos. Si el primitivo término *hyponoia* designaba (por ejemplo, en el lenguaje platónico) el perverso “sub-entendido”, la duplicidad abismada del sentido que exigía descender desde la superficie de la palabra hacia un significado imprevisible e invisible, tenebroso, la alegoría baudelaireana expresa una semejante *caída* al fondo hueco o aniquilador donde lo poético no es sino *hipoamnesia*, fundamento infundado o sujeto que sólo puede ser intentando asir el mundo mediante su desasimiento de él. Desde este punto de vista, lo alegórico carece realmente de sujeto o supone su desvanecimiento en la ausencia velada por los simulacros de las imágenes poéticas. En Baudelaire la emergencia alegórica del mal remite también a la concepción barroca, en la que, según señalara Benjamin, la alegoría custodiaba el mal en cuanto permanente profundidad que sólo existe en ella: la forma alegórica, al significar algo diferente de lo que es, significa precisamente el no ser de lo que representa. El Mal (mayúsculo, alegórico) supone una destrucción recíproca, porque si el concepto alegorizado no es lo presentado y queda hundido en una inmanencia vacía, la imagen alegórica tampoco es la representado y debe desvanecerse para dejar paso a una ausencia persistente o a una transcendencia igualmente vacía.

3. Uno de los rasgos de la hipóstasis subjetiva de la poética de Baudelaire consiste en *la expresión alegórica como forma de la impersonalidad*. Aun cuando resulte paradójico, los numerosos términos alegóricos que personifican objetos, sentimientos, conceptos o ideas cumplen una función formal (personajes narrativos, elementos descriptivos, interlocutores de un diálogo imaginario) que suscita un efecto distanciador del Yo poético, abstraído irónicamente en lo que podría llamarse un nominalismo nihilista. Con todo, “impersonalidad” no significa aquí el mero retraimiento de la voz poética o la supresión de formas subjetivas en el texto, sino la presencia de un *ethos* desenmascarado o

autodesmistificado, la conversión paródica del Yo poético en figuras que sugieren su caída alegórica, su vaciamiento, evaporación, etc. Un poema muy comentado que ejemplifica la impersonalidad alegórica a que me refiero es el primero de *Spleen*:

Pluviôse, irrité contre la ville entière,
De son urne à grands flots verse un froid ténébreux
aux pâles habitants du voisin cimetière,
Et la mortalité sur les faubourgs brumeux.

Mon chat sur le carreau cherchant une litière
Agite sans repos son corps maigre et galeux;
L'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière
Avec la triste voix d'un fantôme frileux.

Le bourdon se lamente, et la bûche enfumée
Accompagne en fausset la pendule enrhumée,
Cependant qu'en un jeu plein de sales parfums,

Heritage fatal d'une vieille hydropique,
Le beau valet de coeur et la dame de pique
Causent sinistrement de leurs amours défunts.

Admitamos que el carácter alegórico de este poema resulta un tanto herético, entre otras cosas por la combinada familiaridad y rareza de las imágenes empleadas. Digamos que la atmósfera expresiva dominante se define por un tono sombrío, triste, melancólico y fúnebre, pero esto no es decir mucho, puesto que Baudelaire alegoriza o duplica —como suele hacer— la forma alegórica en un texto que desde el comienzo adquiere un matiz paródico mediante la personificación temporal de Pluvioso, mes invernal que recibe aquí el nombre del calendario revolucionario. Las dos primeras estrofas parecen remedar de un modo inmisericorde ciertos escenarios y figuras de la poesía romántica, de un sentimentalismo gótico que llega a ser “profanado” histriónicamente por el vagar triste y fantasmal del alma de un poeta en el canalón. Si hemos de tener en cuenta el título, observaremos que el poema desarrolla las figuras de un sentimiento referible a un Yo lírico que se identifica con (y se ausenta de) las metáforas, de manera que el gato inquieto o el alma y la voz triste de un viejo poeta serían, aunque sólo conjeturalmente, imágenes alegóricas del sujeto poético. En las estrofas siguientes encontramos una metáfora o alegoría casi ridícula del tiempo (el coro en falsete del madero ahumado y el péndulo resfriado) y la misteriosa personificación alegórica de la charla entre los naipes que evoca el esoterismo degradado del tarot. El supuesto alegorismo del texto baudelaireano se articula según dos constantes formales: la personificación y la distribución en cada estrofa de figuras duales clara o enigmáticamente relacionadas (cementerio/barrios, gato-alma de poeta, madero-péndulo, valet de corazones-dama de picas), cuyo sentido acrecienta progresivamente el efecto de irrealidad y cosificación de las imágenes poéticas, que terminan con el siniestro diálogo final

sobre los amores difuntos. Creo que este soneto de Baudelaire ilustra perfectamente su ideario poético de la ebriedad alucinógena y creativa, y de nuevo confirma la asociación tenaz que su escritura propone entre la alegoría y el mal, o entre alegoría e ironía como formas del Yo o de su autoaniquilación. La creación poética emerge como *héritage fatal d'une vieille hydropique* en un verso múltiple, oscuramente metafórico o alegórico, puesto que esa "vieja hinchada" que lega un juego lleno de aromas sucios plantea diversos sentidos: la grotesca alegoría cósmica (vida-muerte) de la vieja preñada del realismo popular bajtiniano, la bruja visionaria y maléfica, la alcahueta estéril y repulsiva, la muerte entrañada en el destino..., y acaso la musa marchita, el espíritu de las fuentes ahogado en su propia vaciedad.

Según E. R. Curtius, el término *hydropicus* significaba "hinchazón espiritual" en la literatura cristiana mediolatina, y pasó a formar parte de la tópica poética europea con el sentido de "sed", "ansiedad" o "deseo" vehementes hasta convertirse en una de las figuras frecuentadas por los estilos manieristas¹⁸. Habida cuenta de su plétora espiritual, desde antiguo la alegoría constituyó una especie de modalidad *hidrópica* de la expresión, el procedimiento que permitía colmar de vida anímica o trascendente la simple literalidad o materialidad del lenguaje. Tradicionalmente, el sujeto o asunto alegórico se presumía representable en la medida en que podía ser reducido a concepto, en tanto la palabra literal mostraba el revestimiento material de algo que, por etéreo o espectral que fuese, se concebía como un contenido más o menos determinable. Aun cuando el sujeto o asunto alegórico desbordara la imagen, ésta lograba hacerlo visible, delimitaba un campo de visión de lo abstracto o de lo espiritual, codificaba y restringía los posibles sentidos del alegorismo. La subjetividad poética, conceptualizada, estereotipada o cosificada por las imágenes alegóricas, no podía ser tal, a lo sumo se intuía como un trasunto esquemático y genérico de un individuo formado por atributos abstractos, impersonalmente personificados. Esta característica suponía la inaccesibilidad, más o menos pacífica, del sujeto en cuanto singularidad a la expresión, de manera que la alegoría exigía cierta cesión de la oculta o inaprehensible vitalidad del Yo poético a una figuración objetiva y distanciada de la espiritualidad o a las imágenes prefijadas de una vida interior. Por supuesto, la lucha de cada creador por superar esta exigencia constituye un aspecto esencial de lo que la crítica literaria denomina modernamente "el estilo". Sin embargo, aunque los códigos tópicos y alegóricos hayan sido a un tiempo una limitación y un estímulo para vencerla, el lenguaje poético tradicional y el moderno mantienen respecto de la alegoría una relación inversamente simétrica. En Baudelaire el sujeto poético se manifiesta como un *Yo hidrópico*, en el sentido de que la sed patológica de espiritualidad, de sustancialidad interior, conduce a una plenitud metafórica o alegórica intrascendente cuyo correlato consiste precisamente en no tener un correlato subjetivo

¹⁸ Cf. CURTIUS, E. R.: *Literatura europea y Edad Media latina*, México, F.C.E., 1955, vol I, p. 394 y ss.

representable más allá de sí misma. Mientras que la alegoría tradicional niega el acceso de la singularidad subjetiva a las figuras, el alegorismo baudelaireano niega que pueda accederse a otra subjetividad que no sea la que constituyen las figuras (léase, el “haschisch” y la “alegoría”). Desde esta perspectiva, la alegoría moderna aún conserva una “hinchazón espiritual”, transformada en *imagery* profana y autorial del Yo, pero ahora el lenguaje poético no configura una plenitud del sujeto o una trascendencia del espíritu, sino su deflación, la plasmación de una subjetividad que, liberada de todo concepto, determinación y codificación expresiva, sólo puede aparecer como figura de una ausencia o conciencia espectral, como configuración de una multiplicidad irreductible, y por eso mismo sus posibilidades de expresión han de ser necesariamente indeterminadas y virtualmente ilimitadas. En este sentido, la libertad creativa y estilística del lenguaje poético moderno algo tiene que ver con el *pathos* de una subjetividad hidrópica que busca constantemente imágenes de su interioridad vacante. La alegoría, que en Baudelaire es al sujeto poético lo que el haschisch al perceptivo o psicofísico, se dota de su propia profundidad espacial y temporal, despliega un espacio formal de correspondencias expuestas a la di-visión, e insinúa así una evaporación del Yo que el lenguaje poético de Mallarmé trata de realizar como pura ausencia, pura fenomenología lingüística del espíritu: “L’oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s’allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible et l’ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase”¹⁹.

El lenguaje alegórico de Baudelaire supone un *ethos estilístico* que se bifurca formalmente en dos niveles de configuración poética inextricablemente fundidos: de una parte, la conversión irónica o paródica de las fórmulas de la alegoría revela una retórica defensiva-ofensiva orientada a desmitificar o subvertir los modelos poéticos de la tradición anterior, que son recreados de acuerdo con distintas modalidades de asimilación transgresora (estilística, temática, genérica, ideológica, etc.)²⁰; de otra parte, los procedimientos alegóricos, concentrados en un esquema tropológico relativamente constante, cifran la imagería de un *pathos* poético inseparable de las figuras que hacen emerger la consistencia fantasmal y contradictoria del Yo, cuyos contenidos di-visionarios sólo advienen en

¹⁹ MALLARMÉ, S.: “Crise de vers”, en *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 248-249.

²⁰ Para el análisis de este nivel podrían ser útiles dos modelos bien distintos de análisis intertextual: el esotérico de BLOOM, H.: *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press, 1973, o el estructuralista de GENETTE, G.: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982. El alegorismo irónico de Baudelaire, considerado como una retórica estratégico-persuasiva, se enfrenta a lo que H. Bloom llama “los tres adversarios” del poema: el poema mismo, otros poemas y la temporalidad, cf. BLOOM, H.: “Poetic Crossing: Rhetoric and Psychology”, en *Poetics of Influence* (edited by H. Hollander), New Haven, H. R. Schwab, 1988, p. 154.

el modo de la otredad negativa, la ambigüedad destructiva o el mal. Las figuras tropológicas (metáfora, símil, metonimia, sinécdoque, sinestesia) que despliegan la trama alegórica de los poemas tienden a una reducción *metonímica* y *sinecdóquica* que determina el efecto sintético de imágenes poéticas basadas en la contigüidad y fragmentariedad de las conexiones expresivas. En este sentido, la propia sinestesia –que define la *poétique des correspondances*– puede entenderse como un tipo de metonimia o sinécdoque caracterizado por una restricción tópica (sensualismo) y retórico-fantástica (asociacionismo). En Baudelaire el misticismo, la mistificación y la mixturación tropológica son una y la misma cosa, porque el alegorismo lucha por establecer un “proceso de identificación” orientado a reconstruir, a partir de la fragmentación perceptiva, conceptual y expresiva, la figura difuminada y dispersa del Yo²¹. Lo que habitual y superficialmente se denomina “estilo poético” cae en Baudelaire del lado de un *ethos* tropológico que evidencia sobre todo una dialéctica formal o intertextual, diacrónica al fin, que relaciona su poesía con la continuidad-discontinuidad de la tradición literaria (clasicista, barroca, romántica...) ²². Sin embargo, esta caracterización estilística queda incompleta si no se considera la importancia de un *pathos* tropológico, fusionado con el anterior, del que depende la singularidad del lenguaje alegórico baudelaireano.

Uno de los *petits poèmes en prose*, titulado *La chambre double*, resume la di-visión tropológica y el *pathos* de un desdoblamiento con respecto al cual la alegoría se constituye en figura negativa y en único remedio ante la negación que acecha en ella:

“Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement *spirituelle*, où l’atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu.

L’âme y prend un bain de paresse, aromatisé par le regret et le désir.-C’est quelque chose de crépusculaire, de bleuâtre et de rosâtre; un rêve de volupté pendant une éclipse.

²¹ Vid. las observaciones lacanianas de KRISTEVA, J.: “De la Identificación: Freud, Baudelaire, Sthendal”, en KRISTEVA, J., MANNONI, O. y otros: *(El) Trabajo de la metáfora. Identificación/Interpretación*, Barcelona, Gedisa, 1994, pp. 45-60. Si hubiera que expresarlo en los términos de la “retórica psicoanalítica” de Lacan, diríamos que el alegorismo de Baudelaire funde transposiciones, condensaciones y desplazamientos (en el vocabulario de Freud *Entstellung*, *Verdichtung*, *Verschiebung*) en un modelo metafórico-metonímico-sinecdóquico que no cesa de plantear el conflicto semántico y ontológico entre *la lettre, l’être et l’autre*. vid. LACAN, J.: “L’instance de la lettre dans l’inconscient”, en *Écrits*, I, Paris, Seuil, 1966, p. 283 y ss.

²² Creo interesante esta distinción de H. Bloom: “Tropes of *ethos* are the language of what Emerson and Stevens call “poverty”, of imaginative need, of powerlessness and necessity, *but also* of action, incident, and character. Tropes of *pathos* are the language of desire, possession, and power. In poetry, a trope of action is always an irony, until it is further reduced to metonymy and metaphor; whereas a trope of imaginative desire always begins as a synecdoche, until is further expanded to hyperbole and metalepsis, the trope that reverses temporality”, BLOOM, H.: “Poetic Crossing”, cit., p. 169. En torno a la “psicodinámica” de la alegoría poética vid. FLETCHER, A.: *Allegory. A Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, Cornell University Press, 1970 (Paperback, 1ª ed. de 1964), p. 279 y ss.

Les meubles ont des formes allongées, postrées, alanguies. Les meubles ont l'air de rêver; ont les dirait doués d'une vie somnambulique, comme le végétal et le minéral. Les étoffes parlent une langue muette, comme les fleurs, comme les ciels, comme les soleils couchants.

En el texto de Baudelaire la "habitación" hace las veces de un emblema metonímico de la interioridad (privada, desplazada, psíquica, imaginaria, pulsional...) del Yo poético, que desea hallarse en la dispersión de una *atmósfera* puramente fragmentaria y sensorial, donde reencuentra el espejismo del amor muerto, del ideal o de la quietud anímica. La única posibilidad de dotar de unidad al contenido de ese interior consiste en la síntesis sinestésica que contagia de sensualismo al conjunto de los trops. El alma, el Yo o la voz poética se diluye en un espacio —en una topología tropológica— de transferencias perceptivas que irradian una especie de hiperestesia verbal del todo indiferente a la representación. Incluso las extrañas comparaciones (*les étoffes parlent...*, *comme les fleurs, comme les ciels, comme les soleils couchants*), que instituyen relaciones incomparables o indecidibles, se ponen al servicio de una expresión sinestésica en virtud de la cual se determina una sintaxis figural que apenas coordina el desarrollo de las imágenes, sintetizadas al fin por la antítesis mística y mistificadora: "Ici tout a la suffisante clarté et la délicateuse obscurité de l'harmonie". El discurso de la fragmentariedad suturada por la contigüidad tropológica configura el universo alegórico de Baudelaire, tajantemente desdoblado en este caso por una drástica oposición de espacios simultáneos que tornan a manifestarse en su dualidad absoluta cuando la irrupción de un *Spectre* —sintomáticamente, figura de la realidad *tout court*— restituye al Yo la conciencia di-visionaria. "On respire ici maintenant le ranci de la désolation", declara la voz poética después de que la acción del láudano cesa y el recuerdo, la realidad, el sentido literal o la materialidad letal regresan ("...je me souviens! je me souviens! Oui! ce taudis, ce séjour de l'éternel ennui, est bien le mien"). En apariencia, el poema de Baudelaire contiene un interior duplicado en el que un "paraíso artificial" se contrapone radicalmente a un "infierno real", de manera que el texto podría interpretarse como una composición autoalegórica dividida en un espacio figurado y un espacio literal. Sin embargo, el mundo real, repulsivo y destructivo, que deja paso a la ensoñación no se expresa sino alegóricamente:

"Oh! oui! le Temps a reparu; le Temps règne en souverain maintenant; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses".

La enumeración de esos "ocho pecados capitales" del Yo personifica alegóricamente una serie de *conceptos literales* mediante el procedimiento irónico (inversión del emblematismo onomástico tradicional) de una elevación mayúscula. Creo que la paradoja de un desciframiento alegórico de términos que tienen, al menos en este contexto, un sentido literal nos lleva nuevamente a la relación entre la alegoría lexicalizada, petrificada y la expresión abstracta del

desasimiento, del mal. De este modo, el lenguaje alegórico de Baudelaire entraña una profunda ambivalencia entre las figuras malélicas y las figuras benéficas de la subjetividad poética o, por así decir, “esquizopoética”. El alegorismo benéfico, ligado a una sintaxis sinestésica que unifica el decurso de las figuras, lleva consigo el efecto enajenante y paradójicamente “anestésico” de un *pharmakon* puramente poético²³, de una escritura *psicotrópica* por la que el ideal del sujeto poético señala la atenuación o desaparición formal de la subjetividad misma y de sus contenidos (significado, experiencia, realidad, identidad). La manifestación alegórica del mal enfatiza y parodia con una abstracta univocidad el *pathos* que las correspondencias tropológicas apenas si logran desplazar, distraer o preterir. “Emblemes nets, tableau parfait/D’une fortune irremédiable”, el lenguaje alegórico de Baudelaire encierra al mismo tiempo el *pathos* y el *pharmakon* dentro del espacio interiormente fracturado y contradictorio de las figuras tropológicas. Por esa tenacidad de la contradicción, su poética seguirá resistiéndose a la tarea interpretativa, seguirá abocándola antes o después a un subsuelo incomprensible o intangible donde reposa lo que queda de una voz que pretende iluminar lo que siempre ha permanecido oscuro, aquello que el poeta intuye como lo Irremediable:

Un phare ironique, infernal,
 Flambeau des grâces sataniques,
 Soulagement et gloire uniques,
 La conscience dans le Mal.

²³ Sobre las implicaciones del término *pharmakon*, como Veneno y Remedio, y sus consecuencias para una “Poética de la Escritura” vid. DERRIDA, J.: “La Pharmacie de Platon”, en *La Dissemination*, Paris, Seuil, 1972.