

La ciudad y el amor en *Las flores del mal*

MARISA MARTÍNEZ PÉRSICO¹

Sommario: 1. Palabras preliminares; 2. El amor a las llagas; 3. El culto al harapo

Abstract: Based on the theories of classical psychoanalysis and the Frankfurt School, the aim of this paper is to study the book *The Flowers of Evil* by Charles Baudelaire as an allegory of a historical and social system that is presented as hostile, based on the description of the city populated with miseries, ruins of an ancient splendor, as a suffocating and criminal atmosphere. Through the study of its poetic images this work shows an embodiment of a deep individual dissatisfaction given by the requirement of renunciation to the instinctive satisfactions that, as manhood moves away from a form of natural existence, emerge under the shape of violence.

Keywords: *Violence, The Flowers of Evil, Walter Benjamin, shock theory, Sigmund Freud, Charles Baudelaire.*

« La pasión nos compromete en el sufrimiento puesto que es, en el fondo, la búsqueda de un imposible».

Georges Bataille, *La literatura y el mal*

« ¡Oh, Satán, ten piedad de mi larga miseria!
Tú, que de las ramerías el corazón halagas
Con el culto al harapo y el amor a las llagas ».

Charles Baudelaire, *Las flores del mal*

1. Palabras preliminares

Según Walter Benjamin, la lírica baudelariana se ocupa de representar el impacto que las condiciones sociales y materiales de la sociedad urbana parisina decimonónica generaron en las relaciones amorosas. Expresa Benjamin, en referencia al poema «A una que pasa»: «Decir, como Thibaudet, que *estos versos podían nacer solo en una gran ciudad* resulta aún insuficiente. Tales versos ponen de manifiesto los estigmas que la vida en una gran ciudad inflige al amor»². Esta apreciación le sirve para ejemplificar su «teoría del shock». El enamoramiento en la gran metrópoli y su plasmación en la obra literaria presentan el esquema de un shock, dirá él, retomando el concepto de *mecanismo de defensa* de la teoría freudiana.

1 Professore a contratto di Lingua Spagnola presso l'Università degli Studi Guglielmo Marconi – Università di Roma Tor Vergata.

2 W. BENJAMIN, *Sobre algunos temas en Baudelaire*. El aleph, Buenos Aires, 1999, p. 35.

En *Las flores del mal* la agonía experimentada durante el encuentro físico de los amantes es erotizada porque desencadena la muerte: esta última se presenta como la máxima aspiración del yo poético. La concepción de la muerte como goce superior admite como fundamento una razón biológica –de acuerdo con la perspectiva psicoanalítica– aunque también es posible recuperar una dimensión histórica para justificar esa predilección. La obra de Baudelaire puede leerse como alegoría de un ordenamiento histórico y social que se presenta como hostil, pero además, el entrecruzamiento de naturaleza e Historia permite la doble lectura de *Las flores del mal* como encarnación de una profunda insatisfacción individual que se conjuga con la «tensión material, históricamente dada», como sostiene Bataille. Para analizar esta duplicidad de la lírica baudelairiana utilizaré la bibliografía psicoanalítica clásica y los textos de psicología social de Sigmund Freud (*El malestar en la cultura* y *El porvenir de una ilusión*), y el enfoque materialista de Walter Benjamin (en *El París del Segundo Imperio* y *Sobre algunos temas en Baudelaire*).

2. El amor a las llagas

Considerando el enfoque psicoanalítico, la agonía resulta erótica en tanto prefigura el estado de serenidad y satisfacción definitiva – la muerte – vinculada con la consumación del acto sexual. Sigmund Freud analizó esta dialéctica entre amor y muerte, placer y destrucción, en su texto *Más allá del principio de placer* (1920). En esta obra, la muerte física es entendida como equivalente de la descarga erótica. Existen dos pulsiones básicas en el individuo: las pulsiones de vida y de muerte, Eros y Tánatos: «Basándonos en reflexiones teóricas, apoyadas en la Biología, supusimos la existencia de un instinto de muerte, cuya misión es hacer retornar todo lo orgánico animado al estado inanimado, en contraposición al Eros, cuyo fin es complicar la vida y conservarla así [...] A cada una de estas dos clases de instintos se hallaría subordinado un proceso fisiológico especial (creación y destrucción), y en cada fragmento de sustancia viva actuarían, si bien en proporción distinta, instintos de las dos clases»³. Según Freud, Eros actúa para la supervivencia del individuo y la reproducción de la especie mientras que Tánatos, también regulado por el principio de placer, funciona sobre la base de que todo acto psíquico placentero aspira a disminuir una tensión molesta. La muerte, de acuerdo con esta idea, involucraría el cese máximo de tensiones. El curso de los procesos anímicos es regulado automáticamente por el principio del placer. Dicho curso tiene su origen en una tensión displaciente y emprende luego una dirección tal, que su último resultado coincide con una minoración de dicha tensión y, por tanto, con un ahorro de displacer a una producción de placer, una de las tendencias del aparato psíquico es la de conservar lo más baja posible la cantidad de excitación en él existente. El funcionamiento del aparato psíquico, regido por el principio de economía libidinal, se empeña en producir placer para ahorrar displacer; de esta idea se deduce que: «La aspiración a aminorar, mantener constante o hacer cesar la tensión de las excitaciones internas [...] es uno de los más importantes motivos para creer en la existencia de instintos de muerte»⁴.

La satisfacción de las tensiones que desencadenan el acto sexual permiten establecer una analogía entre la posesión erótica y la completa satisfacción sexual con la muerte. Tánatos aspira a la resolución total de las tensiones, es decir, a retrotraer el ser vivo al estado inorgánico; este planteo

3 S. FREUD, *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Folio, Barcelona, 1992, p. 32.

4 *Ibidem*, p. 34.

biologicista intentaría explicar la tendencia a encontrar goce en la destrucción. En *Las flores del mal* podemos apreciar reiteradas correspondencias entre la descarga erótica y la muerte, así como la identificación de la muerte con el placer. Así lo manifiesta el siguiente fragmento de «Himno a la Belleza»:

¡El amante, jadeando sobre su bella amada
 Parece un moribundo que acaricia su fosa.
 ¿Qué importa así del cielo vengas o del infierno,
 Belleza, monstruo enorme, ingenuo y atrevido,
 Si tu mirar, tu pie, tu faz me abren la puerta
 De un infinito que amo y nunca he conocido?⁵

Leemos algo similar en «La muerte de los amantes»:

Tendremos un lecho de suaves olores
 divanes profundos como sepulturas
 [...]
 serán dos antorchas nuestros corazones
 [...]
 y después un Ángel, abriendo las puertas,
 vendrá a reanimar, fiel y jubiloso,
 los espejos turbios y las llamas muertas.⁶

El rito del amor desplaza el centro de su goce del encuentro sexual de los amantes al encuentro con la muerte: «Imprimiré mis besos [...] sobre tu cuerpo [...] para ahogar mi sollozo» y la búsqueda se orienta en el sentido de la propia destrucción: «nada iguala el abismo de tu lecho», «quiero aniquilarme en tu cuerpo profundo». Así, la posesión erótica se transforma en la celebración de lo efímero.

La muerte resulta atractiva en tanto encierra una promesa epistemológica: permite alcanzar ese «infinito que amo y nunca he conocido», proporcionado por la posesión erótica, de ahí las recurrentes analogías y paralelismos entre el amante y el moribundo, la amada y la sepultura, el tálamo y la tumba. La muerte – fuente prometida de conocimiento– es la única esperanza que reserva el futuro:

¡Oh Muerte, capitana, es tiempo ya! ¡Levemos!
 ¡Este país nos pesa, oh Muerte! ¡Aparejemos!
 [...]
 ¡Escancia tu veneno pues que nos reconforta!
 Llegaremos, en tanto nos abrasa tu fuego,
 Al fondo del abismo, Cielo, Infierno, ¿qué importa?

5 CH. BAUDELAIRE, *Las flores del mal*, Losada-Océano, Buenos Aires, 1998, p. 64.

6 *Ibidem*, p. 235.

¡Al fondo de los Ignoto para encontrar lo *nuevo*!⁷

y es la mujer, en *Las flores del mal*, quien funciona como intermediario, como puerta de acceso para alcanzar «lo nuevo»; así el yo lírico se dirige a ella y manifiesta su deseo de imprimir «mis besos sin reparo sobre tu cuerpo, como el cobre liso, para ahogar mi sollozo apaciguado nada iguala el abismo de tu lecho» y encontrar «en tu seno de la tumba el frescor». El amante, instigado por la búsqueda de la Belleza absoluta, cae preso de la seducción y el artificio femenino, alentado por la esperanza de encontrar la eternidad:

Su carne espiritual tiene angélico olor
Y sus ojos nos visten ropas de claridad
[...]
A veces habla y dice: «¡Yo soy bella y por ello,
Por mi amor os ordeno que sólo améis lo Bello;
Soy el Ángel guardián, la Musa y la Madona!»⁸

La posesión erótica, en Baudelaire, es lugar para la experiencia mística. Su poesía retrata un neoplatonismo invertido en el cual la Belleza –el ideal– puede ser alcanzada a partir de la posesión de una Mujer que ya no es imagen y semejanza de la naturaleza sino imagen y semejanza de la ciudad, nuevo hábitat humano. El microcosmos femenino reproduce en su superficie corporal los valores de cambio del macrocosmos urbano: el metal, las telas, el perfume. La dama se recubre de un atuendo surtido y polimorfo que aturde al yo poético y lo lleva a plasmar el encantamiento que le produce esta mercancía humana en una poesía plagada de sinestesias y oxímoron, recursos retóricos en los cuales queda al descubierto el tope mismo al que puede someterse la representación literaria de esas sensaciones.

¿En qué sentido podemos hablar de un *neoplatonismo invertido* en la poesía de Baudelaire? El amor cortés, nacido con los canto de los trovadores hacia el siglo XI, era esencialmente mensaje en sí mismo, un montaje onírico carente de objeto: la dama «rara vez es definida y, eclipsándose entre presencia retenida y ausencia, es simplemente un destinatario imaginario, pretexto del encantamiento»⁹. Con el Renacimiento, el modelo de amor se transformó al neoplatonismo (especialmente en la novela pastoril española) caracterizado por presentar un anclaje en la carnalidad femenina sin renunciar a la idealización de la mujer: «En el sistema neoplatónico, el amor [...] emana de Dios [...]; el amor verdadero en los hombres es un deseo de poseer lo bello y, ya que la belleza es espiritual por ser un reflejo de la mayor belleza de Dios, el verdadero amor no se dirige a la unión carnal (o por lo menos no lo toma como un fin en sí mismo) sino al goce de una belleza espiritual. El amor de un hombre hacia una mujer es el primer paso en una escala que nos eleva a Dios»¹⁰. Según la doctrina filosófica y religiosa neoplatónica, cada elemento que existe en el mundo tangible y sensorial es un reflejo de la Idea pura, la cual existe en la mente de Dios, y el hombre se acerca a Dios al contemplar la belleza de una mujer. El amor se convierte, de esta manera, en una experiencia casi mística. Una de las obras de mayor influencia de la época, *Il*

7 *Ibidem*, p. 244.

8 *Ibidem*, p. 93.

9 J. KRISTEVA, *Historias de Amor*, Siglo veintiuno editores, México, 1992, p. 252.

10 R. O. JONES, *Historia de la literatura española II*, Ariel, Barcelona, 1982, p. 72.

Cortegiano de Castiglione, advierte: «apártese el amor del ciego juicio de la sensualidad, y goce con los ojos aquel resplandor, aquella gracia [...] y todos los otros dulces y sabrosos aderezos de la hermosura [...]; por aquella escalera que tiene en el más bajo grado la sombra de la hermosura sensual, subamos por ella adelante a aquel aposento alto donde mora la celestial, dulce y verdadera hermosura»¹¹. La apreciación sensorial-visual de la belleza física de la mujer y la posesión erótica se transforma en el instrumento para alcanzar la Belleza suprema, la belleza. Para el neoplatonismo, la belleza “visible” se transforma en alegoría de la belleza divina.

Como en el amor neoplatónico, en la poesía de Baudelaire la mujer también es un «escalón intermedio» para acceder a la Belleza, tan ansiada por el poeta, pero no para acceder a una belleza divina sino a una belleza diabólica. La belleza humana, encarnada en la mujer, es identificada con el demonio:

El demonio a mi lado se agita sin cesar
[...]
toma a veces la forma de atractiva mujer
y bajo espaciosos pretextos, quiere hacer
que acostumbre mis labios a todo filtro inmundo
y así de la mirada de Dios me lleva lejos
[...]
y arroja a ante mis ojos, llenos de confusión,
vestiduras manchadas, heridas entreabiertas
¡y el sangriento aparato de la Destrucción!¹²

Si la carnalidad de la mujer es la vía para acceder a una belleza diabólica, la naturaleza del placer durante la posesión erótica culminará en la destrucción:

¡Caminas sobre muertos y te burlas, Belleza!
El Horror, de tus broches no es el menos precioso;
Y el Crimen, que se cuenta entre tus caros dijes
Danza amorosamente en tu vientre orgulloso
[...]
El amante, jadeando sobre su bella amada,
Parece un moribundo que acaricia su fosa¹³

La belleza se identifica con la muerte, con lo «nuevo» (aparece dotada de valor epistemológico); a ella se accede por la vía del sacrificio y del crimen. En *Las flores del mal*, el goce fundado en la crueldad despliega imágenes que revelan desde la auto-inmolación hasta la perversión y el sadomasoquismo. Retomando la perspectiva freudiana, si bien el instinto sexual puede encontrar en la muerte una fuente de placer, los casos en los cuales el dolor es colocado en primer término se corresponden con una desviación patológica del Eros.

11 B. CASTIGLIONE, *El cortesano*. Traducción de Boscán, XXV *Revista de Filología Española*, Madrid, 1942, p. 383-392.

12 *Ibidem*, p. 199.

13 *Ibidem*, p. 64.

En el poema «Una mártir» el goce del yo lírico está dado por la expectación de un cadáver sangrante abandonado después del acto sexual. Se describe la belleza de los miembros atomizados del cuerpo de la mujer, el *souvenir* que testimonia las «fiestas infernales» del amor. «En una alcoba tibia» el poeta observa «un cuerpo sin cabeza» que «derrama como un río [...] una sangre viva y roja de que se empapa ávida la tela, lo mismo que un prado», rodeado de alhajas. Tiene la mirada «como el crepúsculo» y «exhibe su fatal belleza en total abandono, y el esplendor secreto que le dio la naturaleza». El poeta se regocija con la visión del cadáver femenino rodeado de sus afeites, lo cual le hace comparar los colores y los flujos corporales con diferentes elementos de la naturaleza. El efecto que causa en el lector es el de extrañeza y asombro a raíz de la distancia que existe entre la crueldad de lo representado y la celebración del poeta, que compara el cuerpo decapitado con la belleza de un paisaje natural (podemos pensar que, en este sentido, *Las flores del mal* es un «texto de goce», de acuerdo con la dicotomía barthesiana: desacomoda, hace vacilar los fundamentos históricos, culturales y psicológicos del lector; así lo juzgó la sociedad de su época). El voyeur de este poema ha desplazado su placer de la expectación del acto sexual a la observación de la ruina que permanece después del amor, y el amante ha desplazado su deseo del cuerpo viviente al cuerpo muerto, en el cual ha cometido necrofilia, una especie particular de perversión.

«El concepto del sadismo comprende desde una posición activa y dominadora con respecto al objeto sexual hasta la exclusiva conexión de la satisfacción con el sometimiento y maltrato del mismo (..) Cada dolor lleva en sí y por sí mismo la posibilidad de una sensación de placer», sigue Freud¹⁴. Este concepto podemos observarlo en el poema «A la que es demasiado alegre». El poeta sugiere una nueva anatomía más acorde con el erotismo de la crueldad que promulga: desea poseer a una mujer para abrirla «nuevos labios» que serán «más bellos»; así se refiere a las «heridas» a través de las cuales en vez de aliento le insuflará «veneno»:

Tanto mi alma humillaron
 la primavera y el verdor
 que la insolencia de Natura
 he castigado en una flor.
 Así, quisiera yo una noche,
 Cuando da la hora del placer
 (..)
 magullar tu seno absuelto
 castigar tu carne jocunda
 y abrir en tu atónito flanco
 una herida larga y profunda¹⁵

Nuevamente encontramos los sintagmas Belleza-Muerte-Placer interrelacionados. En este caso, bajo la forma del sadismo; no obstante, la estética de la crueldad en *Las flores del mal* revela conductas acordes con el masoquismo. Señala Freud que «aquél que halla placer en producir dolor a otros en la relación sexual está también capacitado para gozar del dolor que puede serle ocasionado en dicha relación como de un placer. Un sádico es siempre, al mismo tiempo, un

14 *Ibidem*, p. 73.

15 *Ibidem*, p. 49.

masoquista y al contrario [...] Las tendencias perversas son pares contradictorios»¹⁶.

Así podemos corroborarlo en un fragmento del poema «La fuente de sangre»:

El amor para mí es un colchón de alfileres
¡hecho para que beban esas crueles mujeres!¹⁷

En la poesía de Baudelaire, a la belleza se accede por el camino del sacrificio y del crimen; ya vimos que la destrucción, desde la perspectiva freudiana, se sustenta sobre la base de los propios instintos. Sin embargo, podemos interpretar la estética de la crueldad, la predilección por imágenes que reflejan agonía y muerte a la luz del contexto histórico y social de producción; podemos leer *Las flores del mal* a partir de una articulación histórica, de acuerdo con el enfoque materialista elaborado por Walter Benjamin.

A fines de la década del '30, Benjamin escribió sus ensayos «El París del Segundo Imperio en Baudelaire» y «Sobre algunos temas en Baudelaire», en los cuales se ocupó de desarrollar un análisis de tipo materialista de la obra del escritor. Esto significa que su obra estética fue entendida como una producción simbólica y cultural situada en el nivel de las manifestaciones superestructurales de una sociedad históricamente determinada por ciertas condiciones materiales: la metrópoli decimonónica francesa capitalista.

En primera instancia, cuando el Instituto de Investigación Social recibió el primer texto de Benjamin sobre Baudelaire, lo rechazó. Adorno justificó este rechazo argumentando que el ensayo pecaba de empirismo al relacionar elementos superestructurales de modo inmediato y causal con rasgos correspondientes a la infraestructura económica. Según Adorno, el trabajo de Benjamin carecía de las articulaciones teóricas necesarias que permitieran establecer las mediaciones que vincularan los hechos analizados con el proceso social total. Influido por esta apreciación, Benjamin apeló a Freud para fundamentar su trabajo.

3. El culto al harapo

Georges Bataille afirma que el hombre pertenece a dos mundos «entre los cuales su vida, por más que quiera, está desgarrada. El mundo del trabajo y de la razón es la base de la vida humana, pero el trabajo no nos absorbe enteramente, y, si la razón manda, jamás nuestra obediencia a ella es sin límite. Por su actividad, el hombre edificó el mundo racional, pero siempre subsiste en él un fondo de violencia. La propia naturaleza es violenta»¹⁸. *Las flores del mal* refleja el «doble desgarramiento» del hombre atrapado entre la naturaleza y la sociedad, sometido al abandono de sus instintos naturales, violentos, como precio por vivir bajo una ley social que determina principios que se contradicen con sus deseos más profundos.

Hans Robert Jauss sostiene que la conciencia de la maldad natural sólo pudo surgir a partir de la escisión entre la existencia ciudadana y la natural, experiencia vital que Baudelaire pudo experimentar en la París superpoblada de mediados del siglo diecinueve. Baudelaire, influido por las

16 *Ibidem*, p.73.

17 CH. BAUDELAIRE, *Op. Cit.*, p. 213.

18 G. BATAILLE, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1972, p. 58.

ideas de autores de la contrailustración como Sade y Joseph De Maistre, expresó lo siguiente: «La naturaleza [...] es la que impulsa al hombre a matar a sus semejantes, a comérselos, a secuestrarlos, a torturarlos [...] La naturaleza no puede aconsejar más que el crimen. Esta infalible naturaleza es la que ha creado el parricidio y la antropofagia [...] Por el contrario, la virtud es artificial [...] El mal se hace sin esfuerzo, naturalmente, casi por fatalidad»¹⁹. Entonces el crimen y la destrucción son *males naturales* que solo pueden ser categorizados como *males* a la luz de una ley moral y cívica que los condena con el objetivo de regular, ordenar y permitir la vida en común. Según Freud:

Toda la civilización ha de basarse sobre la coerción y la renuncia a los instintos [...] En un principio pudimos creer que su función esencial era el dominio de la naturaleza para la conquista de los bienes vitales y que los peligros que la amenazan podían ser evitados por medio de una adecuada distribución de dichos bienes entre los hombres. Mas ahora vemos desplazado el nódulo de la cuestión desde lo material a lo anímico. Lo decisivo está en si es posible aminorar, y en qué medida, los sacrificios impuestos a los hombres en cuanto a la renuncia de la satisfacción de sus instintos²⁰

Estos sacrificios pueden ser aminorados o canalizados por la vía de la creación: el arte, para Freud, ocupa el mismo lugar que las manifestaciones religiosas. Su función es procurar una satisfacción sustitutiva por medio de la sublimación: «El arte ofrece satisfacciones sustitutivas compensadoras de las primeras y más antiguas renunciadas impuestas por la civilización al individuo –las más hondamente sentidas aún– y de este modo es lo único que consigue reconciliarle con sus sacrificios»²¹. La concepción del arte como *satisfacción sustitutiva* se complementa con la justificación que Benjamín utiliza para explicar la ley que rige la poesía de Baudelaire, retomando también a Freud: la defensa que la conciencia genera frente al *shock* o impacto psíquico propio de la multitud moderna es la plasmación de una obra de arte en la cual se reproduce esa experiencia de discontinuidad y fragmentación que el transeúnte vivencia cuando se sumerge en la multitud hormigueante de la capital superpoblada.

La conciencia funciona como un dispositivo de defensa frente a estímulos externos. En la gran ciudad, la frecuencia de los estímulos visuales y sonoros obliga al transeúnte que se sumerge en la multitud a un entrenamiento perceptivo que hace que la recepción del shock se torne habitual, que se convierta en norma. Esta norma es la que Benjamín descubre en la poesía baudeleraiana, lo cual transforma su poesía en una *defensa* del entorno.

Durante la época en que vivió Baudelaire, *Edad de Oro* del capitalismo liberal y segunda etapa de la industrialización que finalizó en 1913, la industria se afianzó como rasgo fundamental de la sociedad europea y se transformó en la protagonista decisiva de la mudanza del paisaje urbano. A mediados del siglo diecinueve solo dos ciudades superaban el medio millón de habitantes: Londres (3.360.000) y París (1.000.000) En esta época «las nuevas ciudades modificaron sustancialmente sus funciones y su misma naturaleza con amplias obras de urbanismo y una diferente forma de vida [...] Así se agrandan anchos de calles y aparecen bulevares [...] Se intensificó la división del trabajo y la especialización. Las divisiones internas de la fábrica trascendieron a la sociedad, y la

19 CH. BAUDELAIRE, «El pintor de la vida moderna», en *El dandismo*, Anagrama, Barcelona, 1996, pp. 113-114.

20 S. FREUD, *Obras completas*, Amorrortu, Barcelona, 1995, p. 216.

21 *Ibidem*, p. 222.

burguesía se afianzó como poseedora del poder político y económico»²².

Walter Benjamin analizó el impacto que el nuevo paisaje generó en la sensibilidad de Baudelaire, caminante errabundo de una capital que iba modificando su fachada vertiginosamente. Bajo la lupa de Benjamin, Baudelaire es elevado al rango de poeta comprometido, de ojo crítico capaz de denunciar las desigualdades y exclusiones del nuevo ordenamiento social, al convertir en protagonistas a los desposeídos y a los personajes marginales de París, a las ruinas del pasado que impregnaban el paisaje incipiente. La sensibilidad de Baudelaire es retratada por Benjamin como una sensibilidad aguda para percibir, en su forma de shock, la singular modalidad que adoptan las relaciones sociales en el capitalismo surgente. Expresa Freud:

Cada individuo es virtualmente un enemigo de la civilización [...] Se da, en efecto, el hecho singular de que los hombres, no obstante serles imposible vivir en aislamiento, sienten como un peso intolerable los sacrificios que la civilización les impone para hacer posible la vida en común [...] Experimentamos así la impresión de que la civilización es algo que fue impuesto a una mayoría contraria a ella por una minoría que supo apoderarse de los medios de poder y coerción²³.

Podemos pensar que Baudelaire, al adoptar el tópico del crimen –impulso humano original– como imagen privilegiada en *Las flores del mal* y al ocuparse de retratar la «minoría» desplazada del régimen económico y despojada de los medios de poder de la que habla Freud, transforma en ley de su poesía aquello que la sociedad de su época impugna; logra abolir las interdicciones en la obra de arte, a la manera de una «defensa»:

Cuando una civilización no ha logrado evitar que la satisfacción de un cierto número de sus participantes tenga como premisa la opresión de otros, de la mayoría quizá –y así sucede en todas las civilizaciones actuales– es comprensible que los oprimidos desarrollen una intensa hostilidad contra la civilización que ellos mismos sostienen con su trabajo, pero de cuyos bienes no participan sino muy poco. En este caso no puede esperarse por parte de los oprimidos una asimilación de las prohibiciones culturales, pues, por el contrario, se negarán a reconocerlas, tenderán a destruir la civilización misma y eventualmente a suprimir sus premisas²⁴.

La supuesta violación de las premisas culturales de una «sociedad del decoro» fue motivo de procesamiento por delito de «ultraje a la moral pública y a las buenas costumbres» de Baudelaire y de *Las flores del mal*: en 1855 se publicó un informe que consideraba a esta obra «un desafío a las leyes que protegen a la religión y la moral pública» y finalmente en 1957 el veredicto judicial obligó al autor y a los editores a suprimir ciertos pasajes con expresiones obscenas e inmorales y al pago de una fianza.

En los cuadros parisienses de *Las flores del mal*, el flaneur urbano se sumerge en la electricidad

22 JÁUREGUI-GONZÁLEZ-FRADKIN-BESTENE, *Historia III*, Santillana, Buenos Aires, 1990, p. 48.

23 S. FREUD, *Ibidem*, pp. 214-215. Las negritas son mías.

24 *Ibidem*, p. 221. En *El malestar en la cultura* Freud denomina interdicción al hecho de que un instinto no pueda ser satisfecho, prohibición a la institución que marca tal interdicción y privación al estado que la prohibición trae consigo.

de la multitud y focaliza su mirada sobre los sujetos de existencia miserable, marginales, que rozan la muerte y la humillación, y se asemeja así al voyeur del poema «Una mártir». Hay una correspondencia entre espacios públicos y privados con respecto a la predilección de imágenes donde los sujetos sufren alguna forma de agonía. El poeta se encarga de convertir a estos individuos en protagonistas, otorgándoles en su poesía una presencia y una legitimidad que la multitud tumultuosa les rechaza. Así, los desposeídos y segregados son retratados como los «nuevos» héroes capaces de sobrevivir –a duras penas– al margen del sistema.

En el poema «Las viejecillas» se describen las Evas octogenarias que avanzan a través de la ciudad viviente como ruinas que ninguno reconoce y hasta los borrachos insultan. El poeta se conmueve de esos «monstruos rotos, torcidos o encorvados» a los que también llama «bestias maltratadas» que en otras épocas fueron la gracia y la gloria y que ahora no son más que pobres cuerpos con forma de ataúd dirigiéndose camino a una nueva vida. Lo mismo sucede en el poema «Los siete viejos» en el cual se describe a un anciano cubierto de harapos, con ojos rebosantes de perversidad, que camina con el espinazo roto, el cual le otorga el aspecto de un cuadrúpedo inválido. En «A una mendiga pelirroja» se describe el joven cuerpo enfermizo de una niña también cubierta de harapos que husmea la basura en la calle. La lectura que hace Benjamin de estos versos es que Baudelaire se vuelve contra la multitud, como afirma en el último capítulo de *Sobre algunos temas en Baudelaire*. De esta manera Benjamin transforma al poeta en portavoz y crítico de su época, y termina calificando su obra como una forma de resistencia, transgresora del mundo burgués.

Para Benjamin el amor se ve afectado por el nuevo ordenamiento urbano. La pérdida de identidad, el anonimato y la fragmentación perceptiva que sucede dentro de la multitud impiden la duración del encanto producido por el enamoramiento, e incluso la consumación del romance. El estado de pérdida al que empuja el desencuentro dentro de la *masa* transforma al amor en una experiencia solitaria, unidireccional:

Con velo de viuda, velada por el hecho de ser transportada tácitamente por la multitud, una desconocida cruza su mirada con la mirada del poeta. El significado del soneto es, en una frase, el que sigue: la aparición que fascina al habitante de la metrópoli –lejos de tener en la multitud solo su antítesis, sólo un elemento hostil– les es traída sólo por la multitud. El éxtasis del ciudadano no es tanto un amor a primera vista como a última vista. Es una despedida para siempre, que coincide en la poesía con el instante del encanto. Así, el soneto presenta el esquema de un shock, incluso el esquema de una catástrofe²⁵

La ciudad no es terreno propicio para el contacto amoroso; el yo lírico se limita a cumplir la función de observador. Deposita su mirada sobre las figuras sometidas y sufrientes de un París que adopta un clima mórbido, nebuloso, difuso. La ciudad reproduce el ámbito lúgubre de los interiores, aunque la diferencia es que en este último sí se consuma la posesión erótica y el despliegue de imágenes que revelan alguna forma de crueldad vinculada con el erotismo. La ciudad terreno público, codificado por una ley moral, impide la realización de los instintos eróticos y tanáticos más violentos. La crueldad que en la ciudad se despliega es una crueldad de tipo material.

Se habla de brumas, calles sombrías y sucias neblinas, de las «viles realidades» que el poeta

25 W. BENJAMIN, *Ibidem*, p. 35.

encuentra en su paseo por la urbe. Abundan imágenes sensoriales visuales en la descripción de fenómenos climáticos y estaciones del año: el gris connota suciedad y encierro, mientras que la claridad solar se transforma en metáfora del crimen al abrir heridas rojas en el cielo. Este clima inhóspito se conjuga con la nostalgia que el yo lírico experimenta frente a la mudanza del paisaje urbano:

En «Los siete viejos» leemos:

Hormigueante ciudad, ciudad llena de sueños
Donde el espectro en pleno día roza al transeúnte²⁶

También en «El cisne»:

Se fue el viejo París (de una ciudad la forma
Ay, cambia más de prisa que un corazón mortal)
[...]
¡París cambia, mas nada en mi melancolía se ha movido”
Busca entre el lodo, bruma cerrada, flores marchitas de quebranto²⁷

Y en «Las viejecillas»:

En los sinuosos pliegues de viejas capitales
Donde aún el horror tiene hechizos premiosos
[...]
El sol declinante ensangrienta el espacio con heridas bermejas²⁸

Para Benjamin, la alegoría no es una técnica gratuita de producción de imágenes sino expresión: en ella la historia se ofrece a los ojos del observador como pasaje primordial petrificado: «todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro [...] se expresa plenamente y como enigma, no sólo la condición de la existencia humana en general, sino también la historicidad biográfica de un individuo. Tal es el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y secular de la historia en cuanto historia de los padecimientos del mundo»²⁹.

Considerando esta definición, podemos entender *Las flores del mal* como alegoría de un ordenamiento histórico y social que se presenta como hostil, a partir de la descripción del ámbito de la ciudad poblado de miserias, de ruinas de un antiguo esplendor, de un clima asfixiante y criminal. Pero además, podemos entender esta obra como encarnación de una profunda insatisfacción individual dada por la exigencia de la renuncia a las satisfacciones instintivas que, en la medida en que el hombre se aleja de una forma de existencia natural, emergen bajo la forma de violencia.

26 CH. BAUDELAIRE, *Op. Cit.*, p. 163.

27 CH. BAUDELAIRE, *Ibidem*, p. 160.

28 CH. BAUDELAIRE, *Ibidem*, p. 165.

29 W. BENJAMIN, *El drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1985, p. 159.

