

Inefabilidad y sugerencia en dos flores enfermizas: “Correspondances” y “La Beauté” de Charles Baudelaire

Mario AZNAR PÉREZ
Universidad Complutense de Madrid
marioazn@ucm.es

Recibido: 15/02/2016

Aceptado: 27/09/2016

Resumen

En una época en la que la centralidad del lenguaje deja paso a la inmediatez de la imagen, y en un momento en el que la conciencia y la experiencia del límite suscitan profundos debates teóricos, este artículo revisa dos de los poemas más representativos e influyentes de Charles Baudelaire—“Correspondances” y “La Beauté”— incluidos en *Les Fleurs du Mal* (1857), a partir de dos conceptos que consideramos fundamentales para entender la poesía simbolista y aun la estética contemporánea: inefabilidad y sugerencia. Después de un primer acercamiento teórico a ambos conceptos, y de su aplicación crítica en la lectura de la poesía baudelairiana, veremos cómo el *poète maudit* que fuera Charles Baudelaire se sitúa de nuevo frente al magma candente de la creación más actual, recordándonos que en muchas ocasiones la fuerza de la imposibilidad y la del acto creativo *corresponden* a dos caras de la misma moneda.

Palabras clave: inefabilidad, sugerencia, simbolismo, poesía, Baudelaire.

Ineffabilité et suggestion dans deux fleurs malades: “Correspondances” et “La Beauté” de Charles Baudelaire

Résumé

À une époque où la centralité du langage a cédé le pas à l’immédiateté de l’image, et tandis que la conscience et l’expérience des limites suscitent de profonds débats théoriques, cet article passe en revue deux des poèmes les plus représentatifs et influents des *Fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire – “Correspondances” et “La Beauté”, partant de deux concepts que nous considérons fondamentaux pour comprendre la poésie symboliste mais aussi l’esthétique contemporaine : l’ineffabilité et la suggestion. Suite à une première approche théorique des deux concepts et leur application critique à la lecture baudelairienne, nous verrons comment le “poète maudit” qu’était Charles Baudelaire fait face, encore une fois, au magma de la création la plus actuelle, nous rappelant que la force de l’impossible et celle de l’acte créatif ne sont souvent que les deux faces d’une même pièce.

Mots clé : ineffabilité, suggestion, symbolisme, poésie, Baudelaire.

Ineffability and Suggestion in Two Sickly Flowers: “Correspondances” and “La Beauté” by Charles Baudelaire

Abstract

In a time in which the centrality of language gives way to the immediacy of the image, and in a time in which the awareness and experience of boundaries raise profound theoretical debates, this article studies two representative, influential poems by Charles Baudelaire from his *Les Fleurs du Mal* (1857): “Correspondances” and “La Beauté”. This study pivots on two concepts that are fundamental to understand symbolist poetry and contemporary aesthetics: ineffability and suggestion. After a first theoretical approach to both concepts and their application to the critical reading of Baudelaire’s poetry, this study brings the *poète maudit* Charles Baudelaire back to the frontline of current creation; and in so doing, this essay claims that the force behind impossibility and the force behind creativity are, more often than not, two sides of the same coin.

Keywords: ineffability, suggestion, symbolism, poetry, Baudelaire.

Sumario: 1. La fuerza creativa del límite. Inefabilidad, sugerencia y Simbolismo. 2. “Correspondances” y “La Beauté”.

Referencia normalizada

Aznar Pérez, M. (2016). « Inefabilidad y sugerencia en dos flores enfermizas: “Correspondances” y “La Beauté” de Charles Baudelaire ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 31, Núm. 2 : 227-239. http://dx.doi.org/10.5209/rev_THEL.2016.v31.n2.51896

1. La fuerza creativa del límite. Inefabilidad, sugerencia y Simbolismo

Además de en la mística, es en la reflexión y creación románticas y posrománticas donde las referencias a lo inefable cobran mayor presencia dentro de la Historia de la Literatura. Debido al carácter y a las limitaciones propias de este estudio, no podemos más que comenzar deslindando dos acepciones básicas y generales del concepto de lo inefable. Por un lado, aquella acepción que se refiere a la literatura –y el arte– como único medio capaz de reflejar contenidos no expresables a través de los lenguajes prácticos u ordinarios. Y, por otro, la que identifica lo inefable con aquello que incluso la literatura no puede expresar. Ambas acepciones asocian la causa de un límite *radical* a las características de los códigos lingüísticos o artísticos, pero asimismo admiten, como veremos, otros orígenes vinculados a un “volumen de sentido” que excede las capacidades propias del lenguaje, el cual, en última instancia, nunca deja de ser un instrumento.

Partiendo de la idea de Friedrich Schlegel según la cual la poesía comienza en el punto donde la filosofía encuentra sus límites, podemos decir que lo artístico supone un recurso fundamental para la expresión de lo inefable. Por su parte, Wolfgang Iser afirma en términos de teoría de la ficción que “la ficcionalización empieza donde el conocimiento termina”, o bien, que “hay realidades de la vida humana que

experimentamos, pero que, a pesar de todo, no podemos conocer” (1997: 61-62). Este desconocimiento –nuestra limitación ante realidades irreconocibles– motiva, entonces, el acto creativo. La ficción funciona, así, a modo de clave para descifrar lo inefable. Ahora bien, también el lenguaje literario, la palabra poética, encuentra sus límites. Es entonces cuando el poeta, consciente de dichos límites¹, trata de salvar los obstáculos del desconocimiento “por medio de un decir indirecto”, y apela, principalmente, a los recursos del símbolo y la alegoría (Garrido Domínguez, 2013: 320).

Lo inefable, en estos términos, se nos presenta relacionado con la categoría de lo sublime, entendida, siguiendo las ideas del filósofo Eugenio Trías, como un sentimiento estético que despierta en nosotros ante “una fuerza o magnitud no mensurable” (2000: 138). Un sentimiento ante el cual la imaginación fracasa irremediablemente y sólo produce ya “*imágenes negativas*: negación de forma, finalidad, organización, orden, concierto” (Trías, 2000: 138). No es de extrañar, por tanto, que el poeta busque comúnmente su expresión a través de un lenguaje transracional, de un decir simbólico capaz de sobrepasar el mundo lingüístico al que Trías también llama “*mundo de la representación*, o primer mundo” (2000: 148). Éste es un hecho al que aluden habitualmente los místicos y, desde una perspectiva diferente, también los formalistas rusos cuando afirman que la carga semántica de la melodía del verso excede el significado convencional de las palabras.

Ahora bien, esta búsqueda conlleva, en ocasiones, un precio muy alto para el poeta, esto es: la enorme dificultad de encontrar un lenguaje adecuado para expresar lo inexpresable. En su compendio de ensayos *Lenguaje y silencio*, escribe George Steiner:

Wittgenstein incluiría en la categoría de lo inexpresable (lo que él llama místico) a la mayoría de los sectores tradicionales de la especulación filosófica. El lenguaje sólo puede ocuparse significativamente de un segmento de la realidad particular y restringida. El resto —y, presumiblemente, la mayor parte— es silencio. [...] [Pues el silencio], que en cada momento rodea la desnudez del discurso, parece, en virtud de la perspicacia de Wittgenstein, no tanto un muro como una ventana (2006: 38).

De estas palabras se deriva la idea del filósofo Ludwig Wittgenstein que Garrido Domínguez vincula al pensamiento estético de Paul Valéry, es decir: que eso de lo que no se puede hablar es “lo realmente importante” (2013: 325). La ficción y el sujeto poético que la sostiene encontrarían aquí uno de sus fundamentos. El sujeto poético construye la ilusión de hablar desde el conocimiento pleno, aunque en realidad el texto poético sea sólo un enunciado a medias, un entramado de voces que callan gran parte del contenido, indicándolo apenas; sugiriéndolo.

¹ Francisco Jarauta, en su artículo “Poéticas del límite” (2014), señala que es justamente la conciencia de límite lo que caracteriza al arte contemporáneo, tan deudor, como es sabido, de la literatura de Baudelaire y la estética simbolista.

En su libro acerca de *La música y lo inefable*, el filósofo y musicólogo Vladimir Jankélévitch escribe que “donde la palabra falta, allí comienza la música” (2005: 118), y George Steiner (2006: 40), por una vía muy similar, argumenta que ante las zonas de oscuridad que el lenguaje no puede iluminar se yergue la fuerza de lenguajes no verbales como las matemáticas, la lógica simbólica o, de manera particular, la música. No en vano, tradicionalmente se ha considerado el arte musical como máxima expresión del espíritu humano, pues en él no es la contingencia del contenido lo que prima, sino la forma pura (tono y duración/ melodía y ritmo)², aquella a la que sin duda la poesía aspira desde hace dos siglos³. Como quería Stephan Mallarmé, “decir la nada”, es decir, “la Forma [...], la blancura en su plenitud total” (Rodríguez, 1994: 57).

Así, los límites del lenguaje provocan la hibridación de códigos y la transgresión de los ámbitos artísticos. Son célebres, por su vinculación entre escritura e imagen, los movimientos de poesía concreta y poesía visual, e incluso las más actuales creaciones de literatura digital. Otro ejemplo interesantísimo es el de Samuel Beckett y su particular incursión en el cine con *Film*, donde el autor de *Molloy* deja paso a las imágenes cuando las palabras se le presentan totalmente vacías de sentido. Steiner, por este camino, llega incluso a señalar la importancia de las fronteras lingüísticas que permiten al lenguaje coexistir con otras tres modalidades de afirmación: la luz, la música, el silencio:

Por un relajamiento o una transcendencia graduales de sus propias formas, el poema se esfuerza por escapar de los límites lineales, denotativos, determinados lógicamente, de la sintaxis lingüística para llegar a las simultaneidades, las immediateces y la libertad formal que el poeta cree hallar en la forma musical. En la música el poeta espera encontrar la solución a la paradoja de un acto de creación propio de su creador, marcado con la forma de su espíritu y sin embargo renovado infinitamente en cada oyente (2006: 61).

Esta conexión entre los códigos lingüístico y musical juega un papel más que importante en la concepción simbolista de la poesía, pues es ahí donde puede verse una relación directa entre la música, el ideal de la sugerencia y la concepción poética de autores como Stephan Mallarmé. En este sentido, José Antonio Millán Alba, en

² Jorge Luis Borges (1985: 15), en su breve nota “La muralla y los libros”, sugiere que en la música se esconde una revelación eternamente inminente, que no se produce, y que quizá sea ese continuo movimiento elusivo lo que normalmente denominamos hecho estético. Pero quizá los límites no sean atributo del lenguaje sino de nuestra propia sensibilidad, y quizá tenga razón Unamuno cuando en su *Diario íntimo* escribe: “No hay música más grande ni más sublime que el silencio, pero somos muy débiles para entenderla y sentirla” (2012: 94).

³ Como muy bien señala Max Bilen (1999: 49) en su libro *Le mythe de l'écriture*, tres mentes preclaras de la cultura francesa como fueron Paul Valéry, Roland Barthes y Maurice Blanchot están de acuerdo en situar a mediados del siglo XIX el giro a partir del cual el artista no se da a la tarea de reproducir o de expresar lo real, sino de vivir y hacer vivir el estado poético en sí mismo, de consagrarse a la realización de una obra que tendría por causa y efecto el espacio mismo del arte.

su edición a los *Pequeños poemas en prosa* de Charles Baudelaire, entiende la musicalidad del poema como “contrapartida a una retórica poética formal”, además de intuir en ella una capacidad de abstracción incomparable:

En este punto, Baudelaire es deudor de los postulados románticos: a la determinación del verbo y a su lastre sémico; a la determinación de lo finito y a la vida necesariamente desgarrada por esa determinación temporal, la música opondrá el espacio feliz de la indeterminación, esto es, el ser un arte sin materia, forma ni substancia (Millán Alba, 2010: 23).

Asimismo, cabe decirlo con las palabras que André Gide escribiera en el prólogo a la edición de 1917 de *Las Flores del Mal*:

Musical, sirve esta palabra, aquí, para expresar no sólo la caricia fluida o el ritmo armonioso de las sonoridades verbales por las que el verso puede gustar incluso a los extranjeros que no conozcan su sentido, sino también la palabra exacta, dictada no sólo por la lógica, y que escapa a la lógica, por la que el poeta músico llega a fijar, tan exactamente que es una definición, la emoción, esencialmente indefinible (Baudelaire, 1994: 53).

Vemos, entonces, cómo el poeta músico es capaz no sólo de transgredir las barreras lingüísticas con su poesía, sino de hacer llegar al otro lado la palabra exacta, ese vehículo de la emoción que es “esencialmente indefinible”. La música –tema, variaciones, orquestación, significación de los silencios– se convierte, así, en la analogía más certera del poema⁴; y la abstracción derivada del valor de la sugerencia, destacada por Millán Alba en el poema en prosa, conforma el carácter decididamente simbólico de la poesía baudelairiana. Se impone, por tanto, lo que Garrido Domínguez llama “un decir indirecto” (2013: 320), orientado a sugerir más que a explicar. *Decir* que es sugerir y, a su vez, más que decir, o, para decirlo con Millán Alba: “la sugerencia procura mayor fuerza expresiva que la expresión total y directa” (2010: 12).

⁴ La influencia de este tipo de estrategia analógica que tanto promovió la poesía simbolista puede rastrearse hasta el desarrollo de la música neovanguardista de la segunda mitad del siglo XX. John Cage, por ejemplo, ha escrito diversos artículos y pronunciado muchas conferencias cuya estructura compositiva es muy similar a la de sus obras musicales. El propósito de esta identificación entre una composición sonora y una escrita no es otro que la de mejorar y enfatizar el proceso de comunicación. Si Cage escribe o habla sobre su música y sobre la manera en que ésta ha sido compuesta, la identificación entre la forma de su discurso y el contenido del mismo –es decir, entre el entramado verbal del artículo o conferencia y la explicación sobre su música– parece el método más eficaz. De hecho, muchos de estos textos presentan una “forma insólita”, pues, como el mismo Cage señala: “he utilizado métodos de composición análogos a los que utilizo en el campo de la música. A menudo mi intención era decir lo que tenía que decir de una manera que resultara ilustrativa; es muy posible que esto permitiera al oyente experimentar lo que yo tenía que decirle, en vez de simplemente oírlo” (2005: IX). Ejemplos célebres son su “Conferencia sobre nada”, pronunciada en el Artist’s Club de Nueva York en 1949, o su conversación imaginaria con “Erik Satie”, publicada originalmente en la revista *Arts News Annual* en 1958. Ambos textos, a caballo entre la composición poética y la musical, se encuentran editados en su libro *Silencio*.

En este sentido, podemos atribuir a la estética de la sugerencia el valor de conciencia artística presente en la creación del poema en prosa, pues éste “*ha de ser construido*”; y su arquitectura radica en el valor concedido a la Palabra”, según Millán Alba (2010: 12). El poder de la sugerencia cobra, pues, un valor que lo eleva sobre el lugar que ocupan los términos en la frase y, en última instancia, sobre las relaciones que mantienen entre sí. Se trata, por tanto, del “signo erguido” que Roland Barthes (2012: 32) identifica en la poética moderna. Un decir indirecto encarnado en un lenguaje esencialmente imaginario: “lenguaje que sólo es su imagen, lenguaje imaginario y lenguaje de lo imaginario, lenguaje que nadie habla, murmullo de lo incesante y de lo interminable al que hay que imponer *silencio*, si se quiere al fin hacerse oír” (Blanchot, 1992: 42).

El arte no puede ser, en este punto, otra cosa que simbólico, cuando el símbolo cobra un valor transcendente que lo eleva por encima del *límite*. Dejemos, en este punto, que hable la lucidez de Mallarmé, dador del “cadáver” que para Roland Barthes (2012: 11) es hoy la Literatura:

[...] los parnasianos consideran la cosa en su totalidad, y nos la enseñan, y entonces, les falta misterio, le quitan al espíritu del lector la alegría deliciosa de creer que él también está creando. Nombrar un objeto supone eliminar las tres cuartas partes del placer que nos ofrece un poema que consiste en adivinar poco a poco; sugerirlo, éste es el camino de la ensoñación. En el uso perfecto de este misterio anida el símbolo: evocar paso a paso un objeto con el fin de manifestar un estado de alma; o, a la inversa, escoger un objeto y extraer de él un estado de alma, a través de una cadena de desciframientos (Mallarmé, 1987: 14-15).

Ese misterio que le faltaría a la poesía parnasiana es un misterio cercado por la conciencia y la experiencia del límite. Si para Mallarmé y los simbolistas nombrar un objeto disminuye el placer de la poesía, sugerirlo marca el camino de la ensoñación y promueve el juego poético con los estados del alma.

2. “Correspondances” y “La Beauté”

Ya en la introducción a la edición de Gallimard de *Les Fleurs du Mal* del año 1972 (según la versión de 1861), Claude Pichois se cuestionaba acerca de qué puede uno decir de estos poemas después de los miles de estudios que les han sido consagrados. Esta pregunta, por supuesto, no tiene una sola respuesta. En todo caso, las contiene todas. Pichois recuerda la declaración que hiciera Pierre Jean Jouve con ocasión del centenario de la primera publicación del libro: “*Les Fleurs du mal* n’ont pas cent ans”. Una declaración que por encima del tono hiperbólico mantiene aún su vigencia, pues los poemas de *Las Flores del mal* frecuentan cuestiones que aún permanecen irresueltas. Problemas que, como hemos señalado en el apartado anterior, tienen que ver con nuestra relación con el lenguaje y con el mundo.

Los románticos sospechan del lenguaje por su incapacidad para expresar lo que pretenden transmitir, y el Simbolismo —en este caso concreto, la poesía de Charles Baudelaire— asume tales ideales y entiende la palabra poética como un puente hacia

lo invisible, lo inaprehensible, en definitiva: lo inefable. Se recurre entonces a la imagen, al símbolo o a la alegoría, a través de los cuales se reinventa la concepción platónica del poeta como médium, única figura capaz de revelar su mundo interior. Esta concepción del Simbolismo, en la que lo inefable se asocia con la búsqueda de la belleza absoluta y, por supuesto, con Mallarmé, asigna al movimiento un carácter mediador que lo designa portavoz de una realidad oscura. Así sucede en el poema de Baudelaire “Correspondances”, incluido en *Les Fleurs du Mal*, en el que el poeta – como igualmente considerará Rimbaud– debe alzarse como traductor o descifrador del lenguaje del universo, un lenguaje anterior a la obra poética. El mundo es un cúmulo de signos decodificables –legibles– solo a través del decir indirecto de la poesía⁵.

Para entender mejor esta concepción del hecho poético resulta inevitable mencionar la doctrina de las correspondencias, desarrollada por el “visionario”⁶ sueco Emanuel Swedenborg en su texto más conocido: *Del Cielo y del Infierno*, publicado originalmente en latín en 1758. Para Swedenborg, cada elemento existente, del cosmos a la más diminuta e individual de las cosas, encierra tras su apariencia visible un significado de carácter metafísico. A través de un sistema de relaciones analógicas, la apariencia mundana de cada elemento coexiste con su sentido interior y trascendente: el mundo deviene símbolo, y éste símbolo, para Swedenborg, mantiene una relación ontológica –y no meramente convencional– con aquello que simboliza⁷. Aunque esta manera de interpretar el mundo pueda parecer ajena a la cosmovisión moderna, este régimen de correspondencias subyace todavía en la liturgia y los símbolos de culto judeocristianos –y aún puede rastrearse, muy modificada, en la proliferación contemporánea de estudios de carácter semiótico o semiológico.

Así, mística, autorreferencialidad, correspondencia, hermetismo, son algunos rasgos de la amalgama simbolista que tiene su reflejo en el plano del lenguaje poético. Allí donde poetas como Baudelaire, a través del símbolo y de las imágenes

⁵ Sobre la idea medieval de que Dios escribió dos libros, la Biblia y el universo, y que ambos –y no solo la Escritura– pueden ser interpretados, Jorge Luis Borges escribió su breve y lúcido ensayo “El espejo de los enigmas”, incluido en *Otras inquisiciones* (1985).

⁶ La *Encyclopaedia Britannica*, en su entrada sobre Emanuel Swedenborg, nos dice de él que fue un científico, místico cristiano, filósofo y teólogo (2016).

⁷ Esta manera de entender el símbolo recuerda a la polémica sobre el origen del lenguaje que en la Grecia clásica dividió a naturalistas y a convencionalistas, cuyos máximos representantes simbólicos son, respectivamente, Platón y Aristóteles. Un buen ejemplo de esta disyuntiva se lee en el célebre diálogo platónico *Crátilo*, de donde Brea Claramonte deduce una postura intermedia para Platón: “el lenguaje se funda por naturaleza pero sufre modificaciones por convención” (2001: 18).

polivalentes, es decir, del arte de sugerir y de evocar el lado oculto de la experiencia⁸, perseguirán una idea de Belleza cuya búsqueda ocupará tantos versos como silencios.

En su poema “Correspondances”⁹, Baudelaire conforma –adelantándose al manifiesto simbolista de Jean Moréas, publicado en 1886– lo que por muchos es considerado el verdadero manifiesto del Simbolismo literario. El utilitarismo propio de una modernidad de la que Baudelaire fue tanto promotor como crítico inmisericorde, el capitalismo burgués con los males que el poeta tanto despreció, la búsqueda frenética de lo “real”, lo útil, y la fiebre del progreso, hacen germinar a finales del siglo XIX una cierta nostalgia de las correspondencias entre los planos exterior e interior del Hombre, entre el sujeto y el objeto; nostalgia que tendrá su correlato poético en la composición que nos ocupa, tendente a trazar un puente entre el conocimiento y el *ethos*.

Como bien recoge Claude Pichois (1975: 839-849) en sus notas al poema, las distintas fechas a las que los estudiosos remontan la composición de “Correspondances” influyen directamente en la forma en la que este es interpretado. Así, si aceptamos como J. Pommier, J. Crépet o G. Blin el arco que va de 1845 a 1847, el poema habrá de leerse a la luz de Hoffmann, Balzac, Esquiros o el abad Constant; mientras que si admitimos como válido el año 1855, se habrá de tener en cuenta el vínculo de Baudelaire con Toussenel, Hugo, Gautier o Poe (Leaky, 1990: 3-17).

Aunque para profundizar en los matices de esta oscilación remitimos al lector a las citadas notas de Pichois en su edición de las *Œuvres complètes* de Baudelaire, en nuestro caso estas variaciones son de orden secundario, pues lo que aquí interesa, una vez desarrollado el primer apartado de este artículo, es proponer una lectura inmanente que dé cuenta de hasta qué punto los poemas escogidos manifiestan estéticamente el problema de lo inefable.

Ya en la primera estrofa de “Correspondances”, el poeta plantea una suerte de vuelo místico ascensional en el que “unas confusas voces” [“de confuses paroles”] se elevan desde el templo de la Naturaleza envolviendo al hombre en “bosques de símbolos” [“des forêts de symboles”] susceptibles de ser descifrados. Ésta es la primera manifestación más o menos explícita de un engranaje clave en la poesía baudelariana, el de las correspondencias: una forma poética de traspasar las fronteras de lo inefable. Si, como hemos sugerido en el apartado anterior, entendemos lo

⁸ Sin olvidar que el concepto y la experiencia de lo inefable proceden de la vivencia de los sagrado de la que se da cuenta en los textos religiosos judeocristianos, y que llega a nosotros principalmente a través de la poesía mística, el tratamiento de lo inefable que encontramos en Baudelaire y en gran parte de los simbolistas franceses procede, en cambio, del Romanticismo.

⁹ En la versión original en francés (Baudelaire, 1857), que utilizaremos de forma complementaria, los poemas estudiados corresponden a las páginas 19-20 (“Correspondances”) y 46-47 (“La Beauté”). Citaremos siempre, de ahora en adelante, la traducción de Antonio Martínez Sarrión. Se advertirán explícitamente las referencias a otras traducciones.

inefable en relación con la categoría de lo sublime, el decir simbólico revela su función transgresora en un claro intento de superar ese primer mundo –“mundo de la representación”– sobre el que se eleva la sensibilidad transracional del místico¹⁰.

Como es sabido, la asociación Templo-Naturaleza representa la unidad de la creación y hunde sus raíces en la obra de los filósofos griegos Plotino y Platón¹¹, e incluso en la Biblia (*Epístola a los romanos* I, 20 y *Epístola a los hebreos* XI, 3). La naturaleza y el bosque trascienden su representación meramente terrenal, y pasan aquí a referirse a un conocimiento que la filosofía y la ciencia buscan en vano. En este sentido, el 21 de enero de 1856 Charles Baudelaire escribe al naturalista Alphonse Toussenel: “[...] *l’imagination* est la plus *scientifique* des facultés, parce que seule elle comprend *l’analogie universelle*, ou ce qu’une religion mystique appelle la *correspondance*” (Baudelaire, 1975: 841). De tal modo que los símbolos y, por ende, la realidad profunda, permanecerán superpuestos, enmarañados en una “tenebrosa y profunda unidad, / como la claridad, como la noche, vasta” [*“Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté”*], mientras el poeta no logre dilucidar los términos de la correspondencia –“perfumes, sonidos y colores” [*“Les parfums, les couleurs et les sons”*].

El sujeto poético desvela los límites de la ciencia para descifrar el pliegue que vincula la claridad con la noche en esa unidad vasta¹² –la de la analogía o correspondencia universal– y anuncia el devenir de la literatura contemporánea al tratar de acercar lo textual, mediante la analogía, a la inmediatez de la imagen y la música.

A pesar de que el poema acoge en su centro el tema de las correspondencias, resulta importante señalar que el texto de Baudelaire no se adhiere a una doctrina o a una forma concreta del pensamiento, sino que plantea una metafísica indefinida y confusa que Eigeldinger (1973) ha denominado lo Sagrado (*Sacré*). Un Sagrado, aclara Pichois, que siendo extra-religioso permite al poeta descubrir la unidad del mundo: “une unité considérée comme la complémentarité des contraires” (1975: 844).

Los símbolos horizontales de la sinestesia se suceden evidenciando una trascendencia que está tan acá que nos observa “con familiar mirada” [*“des regards familiers”*]. Lo más corrompido, sucio y degenerado forma parte de estas posibles correspondencias tanto como la belleza y el amor. Se da así esa estética de la

¹⁰ En este sentido, ya en 1932 Jean Pommier publicaría *La mystique de Baudelaire*, dedicado al estudio del poema “Correspondances”.

¹¹ La relación entre la obra literaria de Baudelaire y el platonismo ha sido bien estudiada por Marc Eigeldinger (1951), quien ha entendido el platonismo baudelero a modo de clave para acceder a un espacio trascendente aparentemente inalcanzable.

¹² Recordemos con Pichois las apreciaciones que realizara Gaston Bachelard acerca de la palabra *vasto* –“una de las palabras más baudelarianas”– en la escritura de Baudelaire: “La palabra *vasto* es también en Baudelaire la palabra de la síntesis suprema. [...] Así, bajo el signo de la palabra *vasto*, el alma encuentra su ser sintético. La palabra *vasto* reúne a los contrarios” (Bachelard, 1975: 230).

sugerencia que alcanza su máximo esplendor en la ambigüedad explícita, que reta, que sume al lector en la ilusión mallarmeana de co-creación del poema. Una unidad que es vasta como la noche y la claridad a un tiempo; perfumes dulces o corrompidos, siempre “perfiles inciertos de cosas inasibles” [*“Ayant l’expansion des choses infinies”*]. La indeterminación resulta, así, la contrapartida formal de un contenido que sólo a través de ella puede ser expresado. En la traducción española de López Castellón –más cercana, literalmente, al original– el enunciado “la expansión de las cosas infinitas”, en la última estrofa del soneto, nos remite ineluctablemente a la superación de un límite –o a su ausencia. El yo lírico nos advierte que el mundo que nos rodea está repleto de símbolos que debemos interpretar, símbolos detrás de los cuales se agolpan las verdades del alma y de los sentidos; mundos físico e ideal que comulgan en el poema de Baudelaire en un intento por hacer patente la única y verdadera vía de conocimiento: la poesía.

De otra parte, la composición XVII de *Les Fleurs du Mal*, “La Beauté”, puede servirnos para evidenciar la función de la sugerencia en la tarea poética de traspasar los citados límites del lenguaje –ordinario e, incluso, literario– en pos de lo inefable. En esta obra, lo primero que constatamos es que la Belleza aparece representada como el ideal inaccesible de Baudelaire. “La Beauté lui semble lointaine, inaccessible, meurtrière”, ha escrito Claude Pichois (1972: 21). Se trata del ideal eterno de Belleza, cuya contrapartida temporal y transitoria será el *spleen*.

En el primer verso, la Belleza, que podemos identificar presuntamente con el yo lírico, se presenta y declama: “Como un sueño de piedra yo soy bella, ¡oh mortales!” [*“Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre”*]. Alexis François (1954) considera que la Belleza está representada a través del ideal de la escultura como algo eterno, mientras que Antoine Fongaro (1960), en su artículo “La Beauté, fleur du mal”, señala que aquí la figuración literaria de la Belleza no es tanto una estatua sino una mujer. De cualquier modo, este verso sugiere varios significados posibles cuya totalidad remite siempre a lo inaccesible del Ideal. La imposibilidad, en un mundo “real”, de encontrar un sueño de piedra, expresa, consiguientemente, que esta Belleza no puede hallarse más que en una ilusión. Su poder inmenso –“yo reino en el azul” [*“Je trône dans l’azur”*]; sus “gestos altivos” [*“mes grandes attitudes”*]; su semblante imperturbable –“y jamás he llorado como jamás rei” [*“Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris”*]; su capacidad de fascinación; sus dos enormes ojos de eterna claridad [*“Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!”*], confirman esta interpretación y perfilan el carácter inalcanzable de una belleza sublimada. Se trata de una Belleza que es reina no sólo en la Tierra, entre los poetas, sino también en el seno de lo desconocido: el azul.

La ya citada imposibilidad de la Idea cantada, aquello que hace posible que su corazón sea niveo aún al lado de un cisne, y la monumentalidad marmórea de sus ademanes, expresan lo que en la poesía de Baudelaire será recurrente: la desnaturalización de la mujer, máxima representación de la Naturaleza, que seduce y subyuga a la vez. Resulta, pues, inevitable identificar la figura femenina tras la idea de Belleza –o viceversa– siguiendo la línea de Fongaro (1960). Una Belleza

entendida en Baudelaire como forma de vida, como ética, vinculada profundamente a la moral.

Mediante una sinécdoque expresa el poeta la admiración que la Belleza impone a los de su clase: un “seno” al que ningún poeta escapa, generador de un amor “eterno e indecible” [*“Eternel et muet”*]. Un amor mudo como la materia –quizá más silencioso que indecible– provocado por una suerte de esfinge cuyo carácter incomprendido sugiere una naturaleza siempre impenetrable. La Belleza aparece aquí representada como una figura ante cuya inaccesibilidad nada pueden hacer los poetas, que condenados por el tiempo futuro de la enunciación, “consumirán sus días en árida labor” [*“Consummeront leurs jours en d’austères études”*]. La Belleza queda instituida, entonces, como imagen de lo desconocido. ¿Mujer o escultura? La ambigüedad, destacada ya desde el primer verso, viene subrayada en la composición XXI, titulada “Hymne à la Beauté”¹³: “Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l’abîme,/ Ô Beauté?” ¿Se trata, pues, de un ideal deseable y bondadoso, o de una tentación infernal, una flor del mal? Esta cuestión, por el carácter inefable de su objeto, queda condenada a permanecer sin respuesta.

Por tanto, siendo estériles los esfuerzos del poeta por aprehender el ideal que Baudelaire canta desesperadamente, comprobamos cómo el texto da la razón a Iser cuando éste insiste en que la conciencia de que algo está más allá de nuestras limitaciones supone, en muchas ocasiones, un incentivo del acto creador.

Así, mediante la evocación y la sugerencia, el poeta socava los límites de un lenguaje atávico bajo la firme convicción de que la *poeticidad* sólo puede ser símbolo de un lenguaje verdadero que a cada uno le toca descubrir. Todo es signo de otra realidad. Lo inefable es aquello que, como la Belleza, ilumina en el fondo con sus ojos de eterna claridad, pero que al poeta –¡oh mortal!– no le está dado más que amar dócilmente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bachelard, G., (1975) *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
 Barthes, R., (2012) *El grado cero de la escritura*. Madrid, Siglo XXI.
 Baudelaire, C., (1857) *Les Fleurs du Mal*. Paris, Pulet-Malassis et De Broise [En línea]. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70861t.langES>. [Último acceso el 3 de enero de 2016].
 Baudelaire, C., (1972) *Les Fleurs du Mal*. Paris, Gallimard.
 Baudelaire, C., (1975) *Œuvres complètes I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
 Baudelaire, C., (1994) *Las Flores del Mal*. Madrid, M. E. Editores.
 Baudelaire, C., (2006) *Las Flores del Mal*. Madrid, Alianza Editorial.

¹³ Este poema formaría parte de ese “cycle de la Beauté” identificado por Léon Cellier (1977).

- Baudelaire, C., (2010) *Pequeños poemas en prosa o Le Spleen de Paris*. Madrid, Cátedra.
- Bilen, M., (1999) *Le mythe de l'écriture*. Orléans, Paradigme.
- Blanchot, M., (1992) *El espacio literario*. Barcelona, Paidós.
- Borges, J. L., (1985) "Otras inquisiciones (1952)", in Borges, J. L., *Prosa completa*, Volumen III. Barcelona, Bruguera, pp. 13-203.
- Breva Claramonte, M., (2001) "El signo en el nacimiento de la gramática 'general': de Platón al Brocense", in *Actas del II Congreso Internacional de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística*. Madrid, Arco/Libros, pp. 17-33.
- Cage, J., (2005) *Silencio*. Madrid, Ardora.
- Cellier, L., (1977) "Le poète et le monstre. L'image de la Beauté dans *Les fleurs du mal*", in Cellier, L., *Parcours initiatiques*. Neuchâtel, La Baconnière, pp. 243-255.
- Eigeldinger, M., (1951) *Le Platonisme de Baudelaire*. Neuchâtel, La Baconnière.
- Eigeldinger, M., (1973) *Poésie et métamorphoses*. Neuchâtel, La Baconnière.
- "Emanuel Swedenborg", in *Encyclopedia Britannica*, 2016. [En línea]. Disponible en: <http://www.britannica.com/biography/Emanuel-Swedenborg>. [Último acceso el 13 de febrero de 2016].
- Fongaro, A., (1960) "La Beauté, fleur du mal", in *Studi francesi*. 1960, pp. 488-493.
- François, A., (1954) "Le Sonnet sur 'La Beauté' des 'Fleurs du mal', ou Baudelaire expliqué par lui-même", in *Mercure de France*. 1 juin 1954, pp. 259-266.
- Garrido Domínguez, A., (2013) "Lo inefable o la experiencia del límite", in *SIGNA*. Vol. 22, pp. 317-331.
- Iser, W., (1997) "La ficcionalización: dimensiones antropológicas de las ficciones literarias", in Garrido Domínguez, A. (coord.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros, pp. 43-65.
- Jankélévitch, V., (2005) *La música y lo inefable*. Barcelona, Alfa Decay.
- Jarauta, F., (2014) "Poéticas del límite: Chillida y Valente al encuentro", in *Escritura e imagen*. Vol. 10, nº. Especial, pp. 347-350.
- Leakey, F. W., (1990) "Pour une chronologie des *Fleurs du mal*", in Leakey, F. W., *Baudelaire: Collected Essays, 1953-1988*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 3-17.
- Mallarmé, S., (1987) *Prosas*. Madrid, Alfaguara.
- Millán Alba, J. A., (2010) "Introducción", in Baudelaire, C., *Pequeños poemas en prosa o Le Spleen de Paris*. Madrid, Cátedra.
- Moréas, J., (2011) *Manifeste du Symbolisme*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de *Le Figaro*, 18 de septiembre de 1886. [En línea]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg4585>. [Último acceso el 1 de febrero de 2016].
- Pichois, C., (1972) "Introduction", in Baudelaire, C., *Les Fleus du Mal*. Paris, Gallimard, pp. 7-26.
- Pichois, C., (1975) "Notes sur 'Correspondances'", in Baudelaire C., *Œuvres complètes I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 839-847.

- Platón (1983) *Platón. Diálogos I*. Madrid, Gredos.
- Pommier, J., (1967) *La mystique de Baudelaire*. Genève, Slatkine Reprints.
- Rodríguez, J. C., (1994) *La poesía, la música y el silencio (de Mallarmé a Wittgenstein)*. Sevilla, Renacimiento.
- Steiner, G., (2006) *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, Gedisa.
- Swedenborg, E., (2006) *Del Cielo y del Infierno*. Madrid, Siruela.
- Trías, E., (2000) *Los límites del mundo*. Barcelona, Destino.
- Unamuno, M. de (2012) *Diario íntimo 1897*. Salamanca, Universidad de Salamanca.