

Baudelaire, o la mayéutica de la violencia¹

Juan Zapata

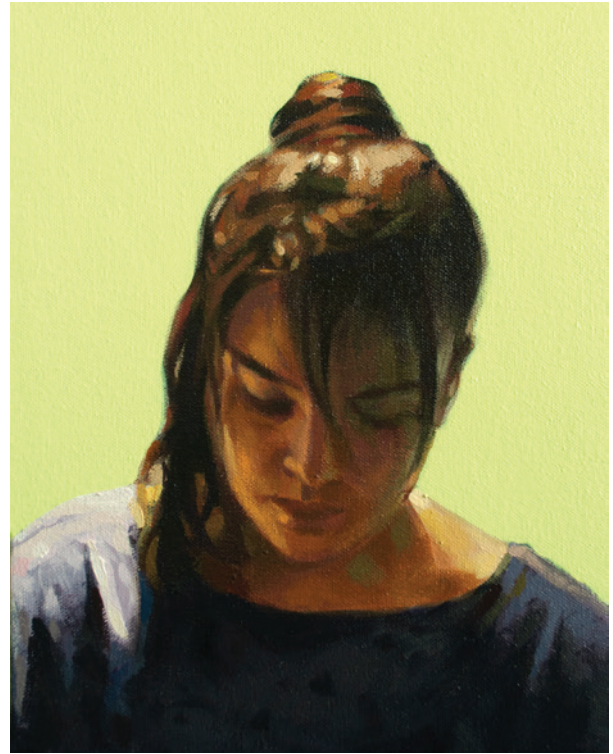
En una carta del 15 de enero de 1854, tres años antes del proceso contra *Madame Bovary*, Flaubert, ese ironista impertinente que escandalizó al burgués pudibundo del Segundo Imperio, le escribía a su amante, Louise Colet, que prefería mantenerse al margen de la risa burlesca, confesando no querer hacer parte ni de los que ríen ni de las víctimas de la risa:

Siempre se es ridículo cuando los que ríen están en tu contra. [...] y los que ríen están siempre del lado de los poderosos, de la moda, de las ideas preconcebidas, etc. Para vivir en paz, no hay que ponerse del lado ni de los que son objeto de risa ni de los que ríen. Quedémonos pues de lado, afuera.²

12

Curiosa profesión de fe que será desmentida por la publicación de *Madame Bovary* en 1857, donde el novelista, por más que intente alejarse de las ideas preconcebidas y de la moda, parece por momentos ponerse del lado de los reidores, de aquellos que se burlan, en la figura irrisoria de Emma Bovary, de esos burgueses de provincia que pretenden alzarse por encima de su condición. De hecho, los hermanos Goncourt, siempre atentos a los signos de lo cómico y lo grotesco, cuentan en sus *Diarios* la inclinación flaubertiana por ridiculizar públicamente al pequeño burgués, víctima inocente del efecto cómico que producía su insolencia:

Nos levantamos de la mesa, vamos al salón y le pedimos a Flaubert que haga el baile del “Idiota de los salones”. Flaubert le pide prestado a Gautier un vestido, se levanta el falso cuello, trastoca, sin que sepamos cómo, su pelo, su figura, su fisionomía; y se transforma de repente en una formidable caricatura que nos deja aturcidos. Gautier, fascinado por la imitación, se quita el abrigo y, transpirando de sudor, con



Pablo Guzmán. *Sin título*. Acrílico sobre lienzo, 25.5 x 20.5 cm, 2020

su gordo trasero pegado a sus calcetines, baila a su vez el “Paso de prestamista”. La velada se termina con canciones bohemias y melodías feroces cuya estridente nota es lanzada maravillosamente por el príncipe Radziwill.³

Lo que sucede con Flaubert, como ocurre también con Baudelaire, es que la pantomima grotesca y paródica, que ambos artistas hacen converger tanto en su propia vida como en su obra, adquiere una dimensión desproporcionada que no se limita únicamente a burlarse de una clase social o de un comportamiento juzgado inoportuno, sino de lo que Flaubert llamó, con una justeza insuperable, “el ridículo intrínseco de la vida humana”.⁴ Si Flaubert imita despectivamente al burgués endomin-

gado de los salones, si se burla junto con sus camaradas del prestamista avaro y aburguesado, es porque detrás de ese prototipo social de su época se esconde el aspecto universalmente cómico de la comedia humana. De tal suerte, la sátira social, cuyo uso tradicional se limitaba a servir de instrumento de moralización para las masas, se convierte en una constatación desmoralizante de la condición humana, en una crítica virulenta de las pasiones, los vicios y las ilusiones que gobiernan los comportamientos del hombre, en una invitación generalizada e irritante a conocerse a sí mismo. De ahí que *Madame Bovary* hubiese sido llevada ante los tribunales. Para la acusación, la novela de Flaubert, en lugar de utilizar la sátira que prescribe y aconseja —esa misma que señalaba, según el modelo clásico de *Castigat ridendo mores*, las conductas que se desviaban de la norma socialmente establecida—, lo que hacía era utilizar la risa para arremeter contra la opinión demasiado favorable que su siglo se había hecho de sí mismo, empezando por las altas virtudes del matrimonio, la religión y la ciencia.

De una manera aún más feroz y lancinante, Baudelaire también supo endosar en su propia vida un personaje voluntariamente cómico. La gran diferencia con Flaubert, quien a pesar de su afición por lo grotesco buscó siempre mantenerse a distancia de sus objetos de burla, es que Baudelaire provocó de manera consciente la confusión entre su personaje público y su obra. Si Flaubert, como ocurre en la anécdota contada por los Goncourt, utiliza la caricatura para mofarse de los otros, guardando así una distancia que lo pone del lado de los reidores y los poderosos, Baudelaire, por el contrario, hace de sí mismo una caricatura grotesca que busca despertar en el observador el sentimiento de su propia superioridad. Y esto por dos razones fundamentales. Por un lado, la pantomima baudeleriana busca desencadenar en el lector o espectador un choque violento e inesperado, un estreme-

cimiento que lo arranque bruscamente de su amor propio y de la alta concepción que tiene de sí mismo. Como lo “cómico absoluto”, que busca “herir la consciencia del género humano”,⁵ la caricatura burlesca que afeciona Baudelaire —esa misma que encarna en sus poemas y en los rituales públicos, donde se entrega a una exhibición macabra, mirando siempre de reojo el efecto que produce en su auditorio— debe tender un espejo deformante y chocante en el que puedan verse reflejados sus contemporáneos, con todos sus vicios y sus falsas virtudes. Por otro lado, la pantomima baudeleriana surge de un implacable examen de consciencia, de esa capacidad de desdoblamiento que le permite observar todos los fenómenos de su ser, de ese “barómetro espiritual”⁶ con el que mide tanto sus comportamientos como sus justificaciones. La “consciencia en el Mal”,⁷ que Baudelaire opone a las doctrinas altruistas que pregonan la bondad natural del hombre, no solo impide la autocomplacencia y la hipocresía, sino que lo aleja de todos esos moralizadores de su siglo que buscan siempre la paja en el ojo ajeno.

Uno de los procedimientos más comunes de Baudelaire era mostrarse, en el yo que toma a cargo la expresión en el poema, como un chivo expiatorio de todos los vicios y corrupciones que describe. El hecho mismo de que *Las flores del mal* hayan sido condenadas por ofensa a la moral pública demuestra el éxito perverso de la estrategia baudeleriana, pues el poeta sabía, como en efecto ocurrió, que la justicia imperial le atribuiría todos los enunciados que sus poemas ponían en escena: “Me han atribuido todos los crímenes que contaba. Diversión del odio y del desprecio” (I, 182).

Baudelaire buscaba un resultado similar en *El spleen de París*. Si en los poemas en verso el yo lírico endosa los vicios y perversiones que describe, en los poemas en prosa el poeta juega a ser confundido con el paseante solitario que se entrega, como el narrador de “Pér-

didada de aureola”, a todo tipo de fechorías y “malas acciones”. Baudelaire no solo utiliza la primera persona para relatar las reacciones que le producen las escenas de la gran ciudad, también se sirve de ella para hacernos creer que el contacto con los otros —algunas veces visual, otras físico— se ha producido realmente. Resulta imposible no imaginar, detrás de ese narrador ficticio, al propio poeta merodeando las calles parisinas del Segundo Imperio. Sin duda alguna, Baudelaire se deleitaba imaginando que sería confundido con su personaje, animado por ese “placer aristocrático de desagradar”⁸ que él mismo reivindicaba:

Tengo uno de esos afortunados caracteres que tiran un gozo del odio y se glorifican en el desprecio. Mi gusto diabólico y apasionado por la bestialidad humana me obliga a encontrar placeres particulares en los travestismos de la calumnia. Casto como el papel, sobrio como el agua, inclinado a la devoción como un comulgante, inofensivo como una víctima, no me desagradaría pasar por un libertino, un ebrio, un impío y un asesino (I, 185).

Aunque su ironía lo delate, pues sabemos que Baudelaire no era ni casto ni sobrio, y mucho menos inofensivo, sería un error atribuirle la perversidad y la ferocidad que sus poemas ponen en escena. Por más excéntrico y lunático que pueda parecernos Baudelaire, ¿cómo podríamos imaginarlo azotando mendigos para comprobar la eficacia de sus teorías políticas (“Azotemos a los pobres”), o maltratando vendedores ambulantes con el pretexto de carecer de mercancías que embellezcan la vida (“El mal vidriero”)? Y, sin embargo, por más descabellada que pueda parecer esta confusión entre el hombre y la obra, fue precisamente lo que ocurrió cuando aparecieron publicados sus poemas en prosa, como lo prueba un testimonio de Charles Asselineau, que ilustra muy bien el efecto que Baudelaire deseaba producir en su “hipócrita lector”:

Lo que más le importaba era el “malentendido” en el que caían muchos al atribuirle los vicios y los crímenes que había pintado o analizado. Tanto más valdría acusar de regicidio a un pintor que hubiera representado la muerte de César. ¿No vi yo mismo a un hombre honesto restarle méritos a Baudelaire bajo el pretexto de haber maltratado a un pobre vidriero porque no tenía cristales de colores para venderle? ¡El ingenuo lector de periódicos había tomado al pie de la letra la fábula del Vidriero en los *Poemas en prosa*! Siguiendo la misma lógica, ¿cuantos otros no acusaron al autor de *Las flores del mal* de ferocidad, de blasfemia, de depravación y de hipocresía religiosa?⁹

Pero Baudelaire no solo se deleitaba imaginando que sería confundido con el narrador de sus poemas, sino que esperaba también sacar de esas escenas tan bizarras como extravagantes una “moral desagradable”, una “terrible moralidad” que confrontara al lector con sus propias creencias, con sus maneras de pensar y de actuar, desvelando así sus falsos semblantes y sus falsas virtudes. Pero cuando esto ocurre, el contacto nunca es real, sino que es el producto de la “fantasía tortuosa” que tanto reivindicó Baudelaire para sus poemas en prosa. Y aunque se alimente de los espectáculos de la urbe, pues todo lo que encuentra a su paso puede disparar sus visiones oníricas, es su imaginación la que entra en juego para darle la forma y el efecto deseado. De hecho, cuando las alucinaciones de castigo contra sí mismo y sus semejantes toman la forma de un encuentro violento, como ocurre en aquellos momentos en los que la fusión con la realidad exterior es demasiado intensa para distinguir entre lo vivido y lo imaginado, es cuando mejor aplica su poética del “travestismo y la máscara”, obligándonos a desentrañar las motivaciones morales y políticas que se esconden detrás de sus poemas.

Dicho esto, entremos en materia y analicemos uno de los poemas que más interpretaciones ha suscitado entre la crítica baudelera:

“Azotemos a los pobres”. Sin lugar a dudas, lo que dispara la “fantasía tortuosa” del caminante es el avistamiento de un mendigo que se encontraba pidiendo limosna en los alrededores de un cabaret.¹⁰ A este espectáculo habitual de la urbe —pero ante el cual Baudelaire permanecía siempre atento, como lo prueba la insistencia con la que aparecen en sus poemas los signos de la pobreza y la miseria— se sumará, casi de manera simultánea, la memoria involuntaria que lo transporta de inmediato a sus años de juventud, cuando participó en la revolución obrera de febrero de 1848, y el recuerdo de todas las doctrinas altruistas que circulaban por aquella época, ya fuera a través de libros, periódicos, grafitis o discursos callejeros. Lo que vendrá después será el producto de la profunda transformación que la imaginación opera en esa amalgama de elementos tan diversos como desiguales, pues provienen tanto de la experiencia vivida como de sus lecturas, pero que se han enraizado en el espíritu del poeta con el poder de una “idea fija”, de una obsesión que se manifiesta en una polifonía de voces no siempre fácil de desenredar. No olvidemos que, para Baudelaire, “la alucinación es siempre progresiva, casi voluntaria, y no se perfecciona ni madura sino por obra de la imaginación”.¹¹ Si el poeta tiene la “concentración” suficiente para impartir un orden a su “pensamiento rapsódico”, si su espíritu no se pierde por completo en esa “serie de pensamientos sugeridos e impuestos por el mundo exterior y el azar de las circunstancias”,¹² el resultado será el poema o la fábula, cosa que no ocurrirá siempre, como lo demuestran la dificultad creativa y la procrastinación que lo caracterizaron a lo largo de su vida.

¿Cómo se fusionan todos estos elementos, todas estas voces, todos estos estímulos? El poema mismo se encarga de poner en escena su propio procedimiento de ensamblaje, como si la reconstrucción minuciosa de su elaboración, desde el instante mismo en que se produce la fantasía alucinatoria del caminante

hasta el momento en que logra extraer de ella una “moral desagradable”, fuera la condición misma de su comprensión. La fábula no comienza con el avistamiento del mendigo, sino con las circunstancias que precedieron el encuentro. Todo ocurre como si Baudelaire, en un esfuerzo por organizar la cadena de asociaciones que lo propulsaron a arrancar de una escena cualquiera de la urbe una visión funesta de la realidad social y política, tuviera que introducirnos primero en los presupuestos sociales que la desencadenaron. Sin esta breve introducción, en la que el poeta establece una estricta cronología histórica, sería imposible comprender el blanco al que se dirige su violento ataque. Y es el feroz ironista el que tomará la palabra, como lo demuestra la vehemencia cáustica con la que se abre el poema:

Durante quince días me confiné en mi cuarto y me rodeé de libros a la moda en aquel tiempo (hace dieciséis o diecisiete años); me refiero a los libros en donde se trata del arte de hacer los pueblos dichosos, sabios y ricos en veinticuatro horas. Ya había yo digerido —tragado, quiero decir— las elucubraciones de todos esos empresarios de la felicidad pública —de esos que aconsejan a los pobres a hacerse esclavos y de aquellos que los persuaden de que son todos reyes destronados—. A nadie le parecerá sorprendente que estuviera entonces en un estado de ánimo cercano al vértigo o a la estupidez.

Me pareció entonces que sentía, confinado en el fondo de mi intelecto, el germen oscuro de una idea superior a todos los remedios caseros cuyo diccionario había recorrido recientemente. Pero era nada más la idea de una idea, algo infinitamente vago.

Y salí con una gran sed. Porque el gusto apasionado por las malas lecturas engendra proporcionalmente una necesidad de aire libre y bebidas refrescantes (I, 357-358).

El preámbulo del poema, cuya función es ensamblar la serie de ideas que dio origen a su retorcida fabulación, nos prepara para la

violenta escena que vendrá después: el enfrentamiento sanguinario entre el narrador y un mendigo. El hecho habría ocurrido hace dieciséis o diecisiete años, o por lo menos eso nos quiere hacer creer Baudelaire, pues la concepción y escritura del poema datan de 1865. Si hubo un encuentro con el mendigo – un encuentro visual, ciertamente, como todos los encuentros del *flâneur* baudeleraiano, pero lo suficientemente significativo para disparar la “imaginación activa” del poeta – tuvo que haber sido cuando escribió su fábula y no 1848, como pretende el narrador (1865 - 17 = 1848).¹³ La referencia histórica, sin embargo, es de suma importancia para la interpretación de la escena, pues fue en aquella época cuando las masas de obreros y desclasados de finales de la Monarquía de Julio fueron vigorosamente arengadas por filosofías altruistas de todo tipo, ya fueran republicanas moderadas, socialistas radicales o conservadoras con ídoles humanitarios. De hecho, la alusión mordaz a todos esos “empresarios de la felicidad pública” fija de entrada la tonalidad punzante y corrosiva con la que Baudelaire fustigará las corrientes ideológicas de su época, sin importar su color político, pues todas ellas compartían el mismo deseo de instrumentalizar el descontento popular para defender y promover sus propios intereses.

Entre todas esas elucubraciones altruistas que el narrador dice haber “tragado” durante dos semanas de lecturas bulímicas, produciéndole una especie de indigestión intelectual, se distinguen dos en particular: las “que aconsejan a los pobres a hacerse esclavos” y las “que los persuaden de que son todos reyes destronados”. ¿Cómo describir mejor, con tan solo dos frases, la verdadera cara de las doctrinas políticas que se disputaban el poder en 1848? Dos concisas formulaciones, tan lúcidas como insidiosas, le bastaron a Baudelaire para resumir las “recetas” lisonjeras de esos aduladores infatigables de la humanidad que pululaban

para entonces, dos frases mucho más profundas e incisivas que todos los tratados políticos y las novelas de corte realista que aspiraban a describir la realidad social de aquellos años. Esas “bellas almas” que hacían alarde de las *Bienaventuranzas* evangélicas (“Bienaventurados los que son como los pobres, porque de ellos será el reino de los cielos”, “Bienaventurados los mansos, porque ellos recibirán la tierra como herencia”) no eran otros que los “republicanos moderados”, esos mismos que, después de haber liderado la revolución de febrero de 1848, promovieron en sus discursos filantrópicos un “pacto social” que neutralizaba las reivindicaciones populares y negaba la lucha de clases. Atemorizados por los brotes de violencia que ellos mismos habían celebrado para hacerse con el poder, los “republicanos moderados”, también llamados “liberales” u “oportunistas”, terminaron por reagruparse en torno a una filosofía conservadora que pregonaba el orden, la seguridad y el retorno de las buenas costumbres. Ya no se hablaba de explotación y de insurrección armada, sino de “modernización necesaria”, de “refundación nacional”, de “progreso material y científico”. Del otro lado, se encontraban los socialistas, grandes perdedores de las elecciones legislativas del 23 y 24 de abril de 1848, pero que continuaban seduciendo a las masas pauperizadas con sus virulentos discursos. El resultado fue, como suele ocurrir cuando las desigualdades sociales se vuelven intolerables, la violenta sublevación obrera de junio de 1848, la cual fue brutalmente aplastada por las tropas de Cavaignac, ministro de Guerra nombrado para la ocasión jefe de Estado mayor por los “moderados”. Baudelaire, que no olvida las desigualdades e injusticias sociales, interpreta el justo resentimiento revolucionario como el reverso de la legitimación conservadora de la servidumbre, simbolizado aquí por la mirada rencorosa y resignada con la que el mendigo tiende su sombrero al narrador para pedirle una limosna:



Pablo Guzmán. *Captura*. Acrílico sobre lienzo, 200 x 320 cm (4) 2019

Cuando iba a entrar en un cabaret, un mendigo me tendió su sombrero con una de esas miradas inolvidables que derrumbarían tronos si el espíritu agitara la materia o si el ojo de un magnetizador hiciera madurar los racimos (I, 358).

La actitud sumisa del mendigo no solo traduce la subordinación de un pueblo que ha sido violentamente aplastado, sino que demuestra la ineficacia de su indignación contra un sistema que lo proscribe y lo condena al ostracismo. Por más vengativa y rencorosa que sea esa mirada, no tiene ni los medios ni las posibilidades de concretizar sus reivindicaciones, pues ni el espíritu agita la materia ni los magnetizadores hacen madurar los racimos. ¿De qué vale entonces todo ese apaleamiento ideológico, si la transformación de las condiciones materiales de existencia, imprescindible para alcanzar la igualdad y libertad que tanto predicaban esos doctrinarios de la felicidad pública, no es garantizada por el nuevo

orden? Y, más aún, ¿cuáles serían las consecuencias de todas esas doctrinas altruistas que habían terminado por alienar a los oprimidos, ya fuera convenciéndolos de que se hiciesen esclavos o de que eran “todos reyes destronados”? No es un hecho fortuito que la alucinación de castigo se dispare cuando el *flâneur* baudeleriano —lo suficientemente lúcido para comprender la muda elocuencia que se esconde detrás de la mirada resignada del mendigo— percibe los signos de la miseria y la enajenación social. En ese preciso instante, la idea que “se había confinado en el fondo de su intelecto” se transforma en una voz maliciosa que le susurra al oído lo que debe hacer:

Al mismo tiempo, oí una voz que me murmuraba al oído, una voz que reconocí muy bien; era la de un buen Ángel o la de un buen Demonio, que me acompaña siempre. Ya que Sócrates tenía su buen Demonio, ¿por qué no habría yo de tener mi buen Ángel, y por qué no habría yo

de tener el honor, como Sócrates, de obtener mi certificado de locura, firmado por el sutil Lélut y el docto Baillarger?

Existe la diferencia, entre el Demonio de Sócrates y el mío, que el de Sócrates no se manifiesta sino para prohibir, advertir, impedir, mientras que el mío se digna aconsejar, sugerir, persuadir. El pobre Sócrates no tenía sino un Demonio prohibicionista; el mío es un Demonio de acción, un Demonio de combate.

Y su voz me cuchicheaba lo siguiente: “si aquel es el igual de otro, que lo compruebe, y si aquel es digno de la libertad, que la conquiste”.

Inmediatamente, salté sobre mi mendigo. De un solo puñetazo le cerré un ojo que, en un segundo, se le puso del tamaño de una pelota. Me quebré una uña al romperle dos dientes y, como no me sentía muy fuerte, habiendo nacido delicado y no estando ejercitado en el boxeo, para acabar rápidamente con ese vejestorio, lo atrapé con una mano del cuello de su traje y con la otra le empuñé la garganta y me puse a sacudirle vigorosamente la cabeza contra un muro. Debo confesar que había inspeccionado previamente los alrededores y verificado que en aquel barrio desierto me encontraba, por un buen tiempo, fuera del alcance de cualquier agente de policía.

Enseguida, con un puntapié en la espalda, lo bastante enérgico como para romperle los omoplatos, tiré al suelo a aquel sexagenario debilitado, me apoderé de una gruesa rama de árbol que se arrastraba por tierra y lo azoté con la energía obstinada de los cocineros que quieren ablandar un bistec (I, 358-359).

Dejemos de lado por ahora la teoría política que esa voz misteriosa susurra al oído del caminante (“si aquel es el igual de otro, que lo compruebe, y si aquel es digno de la libertad, que la conquiste”) y centrémonos en el estatuto que adquiere la alucinación al interior de la ficción, pues se trata claramente de una alucinación auditiva. La mención a Louis-Françisque Lélut y a Jules-Gabriel-François Baillarger, dos reconocidos psiquiatras de la

época, es bastante significativa al respecto. En 1836, Lélut había publicado una obra titulada *El genio, la razón y la locura: el demonio de Sócrates, aplicación de la ciencia psicológica a la historia*, donde quiso demostrar que el demonio del que hablaba Sócrates en sus discursos y en sus parábolas —y que se le manifestaba, como él mismo afirma, bajo la forma de una voz— era el producto de una alucinación. Baudelaire, quien tuvo que haber leído el tratado de Lélut con un gran interés, parece adherir a la tesis del médico alienista: si Lélut supiera que yo también escucho voces —se pregunta el narrador con una sonrisa de satisfacción— me daría, como a Sócrates, “mi certificado de locura”. Existe, sin embargo, una diferencia entre el demonio de Sócrates y el demonio de Baudelaire: el demonio de Sócrates es un “demonio prohibicionista”, mientras que el demonio de Baudelaire es un “demonio de combate”. Dicho de otra forma, la mayéutica socrática, ese “conócete a ti mismo” que el filósofo griego inducía mediante el diálogo —y que era también, como el *flâneur* baudeleraiano, un “filósofo de la calle”!— se transforma en “Azotemos a los pobres” en una mayéutica de la violencia.

Toda la cuestión está en determinar la naturaleza de dicha violencia, pues de lo contrario la “terrible moralidad” que se desprende de la fábula permanecería completamente hermética. ¿Se trata de una violencia física, como la que el narrador ejerce sobre el mendigo? En otras palabras, ¿debemos deducir del poema que Baudelaire azotó a ese “sexagenario debilitado”? De hecho, la voz que escucha y que lo incita a pasar al acto es la misma que aparece en “El mal vidriero”, cuando el narrador —“víctima, como él mismo afirma, de esos impulsos que nos hacen creer que unos *Demonios maliciosos* se deslizan dentro de nosotros y nos hacen cumplir, a nuestro pesar, sus más absurdas voluntades”¹⁴— destruye con un perverso gozo “la pobre fortuna ambuladora” del vidriero. Uno estaría tentado a pensar que

el “demonio de la perversidad”, ese mismo que Baudelaire reivindica en el prefacio a su traducción de *Nuevas historias extraordinarias* de Edgar Allan Poe, lo empuja a cometer actos de una violencia irracional, pues “la imposibilidad de encontrar un motivo suficiente para ciertas acciones malas y peligrosas —como nos dice Baudelaire en su prefacio— podría hacernos creer que son el resultado de las sugerencias del diablo”.¹⁵ En el poema queda claro, sin embargo, que no se trata de un acto gratuito, sino de un experimento social, entre los tantos otros a los que se entrega el *flâneur* baudeleriano en el *spleen* de París. No olvidemos que el narrador reivindica, como lo hará también en “El juguete del pobre”, el doble estatuto de teórico y empirista, pues no se contenta con elaborar una hipótesis, sino que se esmera por llevarla a la práctica. Ahora bien, pensar que el poeta habría pasado al acto sería desconocer uno de los preceptos éticos y estéticos que debían gobernar “el vagabundaje literario”: la ruptura total de contacto físico con sus semejantes. Baudelaire, empujado por esa poética del travestismo y de la máscara que tanto había reivindicado en sus escritos, se complace imaginando que sería confundido con su personaje, como en efecto ocurrió cuando Victor Noir, un crédulo periodista republicano, tomó al pie de la letra la parábola del vidriero y acusó al poeta de haber maltratado a un vendedor ambulante, reproduciendo así todas las patrañas y fabulaciones que el mismo Baudelaire se había encargado de propagar entre sus contemporáneos.¹⁶ ¿Acaso no fue lo que ocurrió también tras la publicación de *Las flores del mal* en 1857, cuando un tribunal del Segundo Imperio condenó al poeta y mutiló el volumen, atribuyendo a su autor todos los crímenes y perversidades que había descrito en sus poemas?

Si la mayéutica de la violencia es el producto de sus alucinaciones de castigo, pero alucinaciones que no se traducen en actos concretos, sino en agresiones simbólicas, en fábulas o pa-

rábolos burlescas que el poeta construye para extraer de ellas una “moral desagradable”, ¿contra quién se dirige la violencia alegórica del poema? ¿Contra esas masas alienadas, representadas por el mendigo que el narrador azota simbólicamente para provocar en él una reacción proporcional al castigo infligido? ¿Se trataría, en pocas palabras, de suscitar un efecto benéfico que lo despierte de su sonambulismo, como lo ha creído una parte de la crítica baudeleriana, queriendo ver allí una incitación perversa a la lucha de clases?¹⁷ De hecho, existe un pasaje de sus diarios íntimos en el que Baudelaire parece sugerir esta hipótesis:

¿Hay locos matemáticos y locos que piensan que dos y dos son tres? En otras palabras, ¿puede la alucinación invadir las cosas del razonamiento puro? Si, cuando un hombre se acostumbra a la pereza, a la ensoñación, a la holgazanería, hasta el punto de posponer siempre lo importante para el día siguiente, si en ese momento llegara otro hombre que lo despertara una mañana con un gran látigo y lo azotara sin piedad hasta que, incapaz de trabajar por placer, trabajara por miedo, ¿no sería este hombre, el azotador, realmente su amigo, su benefactor? Asimismo, se puede decir que el placer vendría después, de la misma forma que se dice, a justo título, que el amor viene después del matrimonio.

Lo mismo ocurre en política, el verdadero santo es el que azota y mata al pueblo, por el bien del pueblo (I, 655).

La alucinación, en la que “todas las ideas, obedientes como flechas, vuelan hacia el mismo blanco”,¹⁸ podría equipararse “al razonamiento puro”, o en todo caso es lo que parece sugerir el extracto. Lo interesante aquí, sin embargo, es el producto de dicha alucinación. Baudelaire imagina una pedagogía del látigo en la que el verdugo se convierte en el benefactor de su víctima. Traducida en política, esa pedagogía retorcida, lejos de legitimar el orden establecido, induciría a los oprimidos a levantarse

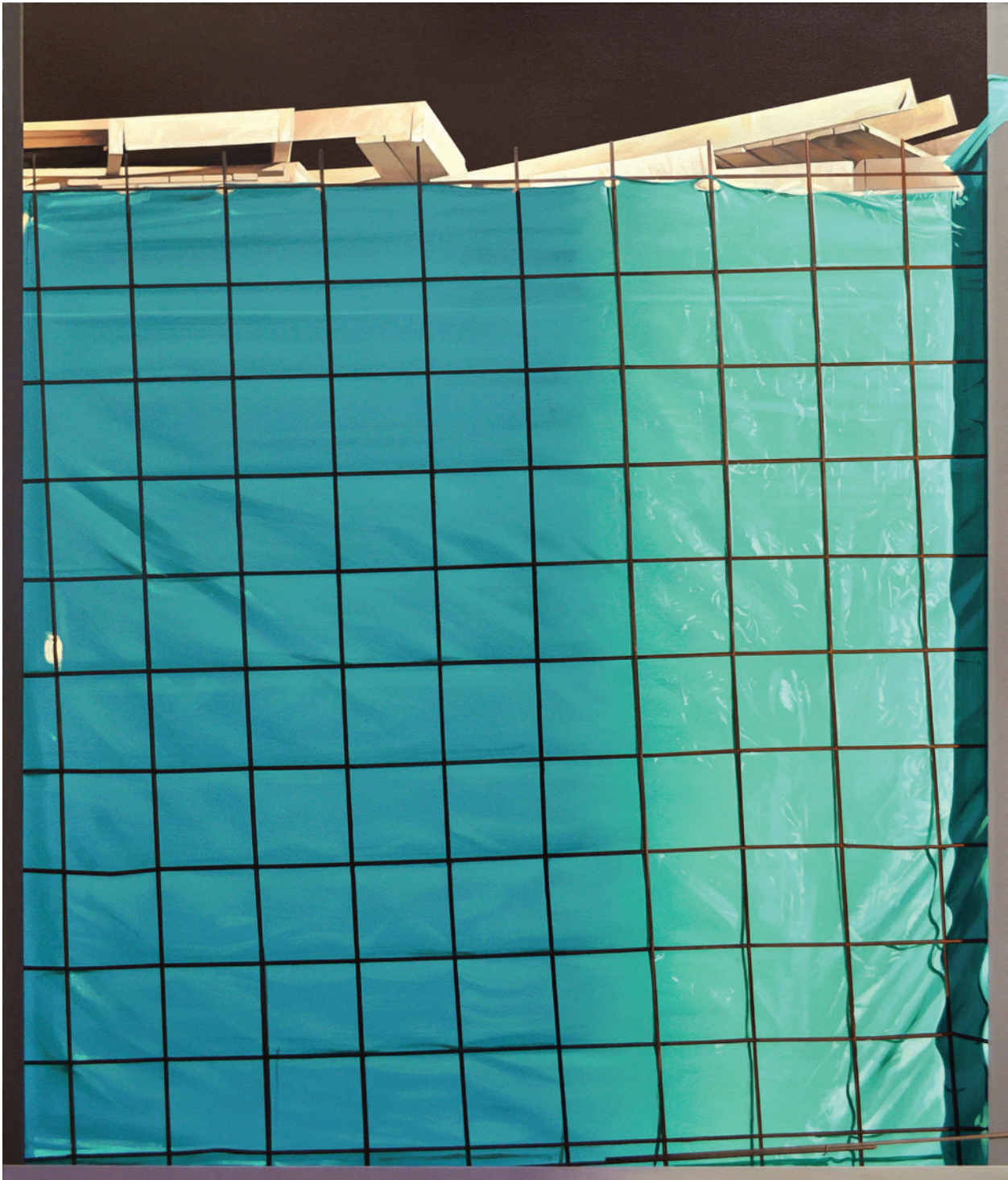
contra sus opresores. ¿Baudelaire habría querido ilustrar en el poema su teoría, producto de la “alucinación”, como él mismo dice, o del “razonamiento puro”? Uno estaría tentado a creerlo, pues el mendigo termina por levantarse y duplica la paliza infligida por el narrador:

De pronto —¡Oh, milagro, oh regocijo del filósofo que verifica la excelencia de su teoría!— Vi esa antigua carcasa enderezarse con una energía que no habría sospechado nunca en una máquina tan singularmente descompuesta, y con una mirada de odio que me pareció de *buen augurio*, el malandrín decrepito se arrojó sobre mí, me pinchó los dos ojos, me rompió cuatro dientes, y con la misma rama de árbol me vapuleó como a un yeso. Gracias a mi enérgica medicación le había pues devuelto el orgullo y la vida (I, 359).

Gracias a la mayéutica de la violencia, aplicada con una “enérgica medicación”, el filósofo habría verificado la “excelencia de su teoría”: el mendigo, que parecía hasta el momento resignado a su suerte, incapaz de emprender cualquier acto de resistencia, se yergue contra su opresor e invierte las relaciones de poder, augurando así la continuidad de la lucha revolucionaria, o por lo menos el intercambio mutuo e igualitario entre ciudadanos libres, como lo sugiere el final del poema, cuando el narrador comparte su bolsa en partes iguales con el mendigo. Pero nada es tan simple cuando se trata de Baudelaire. ¿No sería esta una manera bastante optimista de terminar el poema, una forma de adherir a las doctrinas de todos esos “empresarios de la felicidad pública” que predicán el arte de “hacer los pueblos dichosos, sabios y ricos en veinticuatro horas”? ¡Y no solo optimista, sino moralizante y demagógica! Si así fuera, la fábula baudelariana terminaría por suscribir a las utopías socialistas de su tiempo, en particular a la teoría mutualista de Proudhon, hombre político y filósofo socialista que Baudelaire no solo había leído durante su juventud, sino que había también frecuentado en varias oportunidades

en 1848. De hecho, en el manuscrito de “Azotemos a los pobres” aparecía al final una pregunta dirigida a Proudhon —pero que fue eliminada desde la primera versión impresa, no se sabe si por los editores, Théodore de Banville y Charles Asselineau, o por el mismo Baudelaire— y que apuntaba lo siguiente: “¿Qué opinas de esto, ~~Pro~~-Ciudadano Proudhon?”.

Es muy posible que el Baudelaire de los primeros años —aquel que, no contento con leer a los socialistas y con fundar periódicos republicanos, se subió a las barricadas de febrero de 1848 con fusil en mano— haya podido acreditar una teoría socialista radical como la que pregonaba la lucha de clases, a la manera de Marx, u otra menos drástica, como la que proclamaba el mutualismo de Proudhon. Pero no es el caso del feroz ironista de los últimos años, ese mismo que toma la palabra desde el principio hasta el final del poema. El Baudelaire de 1865 sabía muy bien que el mendigo se iba a levantar con una violencia insospechada. Y no solo porque estaba convencido de que la barbarie era connatural al hombre, sino porque él mismo lo había visto levantarse. ¿Acaso no había sido testigo del levantamiento obrero de junio de 1848, en el que miles de obreros insurrectos fueron masacrados por las tropas de Cavaignac? Olvidarlo sería no solo desconocer la experiencia histórica que da origen al poema, sino también desestimar ese otro engranaje fundamental de su poética que es el “travestismo literario”. Lejos de ser una simple argucia retórica, la distinción entre dos planos narrativos —el momento de la enunciación y el período histórico en el que se supone ocurrió la anécdota, evocado retrospectivamente gracias a la locución adverbial “en aquel tiempo (hace dieciséis o diecisiete años)” — le permite a Baudelaire operar un desdoblamiento que asegurará la toma de distancia necesaria para imprimir un registro irónico a la fábula. Sin esa polifonía que atraviesa el relato de lado a lado, sin ese enmascaramiento que nos obliga a desentrañar las



Pablo Guzmán. Acrílico sobre lienzo, 200 x 170 cm, 2014

verdaderas motivaciones morales y políticas del autor, sin esa técnica programada de la indirección y diseminación textual, la interpretación del poema caería inevitablemente en la

demagogia que tanto aborrecía el poeta del *spleen* de París, llegando incluso a atribuirle, como en efecto ocurrió, posiciones políticas e ideológicas que no compartía.

¿Cuál es, pues, la teoría que el narrador quiso ilustrar mediante su parábola, esa “idea superior a todos los remedios caseros cuyo diccionario había recorrido recientemente”? Y, por la misma vía, ¿cuál sería, por lo tanto, el verdadero blanco de su burlesco ataque? Miremos el final del poema:

Entonces, le hice muchas señas para darle a entender que consideraba la discusión terminada, y levantándome con la satisfacción de un sofista del Pórtico, le dije: “Señor, *usted es mi igual*. Hágame el honor de compartir conmigo mi bolsa; y recuerde, si usted es verdaderamente filántropo, que debe aplicar a todos sus cofrades, cuando le pidan limosna, la teoría que he tenido el *dolor* de probar sobre su espalda”.

Y me juró que había comprendido muy bien mi teoría, y que obedecería a mis consejos.

¿Qué opinas de esto, ~~Pro~~ Ciudadano Proudhon? (I, 359).

Vale la pena preguntarse, como lo quería Baudelaire, qué ocurriría si el mendigo, siguiendo la teoría altruista que el narrador tuvo “el dolor de probar sobre su espalda”, se convierte, él también, en filántropo victorioso y empieza a aplicarla, con la misma “enérgica medicación”, sobre sus cofrades. En lugar de arremeter contra sus opresores y conquistar su libertad, los oprimidos terminarían devorándose entre ellos en una lucha cíclica y perpetua, tal y como ocurre también en “El pastel”, poema que guarda una estrecha relación con “Azotemos a los pobres”, no solo por su concepción y su ensamblaje, sino también por su “moral desagradable”. De hecho, esa lucha entre los oprimidos que parece augurar el final de la fábula terminaría también por diezmar la parte del mendigo hasta hacerla desaparecer por completo, dejando al narrador — ¿al burgués? — con su mitad intacta. Dicho de otra forma, el méndigo — alienado por las mismas doctrinas altruistas que intoxicaron al Baudelaire de 1848, dejándolo “en un estado de áni-

mo cercano al vértigo o a la estupidez”, como afirma con sarcasmo el narrador del poema — estaría condenado a reproducir ciegamente una violencia cuyo primer afectado sería él mismo, sin contar también con todos los desclasados que vienen detrás él — en la jerarquía social, por supuesto, pero también en el continuum histórico — persiguiendo los mismos fines y empleando los mismos medios. Tal es la moral que se desprende de uno de los extractos más lúcidos y pesimistas que Baudelaire consigna en sus diarios íntimos:

Le pido a cualquier hombre pensante que me muestre lo que queda de la vida. De la religión, resulta inútil hablar y buscar sus restos, pues tomarse la molestia de negar a Dios es el único escándalo en tales temas. En cuanto a la política, la propiedad había desaparecido tácitamente con la supresión del linaje aristocrático; pero llegará el momento en el que la humanidad, como un ogro vengador, *arrancará su último trozo a los que creen haberlo heredado de manera legítima mediante las revoluciones* (I, 666).¹⁹

Baudelaire no desconoce que la lucha de clases es el motor de la historia, como lo creía Marx en 1848. Pero el feroz ironista de “Azotemos a los pobres”, que no renuncia a sus certezas teológicas, va más mucho más allá. ¿Aquellos que creen haber heredado su trozo de manera legítima, ya sea por su fervor revolucionario o por la probidad de sus convicciones, no están acaso convencidos de que son “todos reyes destronados”? De lo contrario, ¿cómo explicar entonces la imposibilidad de una convivencia fraternal, la reproducción de la violencia, la necesidad de conservar los privilegios, la indolencia hacia el prójimo, la urgencia, para decirlo en una sola palabra, de seguir devorándose mutuamente, opresores y oprimidos, ciertamente, pero también entre quienes comparten la misma suerte, la misma posición social, la misma miseria? ¿Esos oprimidos — que luchan a justo título contra las desigualdades e injusticias sociales, que desean echar abajo los privilegios y acabar con la

dominación— no son acaso los mismos que, deslumbrados por el meritocratism burgués y las teorías del progreso, celebran también el triunfo del victorioso, del conquistador, del más fuerte, convirtiéndose a su vez, cuando las circunstancias lo permiten, en opresores de toda especie, y todo ello en nombre de la *igualdad* y la *libertad*. ¿Dónde quedaba entonces la utopía *fraternitaria*? ¿Qué piensas de esto ~~Prou~~, ~~ciudadano Proudhon~~, “hipócrita lector”? Terrible moralidad y fin del poema.

Notas

- 1 El presente artículo reúne diversos extractos de un libro que será publicado próximamente bajo el título *Baudelaire: el heroísmo del vencido* (2021).
- 2 Gustave Flaubert, carta a Louise Colet del 15 de enero de 1854, *Correspondance*, edición establecida por Jean Bruneau, Gallimard, París, 1973-2007, 5 vol., t. I, p. 508.
- 3 Edmond y Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, edición establecida por Robert Ricatte, París, Robert Laffont, 2004, 3 vol, t. I, p. 794. La escena descrita corresponde a una velada del 29 de marzo de 1862.
- 4 Gustave Flaubert, carta a Louise Colet del 21-22 de agosto de 1846, *Correspondance, op. cit.*, t. I, p. 307.
- 5 *Quelques caricaturistes français*, II, 556-557.
- 6 *Le poème du haschisch*, I, 401.
- 7 “L’irremédiable”, I, 80. Subrayado del autor.
- 8 *Fusées*, I, 661.
- 9 Charles Asselineau, *Charles Baudelaire. Sa vie et son œuvre*, París, Alphonse Lemerre, 1869, p. 75.
- 10 La crítica baudeleriana ha querido ver el origen del poema en una anécdota que el poeta le cuenta a su amigo Félix Nadar en una carta del 30 de agosto de 1864, cuando se encontraba en Bélgica. “¿Puedes creer, dice allí Baudelaire, que haya podido apalearse a un belga? Es increíble que haya podido golpear a alguien, es absurdo ¿no lo crees? Y lo más monstruoso del asunto es que yo estaba completamente equivocado. Así, cuando volvió en mí el espíritu de justicia, corrí tras el hombre para presentarle mis excusas, pero no pude encontrarlo”. Carta del 30 de agosto de 1864, en *Correspondance*, texto establecido, presentado y anotado por Claude Pichois con la colaboración de Jean Ziegler, *op. cit.*, t. II, p. 401. Aunque Baudelaire pudo haber recordado el incidente al componer su poema, nada en la carta nos empuja a creer que el belga en cuestión era un vagabundo. Mucho más probable es que Baudelaire haya imaginado su poema tras el avistamiento de

un mendigo, entre los muchos que había contemplado en París como en Bélgica.

- 11 *Le poème du haschisch*, I, 421.
- 12 *Ibid.*, I, 428.
- 13 De la misma forma, la suma de las cifras evocadas por el poema suma 48: 15 + 16 + 17 = 48.
- 14 “El mal vidriero”, I, 286. Subrayado del autor.
- 15 *Notes nouvelles notes sur Edgar Poe*, II, 323.
- 16 El primero en señalarlo fue Charles Asselineau, quien cuenta “que un hombre honesto le restó méritos a Baudelaire bajo el pretexto de haber maltratado a un pobre vidriero porque no tenía cristales de colores para venderle” (Charles Baudelaire. *Sa vie et son œuvre*, París, Alphonse Lemerre, 1869, p. 75). La crítica baudeleriana identificó ese honesto hombre en la figura de Víctor Noir, quien publicó en el *Paris-journal* del 3 de septiembre de 1867 un artículo en el que contaba lo siguiente: “Un día —Baudelaire habitaba en una buhardilla del Barrio Latino, en el sexto piso— enjabonó las escaleras que conducían a su tugurio y llamó a un vidriero, quien subió las escaleras con su frágil mercancía sobre la espalda. —Amigo, le dije, ¿si rompiera ese cristal, cuánto me haría pagarle? Y le señaló el cristal. El vidriero se enfadó, Baudelaire lo echó y, al descender rápidamente las escaleras de su mistificador, cayó sobre su mercancía. Baudelaire se divirtió durante ocho días” (*Baudelaire devant ses contemporains*, textos recogidos y publicados bajo la dirección de W. T. Bandy y Claude Pichois, París, Édition du Rocher, 1957, p. 310).
- 17 Véase, a este respecto, la interpretación de Dolf Oehler en “Assomons les pauvres! Dialektik der Befreiung bei Baudelaire”, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, N° 56, 1975, p. 454-462, y “Le caractère doublé de l’héroïsme et du beau modernes. À propos de Deux faits divers cités par Baudelaire en 1846”, *Études baudelairiennes*, N° VIII, 1976, p. 187-216.
- 18 *Edgar Allan Poe: sa vie et ses œuvres*, II, 283.
- 19 Subrayado del autor.

Juan Zapata es Doctor en Literatura Francesa de la Universidad Rennes (Francia) y en Lengua y Letras de la Universidad de Lieja (Bélgica). Es profesor en el departamento de Lenguas, Letras y Civilizaciones Extranjeras de la Universidad de Lille (Francia). Compilador y traductor, entre otros, de los libros *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, *La institución de la literatura de Jacques Dubois y Baudelaire: de la bohemia a la modernidad literaria*.