

Baudelaire, agente doble

Daniel Jerónimo Tobón Giraldo

Los textos teóricos de Baudelaire son tan productivos como contradictorios. Su caracterización de la modernidad estética en *El pintor de la vida moderna* no ha perdido nada de su poder sintético: “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”.¹ Sus artículos literarios, sus críticas de arte, sus prólogos, sus poemas en prosa y en verso, sus diarios, están sembrados de fórmulas que sirven como santo y seña para las teorías de la modernidad. La poesía como correspondencia secreta que conecta la naturaleza y el infinito, el *spleen* como afecto dominante de la metrópolis, el *flâneur* que se esconde en todo paseante ciudadano. Estas ideas son tanto o más influyentes que sus poemas, de los que en todo caso resultan inseparables.

Pero el lector que busque consistencia teórica en Baudelaire está condenado al desengaño. Baudelaire cambia de posición y se contradice con la más entusiasta desfachatez. En defensa de Théophile Gautier, condena la “herejía de la enseñanza” y sus “corolarios inevitables”, “las herejías de la pasión, de la verdad y de la moral”.² Con idéntico fervor escribe contra la escuela del arte por el arte como una “pueril utopía” que “al excluir la moral y a menudo incluso la pasión, es necesariamente estéril”, una “afición inmoderada de la forma” que “empuja a desórdenes monstruosos y desconocidos”.³ Sostiene, por un lado, que la poesía “no tiene más objetivo que ella misma”⁴ y que el artista se ha puesto una tarea tan alta que puede hacerse ajeno a todo lo humano. Por otro lado, cuando comenta *Los miserables*, de Víctor Hugo, concentra su poder de convicción en demostrar que el espectáculo del sufrimiento de los demás obliga al artista a poner

su arte al servicio de la justicia. No sorprende que la autoridad de Baudelaire haya sido utilizada para defender la soberanía del arte, un satanismo trasnochado o un moralismo intransigente.

Es tentador reconciliar estas contradicciones, buscar una oculta coherencia y tomar sus ideas como piezas de un rompecabezas complicado que encontrarían su lugar si se les da suficientes vueltas. A veces el intento tiene éxito y el secreto vínculo que une dos frases enigmáticas se hace de pronto evidente. Pero conviene no obstinarse en forjar una figura demasiado fija del poeta como pensador: las máscaras de Baudelaire son estrategias de incógnito y supervivencia, que le permiten insertarse en el mercado literario y ocultarse a los lectores. La vida de Edgar Allan Poe —a quien le dedica un ensayo casi hagiográfico— es a sus ojos la demostración de que el poeta no puede encontrar lugar en ninguna sociedad, menos en una dominada por el culto “monstruoso e infantil” al dinero. Pero también sabe que buscar un lugar en el mercado es la obligación ineludible de cualquier escritor.

Su inconstancia es la respuesta a la flexibilidad que esta situación paradójica exige al artista en la sociedad de mercado. En *Cómo se pagan las deudas cuando se es un genio* rinde homenaje a la inventiva comercial de Balzac, capaz de convertir su prestigio en dinero y de usar su firma para transformar un texto cualquiera en un nuevo Balzac *readymade*. La obsesión por el dinero recorre las páginas —aparentemente satíricas— de los *Consejos a los jóvenes escritores*, y es el núcleo de sus *Diarios íntimos*. Estos textos revelan el intento de entregarse voluntaria y sistemáticamente al mercado, de crearse una

superficie comercial que recubra todos los ámbitos de su existencia.

En ese proceso, Baudelaire se identifica empáticamente con la mercancía, se deja marcar por las exigencias que le impone la comercialización. Como el *flâneur* que recorre los pasajes comerciales, ejerce una “santa prostitución del alma que se entrega por entero, poesía y caridad, al imprevisto que se presenta, al desconocido que pasa”.⁵

Pero su mercancía es imperfecta, y de este choque surgen chispas que iluminan hasta nuestros días la situación del arte, que es a la vez mercancía y no mercancía. Ricardo Piglia sostenía que

toda la política de la vanguardia tiende a oponerse al gusto de la mayoría y al saber sometido del consenso. La vanguardia inmediatamente plantea la necesidad de construir un complot para quebrar el canon y negar la tradición establecida e imponer otra jerarquía y otros valores (...) y quizá, como lo vio bien Benjamin, Baudelaire fue el primero que captó ese corte, y definió al artista como a un agente doble, un espía en territorio enemigo.⁶

Habría que ver ciertas ideas de Baudelaire como bombas escondidas, mezcladas con viejas nociones inocuas, que deben pasar desapercibidas por un tiempo antes de estallar.

Referencias

- 1 Baudelaire, Ch. (1996). *Salones y otros escritos sobre arte* (Traducción de Carlos Santos) (p. 361). Visor.
- 2 Baudelaire, Ch. (1999). *Crítica literaria* (Traducción de L. Vásquez) (p. 89). Visor.
- 3 Baudelaire, Ch. (1984). *Escritos sobre literatura* (Traducción de Carlos Pujol) (p. 53). Bruguera.
- 4 Baudelaire, Ch. (1999). *Crítica literaria* (Traducción de L. Vásquez) (p. 89). Visor.
- 5 Baudelaire, Ch. (2003). *Obra poética completa: Texto bilingüe* (Traducción de Enrique López Castellón) (p. 389). Ediciones Akal.
- 6 Piglia, R. (2006). Teoría del complot. *Casa de las Américas*, 245, 32-41 (38).



Pablo Guzmán. *Objeto*. Acrílico sobre lienzo, 180 x 80 cm, 2018

Daniel Jerónimo Tobón Giraldo es Magíster en Filosofía de la Universidad de Antioquia y Doctor en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia –Sede Medellín–. Es profesor en el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia.