

Baudelaire, la imagen melancólica de la Modernidad

Gergana Neycheva Petrova⁵⁹

Alma Rocío Rodríguez Serrano⁶⁰

La época de la Modernidad inaugura la emergencia de una subjetividad que absorbía en ella la explicación de todo lo real y pone al sujeto como el núcleo de todo conocimiento. La prioridad conferida al sujeto desde el cartesianismo permitió al pensamiento filosófico no sólo desembarazarse de la tutela teológica y de toda explicación trascendente, sino que también le concedió al hombre la posición como sujeto; sujeto cognoscente que situado en el momento histórico de la Ilustración devino también en sujeto práctico. El lema ilustrado *sapere aude* (atrévete a pensar), marca el cambio de época y expresa el momento triunfante de la razón, otorgándole a la Modernidad una dimensión completamente distinta en términos de desarrollo sociocultural. Y, es por vía de la razón, que la humanidad cobra la valentía para superar la indiferente ceguera autoimpuesta, por la que había permanecido durante siglos bajo la tutela de los curas y los mandatos de oficiales funcionarios de la realeza. Y como nos explica Hegel:

En épocas como éstas el Espíritu —que con anterioridad progresaba a paso de caracol, incluso con caídas y retrocesos y alejándose de sí mismo— parece avanzar velozmente, con botas de siete leguas. [...] La inteligencia despierta para lo temporal; el hombre cobra conciencia de su voluntad y de su capacidad, mira con alegría a la tierra, a su suelo, a sus ocupaciones viendo en ello algo justo e inteligente. (1985, p. 204)

⁵⁹ Universidad de Guanajuato / gn.petrova@ugto.mx

⁶⁰ Universidad de Guanajuato / animataealma@gmail.com

Así, esta época queda grabada en la historia del devenir del espíritu como el *asalto de la razón*. El fervor que suscitó la Revolución francesa (1789) determinó que la vida del individuo se revistiera de argumentos y razones por lo que aquello que no se encapsulara en la esfera de lo racional —como estas íntimas experiencias inenarrables e inefables— fuera proclive a la sospecha y a su tratamiento desde lo clandestino y lo vedado. En efecto, en la conciencia trascendental, tanto de Immanuel Kant (1724-1804) como de Johann G. Fichte (1762-1814), el mundo exterior es incorporado a partir de la experiencia individual propia. Lo cual, no obstante, conduce a otro problema gnoseológico, puesto que, si toda objetividad resulta mediada por la subjetividad, la cosa en sí permanece inaccesible, es decir, siempre está mediada por lo que el sujeto pone en ella, dejando un *pequeño excedente de mundo exterior* incognoscible que fractura la posibilidad de un planteamiento absoluto.

Tal es el caso de la melancolía. Si bien ya era objeto de análisis desde mucho antes del nacimiento de la Modernidad, al verse inabarcable una vez más por la razón, condujo consigo al individuo melancólico a la oscuridad. En contraste con el optimismo propio de la época, la melancolía, para ponerla en términos de Freud (1993), se caracteriza por la cancelación del interés por el mundo exterior. Ciertamente, si previo a la Época de las Luces, tema que abordamos más adelante, ya se le relacionaba con lo ilícito, aquello que debe permanecer en lo oculto, al menos, en el fondo de lo inhumano, asociado a la bestialidad o la falta de razón que demostraban los locos y los parias, es en este momento en el que adquiere aspectos más peligrosos, emparejados con lo residual. La melancolía y el desecho parecen ser expulsados, asidos entre sí, del escenario central de la Modernidad; ninguno de los dos elementos tiene la capacidad de atraer la mirada del individuo que persigue los beneficios del progreso porque ninguno se comprende como huella de éste, y mucho menos como indicio del desastre que la persecución insaciable del desarrollo del capital estaría por engendrar. Al contrario, ambos parecen ser trabajo del paria, el trapero y el *flâneur*, individuos escatológicos a quienes corresponde por función lidiar con los deshechos originados por los mecanismos de producción y consumo. Son aquellos que, sin distinción de horario y sin fuerza

laboral que los sostenga como clase redentora, caminan entre la masa con el propósito de reconocer los sobrantes y las fuerzas de consumo a través de los escaparates y la basura. Aunque a primera vista parecen significar lo mismo, el trapero carece de ensoñación. En la soledad de su labor de recolectar y clasificar los desechos, el trapero revaloriza la basura de la maquinaria industrial. Mientras tanto, la figura del *flâneur* se relaciona estrechamente con la contemplación; es el burgués solitario que recorre las calles sin rumbo ni dirección, como lo describe Walter Benjamin:

Es la mirada del *flâneur*, cuya forma de vida todavía baña la futura y desconsolada vida del hombre de la gran ciudad con una pátina de reconciliación. El *flâneur* está todavía en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos lo ha sometido aún. En ninguna de las dos está el *flâneur* en casa, sino que busca su asilo en la multitud. (2012, p. 56)

A la par con la figura contemplativa del *flâneur*, entregado a la ilusión que supone el reino de las mercancías, los escaparates y los brillantes carteles esmaltados, emerge la figura de la *bohème*. Si bien participa también de la actividad de contemplación del esplendor y del desecho, su estado posterior no se le puede, con todo, considerar dentro de la misma clase social. Aunque sí tiene contacto con la experiencia de lo residual a través del descubrimiento de aquellas pautas de vida marginales, la *bohème* tiene otra intencionalidad: la de adoptar dicha forma de permanecer en el mundo con el objetivo de nutrir su discurso estético que está a su vez encarnado en ella.

A esta *bohème* perteneció Baudelaire. Pese a que sus condiciones de vida lo mantuvieron al borde de la clase más baja del París del siglo XIX, el poeta pudo ser rescatado de llegar al fondo de la miseria, y, aun así, su condición de bohemio le permitía reconocer aquello que el trapero significaba para el encuentro de lo melancólico. Como bien dice Walter Benjamin: “Naturalmente el trapero no cuenta en la bohemia. Pero todos los que formaban parte de ésta, desde el literato hasta el conspirador profesional, podían reencontrar en el trapero algo de sí mismos” (1999, p. 32). El bohemio no es trapero, pero comparte elementos sustanciales,

como el formar parte de un sobrante de la estructura de producción, simbolizando la miseria del sistema capitalista. Su presencia en las estructuras de capital incomoda y su labor, aunque necesaria, es desestimada. Pero Baudelaire tampoco es ningún *flâneur*, anuncia Benjamin, y cita las palabras del poeta mismo:

Perdido en este pícaro mundo, a codazos con las multitudes, soy como un hombre fatigado cuyos ojos no ven más hacia atrás, en la profundidad de los años, que desengaño y amargura, y hacia delante no más tampoco que una tormenta que no contiene nada nuevo, ni dolor, ni enseñanzas. (1999, p. 169)

El poeta francés, arrojado en medio de la multitud y de las clases, es la encarnación de la entrega de la *bohème* a las manifestaciones sociales que están cargadas de antagonismo, pues si, por un lado, simbolizan que las estructuras de producción poseen remanentes que son consecuencia del funcionamiento óptimo de las ciudades, por otra parte, también significan el malestar en la cultura, aquel espacio en el que lo meramente funcional no tiene cabida.

Baudelaire, consciente de su pertenencia a la *bohème*, emprendió la búsqueda suicida de lo melancólico entre la clase deleznable del París del siglo XIX con el aparente objeto, o de fusionarse con las estructuras malélicas de la Modernidad, o de encontrar en ellas una redención al aniquilamiento de la naturaleza humana en una apuesta ciega hacia el progreso. Con todo y que estos dos caminos aparentan llegar al mismo lugar, el primero supone un abandono total del poeta en los lugares donde encuentra el objeto de su melancolía, mientras que en el segundo se presumiría un nivel de reconocimiento por parte del bohemio de que en la palabra y la intención estética puede anclarse lo político. Este último caso resulta casi imposible pues, como señala Benjamin, la formación de Baudelaire apunta a la estrechez de su academicismo, ya que no hay una escuela o corriente a la que le deba su forma lírica: “Las estereotipias de Baudelaire, la falta de mediación entre sus ideas, la inquietud pasmada en sus rasgos, señalaban que no tenía a su disposición esas reservas que abren al hombre un gran saber y una visión histórica amplia” (Benjamin, 1999, p. 89). Al escapar de las idiosincrasias indispensables en toda producción,

las imágenes proyectadas por el poeta fijan la crudeza de la experiencia vivida que, como el *shock benjaminiano*, sacude a la conciencia intransigente ante el atisbo de una época que en un principio le ha fallado. La melancolía es entonces atrapada por la Modernidad sin serle querida. De la poesía de Baudelaire resuena la noción del antropocentrismo de la filosofía presocrática que permitió que, de forma gradual, la melancolía encontrase un sentido ontológico. Al respecto, nos explica Kristeva:

Hace falta remontarse a Aristóteles para hallar una reflexión completa sobre las relaciones entre los filósofos y la melancolía. En los *Problemata* (30, I), atribuidos a Aristóteles, la bilis negra (*melaina kole*) distingue a los grandes hombres [...] La melancolía que evoca no es la enfermedad del filósofo; es más bien su naturaleza, su ethos. (1991, p. 12)

La forma de concebir el estado melancólico está lejos de la moralización o la enfermedad mental, al contrario, es inherente por naturaleza a la actitud creadora del pensador. Contradictoriamente, la valoración tan cara que el pensamiento clásico depositó en la melancolía, no la liberó de ser condenada a formar parte de lo pecaminoso durante la Edad Media. Si la melancolía fue lo central en el *ethos* del filósofo, después se le atribuiría lo opuesto a una condición necesaria del individuo, lo moralmente malo, lo oscuro. La melancolía es, en el Medioevo, una falta espiritual que atenta contra la naturaleza del hombre dirige a éste a la acedia, cuyo pecado es despojar a Dios del corazón del melancólico (Kristeva, 1991, p. 13), como si atrajera al melancólico a la paradoja del pecado original: la elección del saber por encima de su pertenencia a Dios y la elección de su consciencia al coste de la plenitud paradisiaca⁶¹. En su ensayo *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, George Steiner (2020) explica qué cualidades del pensamiento

⁶¹ En la tradición judeocristiana, el mal tiene una fuerte asociación con el saber. Desde las fuentes más tradicionales, como el Antiguo Testamento, hasta obras más apegadas a la mística, como el Zohar, señalan que Adán pecó no por seguir a la serpiente, sino porque ha renunciado a la guía ciega de Dios y a la realización de la armonía entre el saber y el bien. (Scholem, 1996, p. 339)

hacen que éste sea un atributo del individuo que lo fortifica en el transcurso de su propio desarrollo, pero que también lo aísla, lo aleja del otro y lo frustra. En la búsqueda de la realización de sus planes a futuro, el individuo se cerciora de la ausencia de relación entre las inferencias que se derivan de las expectativas y lo que se presenta en una realidad cruda y arbitraria; el sinsabor es un motivo más para que entonces nazca la nostalgia: “El célebre abatimiento *post coitum*, el anhelo del cigarrillo después del orgasmo, son precisamente las cosas que miden el vacío que existe entre la expectativa y la sustancia, entre la imagen fabulosa y el suceso empírico” (Steiner, 2020, p. 55).

La razón es la primera causa de que lo inalcanzable duela. Cuando Adán renuncia a Dios, abraza el aletargamiento del buen ánimo; el saber que le ha ofrecido Satanás tiene como paradoja la insatisfacción, ese es el gran pecado que hace devenir al hombre en mortal. A causa de ello, y aunque la Modernidad se acompañe de una narrativa laica, la melancolía supone un desatino surgido de la renuncia a un pasado que no fue. Baudelaire comprende que entrar en los pasajes de la melancolía requiere de la pronunciación de aquel que ha incitado al hombre a pecar. Esta evocación aparece en el poema “Letanía de Satán”:

Tú, el más sabio y hermoso de los Ángeles todos,
Dios privado de suerte y ayuno de alabanzas,
¡Apiádate, Satán, de mi larga miseria!

Príncipe del exilio, al que perjudicaron,
y quien, vencido, siempre te levantas más fuerte,

¡Apiádate, Satán, de mi larga miseria!

Tú que todo lo sabes, rey de lo subterráneo,
familiar curandero de la angustia del hombre,

¡Apiádate, Satán, de mi larga miseria!

Tú que hasta a los leprosos y a los parios malditos
enseñas por amor el sabor del Edén,

¡Apíadate, Satán, de mi larga miseria! (2017, p. 204)

Pudiera el contenido de este poema dar lugar a la discusión de si Baudelaire es un creyente rencoroso o si la pieza explicara el *statu quo* de un ser omnipotente que ha sido vencido y relegado a lo más bajo, irónicamente, por la actualidad de su autonomía. No obstante, el punto a analizar es que en “Letanía de Satán” se evidencia lo opuesto al rezo cristiano, utilizando sus propias formas como la aliteración poética que posee la misma estructura del rosario. De la magia que se le atribuye a la palabra natural Baudelaire no reniega, todo lo contrario, muestra cómo la palabra participa en la formación de la concepción del individuo melancólico arrastrado por el mal. Julia Kristeva contundentemente señala: “El rigor del protestantismo o el peso matriarcal de la ortodoxia cristiana se confiesan más fácilmente cómplices del individuo enlutado cuando no lo invitan a una delectación taciturna” (1991, p. 11).

Baudelaire no tenía la mínima intención de renunciar al vínculo que hay entre mal, la razón y la melancolía. Pero aún sin intención, muestra que la Modernidad quiere librarse de su estigma maléfico relegándolo al puro estado melancólico. Si el pensamiento moderno se hace de la jerga arreligiosa, la alegoría baudelaيرية aprovecha el abandono de la dimensión judeocristiana para fusionar las figuras religiosas con el mal-melancolía:

Raza de Abel, nútrete y duerme;
Dios complacido te sonrío.

Raza de Caín, por barro y lodo
te arrastrarás hasta la muerte.

Raza de Abel, tu sacrificio
le huele bien al Serafín.

Raza de Caín, ¿alguna vez
acabarán ya tus suplicios?
Raza de Abel, ves prosperar
tus cosechas y tus ganados. (Baudelaire, 2017, pp. 202-203)

Baudelaire deja intacta la posibilidad de revertir el papel pecador de Caín porque su falta refuerza el símbolo de deshecho que se encarna en la escisión de la aún joven sociedad de producción y consumo. Es Abel quien se congracia en Dios y obtiene los beneficios de la administración de la fuerza laboral; es Caín el responsable de que sus descendientes sean el despojo social. Irónicamente, la reafirmación baudelairiana del mal y el paria juega a favor de la secularización que buscaba la Modernidad dentro de la misma religión. Dicha estrategia del pensamiento moderno supone una victoria para la ratificación de su propia estructura: la razón no debe mantener relación alguna con cualquier noción de la vida que no pueda explicar y, por lo tanto, en su afán por emanciparse, incorpora dentro de la herencia judeocristiana al sentimiento melancólico. Asumir que la melancolía y la tradición judeocristiana pueden complementarse en un ámbito exento del escrutinio de la Modernidad no es la intención de Baudelaire. La trasgresión a Dios y a los paradigmas políticos de la vida moderna trasciende la semántica teológica en su obra. Es así como se impregna la obra del poeta también el mito del deseo incumplido, como se expresa en el poema *El cisne*:

¡Cambia París! Más nada se mueve en mi tristeza.
Esos nuevos palacios, aquellos viejos barrios,
todo se vuelve ahora para mí alegoría
y mis caros recuerdos me pesan más que rocas.

Así, frente a este Louvre una imagen me oprime:
pienso en mi blanco cisne, con sus gestos de loco,
como los desterrados, ridículo y sublime,
roído por deseos. Y luego pienso en ti,

Andrómaca, caída del brazo de su esposo
a las manos de Pirro, como una oveja vil,
extática y doblada en la tumba vacía,
a un tiempo viuda de Héctor y de Heleno consorte.
Pienso en la pobre negra, enflaquecida y tísica,
que mientras pisa el barro con la mirada busca
aquellos cocoteros del África soberbia
detrás de la muralla inmensa de la niebla;

en todo el que ha perdido lo que ya no se encuentra
en quien la sed alivia bebiéndose su llanto
y mama de la Pena como una noble lobra;
en el huérfano endeble que se seca cual flor.

En medio de la selva donde mi alma se exilia
un antiguo Recuerdo toca con fuerza un cuerno.
Pienso en los olvidados marinos en su isla,
en el preso, el vencido... ¡y en muchos más también! (Baudelaire,
2017, pp. 154-155)

Baudelaire busca el mal más allá del cristianismo; lo trasciende y llega a las regiones antiguas que han sostenido al mismo origen de la Modernidad y cuya mitología se encarna en el individuo moderno, ausente de toda gloria. La semblanza de Héctor y su mujer contrasta con el mendigo y la sirvienta que deambulan en la metrópolis; su pasado, aunque digno de estar representado bajo las formas artísticas que reposan en el Louvre, en realidad le condenan a perderse en la miseria. Al igual que Caín, Héctor y Andrómaca no pueden huir de su trágico final que, en el instante en que se transforma en la herencia de su pueblo —los vencidos—, pierde la asociación con lo melancólico. Como en una caída en picada hacia la praxis exigida por el nuevo sistema capitalista, el mal se extraña de la melancolía y es así como, en un movimiento contradictorio de la Modernidad hacia ella misma, ésta se apresura a reunir a lo melancólico y al mal a través de la estética, específicamente en la realidad baudelaيرية de la alegoría.

La latencia del mal en el mundo obliga al individuo a volver su mirada hacia lo que no fue⁶², hacia el esplendor de la armonía. Si ésta existió o no está de más, pues el deseo hacia el posible pasado es lo que cuenta. Para que el poeta se sumerja convulsivamente

⁶² Existe una relación con la tesis II de *Sobre el concepto de Historia, de Benjamin*: "la imagen de felicidad que albergamos se halla enteramente tenida por el tiempo en el que de una vez por todas no ha relegado el curso de nuestra existencia. La felicidad que podría despertar nuestra envidia existe solo en el aire que hemos respirado, entre los hombres que hubiesen podido hablar, entre las mujeres que hubiesen podido entregársenos. El individuo no volvería el rostro hacia ese pasado inexistente si el malestar de la vida moderna; el mal es, entonces, el eje de la melancolía" (Benjamin, 1994, p. 178).

en esta posibilidad, la melancolía debe afianzarse a través de la añoranza de los tiempos que tuvieron que sacrificarse remarcando las condiciones bárbaras de su presente: “Pareciera que la condición melancólica surge con gran fuerza en la cultura cuando con el transcurrir del tiempo se derrumban los valores tradicionales y se pierde el sentido de la historia [...] En los tiempos en que el tiempo devoraba a la historia era preciso glorificar la melancolía.” (Bartra, 2017, p. 21)

En *El spleen de París*, Baudelaire desentraña en palabras la vida más precaria de una capital embotada en las promesas del progreso. El poeta debe tocar fondo para poder teñir a la melancolía de absoluta pertinencia en su salto hacia atrás. Así, en *El viejo saltimbanqui*, Baudelaire reafirma esta condición:

Al final, al extremo final de la fila de barracas, como si, avergonzado, se hubiera exiliado a sí mismo de todos aquellos esplendores, vi a un pobre saltimbanqui giboso, caduco, decrépito, una ruina de hombre, a uno de los postes de su cuchitril más miserable que el del salvaje más embrutecido, y donde dos cabos de vela, llorosos y humeantes, iluminaban demasiado bien todavía aquella miseria.

Por todas partes la alegría, la ganancia, el derroche; por todas partes la seguridad del pan para mañana; por todas partes la explosión frenética de la vitalidad. Aquí la miseria absoluta, la miseria trajeada, para el colmo del error, con harapos cómicos en los que la necesidad, antes que el arte, había introducido el contraste. ¡No reía el miserable! No lloraba, no danzaba, no gesticulaba, no gritaba; no cantaba ninguna canción; ni alegre ni lamentable, no imploraba. Estaba mudo e inmóvil. Había renunciado, había abdicado. Su destino estaba hecho [...] y en la barranca donde el mundo olvidadizo no quiere entrar. (2018, pp. 47-48)

El saltimbanqui yace congelado en medio de su último destino, dominado por la acedia, mientras la masa le repele. Ésta, inmersa en una doble ignorancia —la del mundo perdido en nombre de lo nuevo y el desapego gradual con respecto a las leyes religiosas que habían etiquetado a la melancolía como pecado mortal durante la Edad Media—, identifica que ahí está la melancolía y escapa de ella como de la misma muerte. Ahora bien, una vez

que la melancolía revela el clasismo de la estructura social moderna, ésta trasciende al ámbito político y se centra entonces en la fuente de deseo que suponen los objetos de la vida cotidiana, como se aprecia en *El frasco*:

Hay perfumes intensos para los que es porosa
la materia. Parece que el vidrio penetraran.
Al abrir una arqueta desde Oriente
y cuya cerradura rechina y gime a gritos,

o algún armario oscuro de una casa desierta,
repleto de olor acre por el paso del tiempo,
a veces descubrimos un frasco recordado,
del que emana, muy viva, un alma que regresa.

Ideas que dormían, cual fúnebres crisálidas,
se agitan poco a poco en las densas tinieblas
y, tras abrir las alas, se lanzan en un vuelo
entre brillos azules, rosáceos o dorados.

Por el aire alterado ya vuelan los recuerdos
que embriagan; se nos cierran los ojos; el Vértigo
se apodera del alma y la arrastra vencida
a un abismo enturbiado por miasmas humanos;
la transporta hasta el borde de un abismo ancestral,
donde, Lázaro nuevo rompiendo su mortaja,
se remueve y despierta el espectral cadáver
de un viejo amor ya rancio, sepulcral y hechicero.

Así, cuando ya nadie consiga recordarme,
cuando me hayan tirado, como a un frasco vacío,
polvoriento, rajado, decrépito y viscoso,
en un rincón cualquiera de un armario siniestro,

yo seré tu ataúd, amable pestilencia,
testigo de tu fuerza y de tu virulencia,
angélico veneno, licor que me corroe,
a un tiempo vida y muerte para mi corazón. (Baudelaire, 2018,
pp. 102-103)

El objeto atrapa al individuo porque lo trasciende en su inercia. ¿Cuántas manos tocaron esas vitrinas próximas a él?, ¿qué experiencias fueron aquellas que acontecieron alrededor suyo? Baudelaire intuye que en el objeto descansa la huella del individuo, aunque éste ya no esté ahí; incluso aunque haya fallecido, hay un remanente de él. En el imaginario de Baudelaire, el individuo tiene la esperanza de que, en su irremediable inexistencia, y en el desecho que significa su corporeidad, el objeto guarde un fragmento suyo. Individuo y objeto son propensos al mismo peligro, el uno porque la vida se acaba, no hay salida de este fin orgánico; el otro, reconfigurado por la Modernidad para legitimar una estructura compleja de valor productivo y mercantil, caduca de la misma forma. No obstante, el objeto tiene una ventaja sobre el cuerpo del individuo, es decir, la inevitabilidad de su caducidad ya que, como en el caso del anterior poema, el frasco está presente, guardado en un armario, quizá viejo, quizá discorde con las nuevas tendencias de diseño, pero con un lugar y un tiempo que el cuerpo humano no pudo alcanzar.

La melancolía es el enlace entre objeto e individuo, provoca la apropiación de la experiencia ajena. Benjamin relata en *Infancia en Berlín hacia 1900* una reflexión similar que le dejó el recuerdo de jugar a las escondidas: “Quien me descubría podía hacer que me quedara inmóvil como un ídolo debajo de la mesa, que me entretejiera para siempre como fantasma en la cortina o que me encerrara para toda la vida en la pesada puerta” (1982, pp. 49-50). Emerge, entonces, una nueva función del objeto, el de la mimesis: una melancólica nostalgia de identificación inmediata con el pasado, una imagen que en su apariencia ilusoria adquiere objetivamente el carácter de una fantasía. Pero, como fantasía, ésta requiere de todas las facultades del hombre y precisa de lo más contingente del individuo, recuperando su materialidad y despertando su sensibilidad del letargo que objetivamente le ha sido inducido.

Frente a la estrategia organizadora de las experiencias sensibles, propia del mundo funcional y su ley unificadora, recuperar la expresión del dolor corpóreo, el placer, la finitud y la fragilidad

propios de la existencia individual es lo que fragmenta la conciencia de una colectividad unificadora y resalta la irreductibilidad de la experiencia humana. Como actividad cognitiva autónoma y espontánea, la fantasía penetra la fachada del pensamiento clasificatorio y rescata al ente determinado de las representaciones estadísticas, para dar testimonio de la coacción y la injusticia reinante y desvelar lo irritante que resulta todo aquello que se le impone como incuestionable. En su reflexión crítica, siguiendo el postulado benjaminiano de *eternizar lo pasajero* y hacer saltar las particularidades íntimas del objeto, Adorno repudia el pensamiento identificador, ya que éste cosifica y reduce a los individuos a prototipos, e insiste en recuperar la capacidad diferenciadora de la conciencia individual:

Diferenciado es quien sabe distinguir en la cosa y en su concepto lo más pequeño e inaprensible para el concepto; a lo más mínimo sólo tiene acceso la diferenciación. Diferenciación es la experiencia del objeto convertida en forma subjetiva de reacción. Su postulado es la posibilidad de tal experiencia, y en él se refugia la componente mimética del conocimiento: la afinidad de cognoscente y conocido. (1975, pp. 50-51)

El objeto adquiere como un nuevo propósito: restituir al desecho en un acto de rebeldía hacia la Modernidad. Individuo y objeto reniegan de su finitud y convergen en un recuerdo para que el otro se aproxime. Así, aunque el objeto sea resignificado —como el objeto de colección—, la figura del individuo y su tiempo persisten en su constitución. Al respecto, comenta Baudelaire:

Las ilusiones —me decía un amigo— son tan innumerables como las relaciones entre los hombres o la de los hombres con las cosas. En cuanto la ilusión desaparece, es decir, cuando vemos al ser o al hecho tal como existe fuera de nosotros, experimentamos un curioso sentimiento complicado, mitad nostalgia por el fantasma desaparecido y mitad sorpresa agradable delante de la novedad, delante del hecho real. (2018, p. 97)

Entonces, el objeto se reconstruye en la acción mimética en dos sentidos: primero, adquiere el significado de contenedor de una época, cuyo sentido se alcanza sólo si despierta el sentimiento melancólico; y, segundo, representa una nueva experiencia ya determinada por la naturaleza de lo caduco. Así, lo viejo y lo nuevo transforman a lo residual que, a pesar del estigma que la sociedad de producción le ha impuesto, se transforma en la causa de la tristeza del individuo moderno:

Tengo ya más recuerdos que un hombre de mil años.
Un mueble con cajones repletos de balances,
de versos y cartitas, de pleitos y romanzas,
con mechones de pelo envueltos en recibos,
guarda menos secretos que mi triste cerebro.
Es como una pirámide, un panteón inmenso
que contiene más muertos que la fosa común.
—Yo soy un cementerio odiado por la luna,
donde largos gusanos, como remordimientos,
se encarnizan sin tregua con mis muertos queridos.
Soy un tocador viejo lleno de flores secas
y de un batiburrillo de objetos anticuados,
donde tristes pasteles y Bouchers apagados
aspiran el aroma de un frasco sin tapón.

Nada se hace más largo que esos días tan cojos,
cuando bajo los copos de los años de nieves
el tedio que resulta del interés perdido
alcanza la medida de lo que es inmortal.
—Serás en adelante, ¡oh materia viviente!
un bloque de granito entre un miedo impreciso,
adormecido al fondo de un Sáhara brumoso;
una esfinge que ignoran las gentes insensibles,
olvidada en el mapa y cuyo humor arisco
sólo canta a la luz del sol en el ocaso. (Baudelaire, 2018, pp.
133-134)

El individuo propenso a lo melancólico aprehende a través del objeto las experiencias pasadas de aquellos que ya no están. Es, precisamente, en este afán de coleccionar instantes a través del desecho en que persiste su resistencia a la incompreensión de

las masas. Así, la melancolía agudiza aún más la exclusión que en su estado de paria ya se suponía. No cualquiera puede comprender lo que guarda el objeto residual, ni su valor, por lo que el melancólico se aísla y vive bajo su propia estructura, o como bien lo describe Bartra: “El ángel de la melancolía no ha perdido su objeto amado: por el contrario, con su mirada lo construye” (2017, p. 22). De las oscuridades de la melancolía que produce el objeto, el poeta constituye su obra de arte y constata lo que Steiner afirma acerca del pensamiento y su soledad: que éste permanece ineludiblemente unido a la sensación de unicidad entre el universal del concepto y el rechazo de su contenido al tratarse de los despojos del consumo de masas.

El objeto, sin embargo, no es el último escalón al que el bohemio arriba; sabe que antes de asumir la forma utilitaria asignada por el sistema de producción, ésta ya tenía su origen en la naturaleza y que es el último resquicio donde el poeta apresa a la melancolía con toda su densidad: “Los muebles tienen formas alargadas, postradas, languidecientes. Los muebles parecen soñar; se les diría dotados de una vida sonambúlica. Las telas hablan una lengua muda, como las flores, como los cielos, como los soles ponientes” (Baudelaire, 2018, p. 23).

Las formas oscuras baudelairianas son completamente disruptivas a la imperiosa luminosidad que en ese momento imperaba en el impresionismo y, a partir de su oposición, Baudelaire sentencia que en ella se encuentra el refugio de lo maligno y de la melancolía, de igual modo como las formas toscas de los objetos pasados de moda comparten un mismo silencio en el que resuena la añoranza al pasado. No obstante, la naturaleza posee un silencio aun más radical, y los países, los árboles y las noches convierten su mudez en la zozobra que afecta al poeta:

¿Cabe alumbrar un cielo tan fangoso y oscuro?
¿Cabe romper acaso unas tinieblas
más densas que la pez, sin aurora, ni ocaso,
sin estrellas, ni fúnebres fulgores?
¿Cabe alumbrar un cielo tan fangoso y oscuro?

La esperanza que antaño la Posada alumbraba
se ha apagado por fin, ha muerto para siempre,
Sin luna ni destellos, ¿dónde hallarán albergue
los que sufren en los malos caminos?
¡El Diablo ha apagado la luz de la posada!

Hechicera adorable, ¿amas tú al condenado?
¿Conoces lo que es ya irremisible?
¿Sabes de ese Pesar cual dardo envenenado
al que sirve de blanco el corazón?
Hechicera adorable, ¿amas tú al condenador?

Con sus malditos dientes lo Irreparable roe
el pobre monumento que forman nuestras almas,
y a menudo destruye, como hacen las termitas,
socavando la casa por sus propios cimientos.
¡Con sus malditos dientes lo Irreparable roe!

—A veces vi en el fondo de un frívolo teatro,
por la vibrante orquesta enardecido,
a un hada que encendía sobre un ciclo infernal
una aurora brillante y portentosa;
A veces vi en el fondo de un frívolo teatro

a un ser, que sólo era claridad, gasa y oro
abatiendo, vencido, al enorme Satán;
pero mi corazón, que el éxtasis ignora,
es igual que un teatro donde esperan,
¡al ser de alas de gasa, siempre en vano! (Baudelaire, 2018, p. 110)

El poema no intenta mimetizar al hombre sólo con lo estético, sino con el mal y su melancolía dentro de la naturaleza, que es su origen, y que, a diferencia de la premisa impresionista de luminosidad, está ligada a las tonalidades oscuras y sórdidas. El paria no puede desprenderse de su estigma social, por lo que la relación que tiene con la naturaleza transcurre a través de esa significación. Así, los harapos del paria, a la par de la degradación de la materia, hacen saltar a la vista la misma decadencia en la naturaleza recién transformada por el proceso de producción.

Dicha relación está alejada de Dios y cae en los territorios de Satán, por lo que si es que se puede clamar a alguien para que el horror pare, debe ser a él, pese a que, en un giro dramático, el poeta reconoce que también Satán está condenado al olvido de lo que ha dejado de ser funcional.

El hecho de que el poeta recurra a la naturaleza para encontrar la forma más pura de la melancolía denota que la Modernidad se halla en un cruce eternamente contradictorio y antagónico; si bien la Modernidad surge de la naturaleza, ésta rechaza su origen. La materia en su estado primitivo proviene de la naturaleza, pero la Modernidad no está dispuesta a cederle el valor que alguna vez tuvo bajo el imperativo baconiano de otrora que dictaba: *La naturaleza al servicio del hombre*, sino que la subyuga plagando cada espacio geográfico con luces artificiales. Pero la naturaleza hace lo suyo y se apropia de la Modernidad a través de su arbitrariedad y de su crudeza vivencial, lo que le recuerda convulsivamente al poeta la fuerza de autodestrucción que acorrala a la Modernidad misma y, por supuesto, a él también, pues no puede deshacerse del hecho de que de ella proviene su propia constitución.

Baudelaire no reniega de esta tensión, y aunque odia a la Modernidad, como lo señala Lamaitre, no olvida que de ella proviene; esta conjugación de amor-odio se repite entre él y la naturaleza, por lo que sus figuras alegóricas transitan, a través de la mimesis, de la vida a la muerte, cargando al mismo tiempo con las pasiones que experimentan a lo largo de este ir y venir:

Ésta es una de las formas extremas, la menos espontánea y la más malamente vacía de sensibilidad poética. Ésta es toda una apariencia de artificios y contradicciones voluntarias. Intentemos entonar algunas.

Se encuentran mezclados el realismo y el idealismo. Ésta es la descripción indignante y cómplice de muchos detalles desoladores de la realidad psíquica, y es, en el mismo momento, la traducción depurada de las ideas y de las creencias que superan la mayor impresión inmediata que hacen los cuerpos [...] se detesta la civilización industrial de ese siglo, hostil en misterio; se juzga despreciable de realismo, y, al mismo tiempo, se le

juzga de especialmente pintoresca que esta civilización tenga dentro a la vida humana y los recursos que ella aporta al arte para desarrollar la sensibilidad.⁶³ (Lamaitre, 2021)

Finalmente, el poeta moderno también advierte un destino inevitable: en el fondo de la naturaleza indomada, se encuentra lo nuevo. ¿Es más esperanzador que el pasado? La duda cabe porque en realidad esa novedad exige el olvido y, por ende, el peligro de desasirse de la belleza que sólo acompaña a la melancolía. No hay, sin embargo, nada que perder. En Baudelaire, el peligro de encontrar la muerte en lo desconocido no es más grande que la de descender al infierno de lo pasado:

¡Oh, viejo capitán! ¡Oh, Muerte, leva el ancla,
nos aburre esta tierra; ¡zarpemos, que es la hora!
Sin el cielo y el mar hay negruras de tinta,
los pechos que conoces están llenos de rayos.

¡Viértenos tu veneno, y que él nos reconforte!
Queremos, tanto el fuego nuestros cerebros quema,
descender al abismo, ¿qué importa Infierno o Cielo?
¡Al fondo de lo Ignoto para encontrar lo nuevo! (Baudelaire,
2018, p. 216)

Referencias

- Adorno, T. (1975). *Dialéctica negativa*. Taurus Ediciones.
Bartra, R. (2017). *La melancolía moderna*. Fondo de Cultura Económica.

⁶³ C'est une des formes extrêmes, la moins spontanée et la plus malavide, de la sensibilité poétique. C'est tout un ensemble d'artifices, de contradictions volontaires. Essayons d'ennoter quelques-unes. On y trouve mêlés le réalisme et l'idéalisme. C'est la description outrée et complaisante des plus désolants détails de la réalité physique, et c'est, dans le même moment, la traduction épurée des idées et des croyances qui dépassent le plus impression immédiate que font les corps [...] on déteste la civilisation industrielle de ce siècle, comme hostile au mystère ; on la juge écœurante de rationalisme, et, en même temps, on jouit du pittoresque spécial que cette civilisation a mis dans la vie humaine et des ressources qu'elle apporte à l'art de développer la sensibilité... (La traducción es de las autoras)

- Baudelaire, C. (2018) *El Spleen de París*. Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2017) *Las flores del mal*, Akal.
- Benjamin, W. (1994) *Discursos interrumpidos*. Planeta-Agostini.
- _____. (1999). *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Taurus.
- _____. (1982). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Alfaguara.
- Freud, Z. (1917) “Duelo y melancolía”. En *Obras completas*, tomo XIV. Amorrortu editores.
- Hegel, G. W. F. (1985). *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, tomo III. Fondo de Cultura Económica .
- Kristeva, J. (1991). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Monte Ávila Editores Latinoamericanos.
- Lamaitre, J. (s/f). *Les Contemporains, 3ème Série. Études et Portraits Littéraires*. Consulta 2021: <http://www.gutenberg.org/ebooks/25378>.
- Scholem, G. (1996). *Grandes tendencias de la mística judía*. Fondo de Cultura Económica.
- Steiner, G. (2020). *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, Fondo de Cultura Económica.

