



Resúmenes de Tesis

Decadentismo y melancolía en la Modernidad estético-filosófica y en la lírica de Charles Baudelaire¹

SEBASTIÁN ASSAF²

Una imagen falta en el alma (...) A esta imagen la llamamos «el origen». La buscamos detrás de todo lo que vemos. Y a esta falta que arrastran los días la llamamos «el destino». La buscamos detrás de todo lo que vivimos. Es allí donde acaban perdiéndose los gestos que repetimos sin darnos cuenta, las mismas palabras que fallan.

Pascal Quignard

La ocasión de abordar la reseña de un escrito propio constituye una experiencia extraña e inquietante; pero también, la oportunidad para evaluar lo que se halla alojado en el intervalo. Desgranar en la memoria, aquellos elementos que pueden haber sufrido modificaciones, mutaciones o desvíos; olvidos, que hoy representan, auténticas sendas perdidas. Pero, por lo mismo, también lo inverso, la constatación de aquello que permanece; que insiste como supervivencia de gestos repetidos, que prosperan perseverando en las mismas fallas que hoy, como antaño, retornan incesantes en las palabras.

Todo escrito se halla precedido por un impulso. Aunque el escribiente lo ignore, una imagen necesariamente imprecisa le da inicio a la escritura, abriendo para la letra un camino que no puede atravesarse de otro modo que expectante. Sin embargo, en todo instante de su recorrido, dicha imagen opera como señal que orienta ante el desconcierto permanente y las adversidades encontradas. De algún modo, conforma al texto desde su penumbra; lo vuelve sendero en el mismo acto en el que, al abrirlo, lo devela transitable. Si se quiere, a contrapelo del mandato filosófico (primer encuentro entre ambas disciplinas que es más bien un desencuentro) que desdeña el efectivo llegar a Larisa cuando no se puede dar cuenta *previamente* de la totalidad de los desafíos y de las etapas que requiere la travesía.

¹ Tesina de Grado de la Licenciatura en Filosofía (Universidad Nacional de Rosario). Fecha de defensa: 14/11/18. Directora: Anabel Hernández. Tribunal: Anabel Hernández, Beatriz Porcel y Eduardo Elizondo.

² Universidad Nacional de Rosario (Rosario, Santa Fe, Argentina).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3502-7428>. sebas_assaf@hotmail.com

En mi tesina, este *deus absconditus* lo revelaba el deseo, o la intuición, de evaluar si era posible extraer de los escritos teóricos y no teóricos de Baudelaire, si bien no una estética filosóficamente acabada, sí al menos ciertos lineamientos susceptibles de configurar un esquema estético con algún grado de intrínseca coherencia. Entonces, la búsqueda no podía saciarse circunscribiéndose solamente a lo que ensayistas y estetas de considerables condiciones intelectuales habían venido escribiendo desde hace más de un siglo acerca de Baudelaire; por el contrario, el primer movimiento debía disponer la escucha hacia la voz del poeta, pero para pesquisar en esa sonoridad, los rasgos embrionarios de una singularidad estética.

La enorme influencia de Baudelaire, no sólo en la poesía, sino también en la narrativa y la ensayística del último cuarto del siglo XIX francés, no podía sino que advenir en apoyo de la inquisición inicial. Tal como señala T.S. Eliot, el que Baudelaire se haya adelantado a su época, se debe, primeramente, al hecho de que se convirtió en un epítome de su tiempo. En efecto, es la generación posterior, la que se nomina complacientemente a sí misma, pero en clara referencia a él, como *decadentista*, aquella que le asigna la dimensión de precursor en el ámbito de sus indagaciones estéticas y literarias. Una constatación de ese orden, no sólo no debía desdeñarse, sino que quizás podía dar cuenta de algunas de las claves que se estaba buscando. Comprender el trasfondo de la reactualización de la *lírica* para una experiencia estética de lo moderno vislumbrada en condensación con las figuras de la decadencia y de la melancolía.

El desafío del abordaje propuesto era asumir la indagación del límite; de ese espaciamiento difuso que en la escritura de Baudelaire inscribe, a un mismo tiempo, la separación y el contacto entre la teorización estética y la práctica literaria. Dar cuenta de nuestro propósito requería, entonces, articular la tesina en cuatro capítulos con sus respectivos apartados. Cada uno de los cuales emprendido a partir de la interpretación de los conceptos claves de su escritura; con la expectativa de haber hallado, por efecto mismo de su entramado y encabalgamiento, la impresión medianamente consistente de un perfil por esencia evanescente. En lo que sigue, se da resumida cuenta de lo que creemos sustancial de cada uno de los mismos.

I.

En el capítulo primero, nominado *Belleza y temporalidad*, se procuró indagar en el concepto de *tiempo*; concepto, que si bien resulta transversal a la especulación filosófica en su conjunto tiene, particularmente en estética, una relevancia ampliamente documentada. El objetivo era aprehender la modalidad de la relación entre belleza y temporalidad inherente a la escritura de Baudelaire; relación que hace de dicha escritura, la experiencia estética de lo bello moderno. Sin embargo, poder captar esta singularidad requería distinguirla, tanto de la concepción clásica de la belleza, siempre subsidiaria del tiempo de la *imitación* como retorno sobre un ideal percibido como modelo inmutable, así como también de la representación romántica, particularmente orientada a partir de Friedrich Schlegel, al retorno reflexivo y, por lo tanto, a la temporalidad de la ironía que reverbera de forma inquietante en su comprensión de lo *interesante*.

Si el modelo clasicista de la *imitación* en Winckelmann convocaba a ser inimitables asumiendo de forma decidida la imitación de los antiguos, el romántico suspende todo desinterés y objetividad para adentrarse irreversiblemente en el camino de la profanación. Aquella distancia abierta entre la grandeza antigua y la decadencia moderna que en Winckelmann configuraba una temporalidad melancólica como rígida subordinación al modelo de lo muerto, genera en la sensibilidad romántica la condición para la liberación y experimentación creadora, pero en función de someter esta novedad, al caos de una subjetividad para la cual el mundo sobrio y medido de la forma clásica ya no puede alcanzar. Pues lo interesante se caracteriza por un “afán de realidad infinita”. La única medida capaz de mediar esta desproporción es la realidad del genio. Por eso, su temporalidad, hunde a lo interesante en la obsolescencia. Tiempo de la fantasmagoría de la reflexividad, de la ironía que se constituye a costa de toda aniquilación externa. Tiempo de una ansiedad para la que no hay objeto; pues la operación que busca saldar la falta subjetiva a partir de la intermediación de una nueva síntesis reflexiva, es por esencia pasible de perfectibilidad, siempre susceptible de tornarse algo aún más interesante.

La temporalidad propia de la modernidad estética, entonces, debía aparecer en un doble distanciamiento. Aquel que marca el desapego respecto de la idealidad de lo eterno al abandonarse a la captura de lo precario y transitorio, pero también en el vértigo de la experiencia del resquebrajamiento de la subjetividad irónica o interesante. La belleza, concebida por Baudelaire en vínculo directo con la experiencia de la ciudad moderna, no puede comprenderse de otro modo que en la condensación de lo esencial con lo

circunstancial. La temporalidad propia lo estético moderno ya no remite ni a la idealidad, ni a la dimensión de un alma bella, sino que se inscribe en la particularidad de una forma esencialmente contingente.

En la forma coagula contradictoriamente el anhelo de permanencia, el registro de la presencia, con el elemento disgregador y destructor del tiempo; entonces, no existe belleza sustraída a las floraciones de lo corrupto. El encuentro, o desencuentro, de la novedad con el decaer, la finitización sacrílega de lo eterno en la caducidad, lo designa la literatura de la época como *faisandé*. Bello es entonces una función temporal; la de aquello que ha alcanzado la *madurez*, que está, por eso mismo, a punto de *pasarse*, pero que sin embargo permanece retenido por un *instante*, como un destello agónico o fulgor final que señala, a la vez que su perfección última, el inicio irreversible de su declinar.

2.

En el segundo capítulo, llamado *Alegoría y Ciudad* se pretendió afrontar los resultados del apartado precedente (particularmente la concepción de la belleza como *faisandé*, gradiente de descomposición inherente a la decadencia) aunque proyectados, esta vez, hacia el horizonte de la *ciudad*, en este caso París, como tema específico de la experiencia poética de la modernidad estética. La belleza que la ciudad exhala como producto mismo de su rítmica, impresionable y nerviosa, es la *novedad*. Lo *nuevo* es para Baudelaire la quintaesencia del artificio. Para la conciencia de la modernidad estética, entonces, lo bello ya no tiene medida o proporción alguna con la aprehensión de la naturaleza. El *flâneur* es un coleccionista de fugaces luminiscencias, un devoto del artefacto que camina, infatigable, la multiplicidad del cuerpo amado al acecho permanente de lo improviso que la urbe le entrega finalmente como recompensa.

El objetivo principal de este segundo capítulo consistía en tratar de demostrar que la temporalidad, como proceso de descomposición inmanente a la forma literaria, era en Baudelaire, solidaria de la renovación de la *alegoría* para la lírica moderna. Pero, para constatar esta intuición, resultaba imprescindible evidenciar que el uso que Baudelaire realiza de la alegoría, enlazada a la hermandad oculta de novedad y artificio, se desplegaba en confrontación con el apego del romanticismo por el subjetivismo y el simbolismo. La alegoría es corolario de la “herejía moderna”, aunque instituida, paradójicamente, en la reinterpretación de la

dogmática teológica del pecado original que al sancionar la caída definitiva de la naturaleza como efecto de un acto voluntario, eleva en sustitución, el cuerpo glorioso del artefacto.

El recurso a la alegoría es, entonces, la inscripción estética de un cataclismo; desastre que marca para “el reino de los pensamientos” una opaca correspondencia con “lo que las ruinas son en el reino de las cosas”. Puesto que la consecuencia de esta sustitución como apoteosis del artefacto, es que la temporalidad propia de la delicuescencia se transfiere e inculca, por mediación de la alegoría, no solamente a la naturaleza, devenida ruina y ultraje en provecho del artefacto, sino que lo hace también sobre la subjetividad, abandonada desde ese *instante* al espanto persistente del desconocimiento y a la pérdida definitiva de su identidad consigo misma.

3.

El capítulo tercero, *Melancolía y Decadentismo*, era el momento oportuno para examinar el humor específico de esta experiencia estética de lo moderno como efecto de la caída presupuesta por la alegoría. Esa tonalidad del ánimo que Baudelaire nombra a veces como *ennui* pero que es propia del *spleen*, debía ser concebida como una figura de la tradición melancólica, aunque en secreta vibración con la poética de la decadencia. En este sentido, el capítulo procuró articular las series de ambas figuras que abrevan en la letra de Baudelaire, tratando de detenerse, para exhibir, los momentos significativos de su trenzado y contacto.

La finalidad del capítulo era comprender la genealogía de ambas para percibir el contenido y alcance que adquieren en la escritura del poeta. Este propósito debía doblegar el obstáculo adicional de purificar los conceptos de significaciones parasitarias que, al tomar la parte por el todo, tornaban ardua y dificultosa su comprensión. Respecto de la melancolía, el principal impedimento recaía en desarticular la connotación inmediatamente psiquiátrica con la que el término carga desde al menos dos siglos; operación que censura un complejo cultural, simbólico y literario mucho más amplio y complejo -cuyos orígenes se remontan hasta el Problema XXX, I, atribuido a Aristóteles-, reduciéndolo a la supuesta adecuación a la sintomatología de la depresión. Sin embargo, la tradición eminente de la melancolía, nada o poco tiene que ver con la depresión, sino que inversamente, representa un modo por momentos oculto e interrumpido en que se ha transmitido otra concepción del sujeto inescindible del impulso y de la dialéctica en la que finalmente se constituye.

En lo que se refiere a la decadencia, la dificultad no resultaba en modo alguno menor. Pues la batalla debía emprenderse con la concepción, un tanto ambivalente, en que la modernidad incipiente ha pensado su vínculo con el esplendor de una cultura pasada. Esta conceptualización tiene al menos dos dimensiones. En Winckelmann, la decadencia nombra a un mismo tiempo, el estado constitutivo del arte moderno en oposición y contraste a la grandeza del arte antiguo y, simultáneamente, una operación intrínseca a la degeneración de las formas pensada como desvío, en tanto que particularidad y capricho, respecto de la normatividad propia del modelo clásico. Entonces, el término *decadentismo* (no sólo como escuela literaria, sino también como espiritualidad de una época) resultaba heterogéneo respecto de esta conformación de la decadencia. La decadencia propia del *decadentismo* jamás se signa como *lamento* por haber llegado tarde a una cultura que declina, sino que contrariamente, tal como Paul Bourget lo ha dicho en referencia a Baudelaire, este retraso es motivo de *orgullo* y hasta de *regocijo* ante la inminencia del desplome. El *decadentismo* es la inversión dialéctica de la decadencia, por lo tanto, la afirmación de una temporalidad destructiva en la que se conjuga lo embrionario con lo terminal, el pesimismo radical con una experimentación estilística carente de todo prejuicio. En este sentido, la espiritualidad decadentista acepta, sin reservas, las consecuencias que implica lo moderno, puesto que ella se asume transgresoramente como *gozosa* heredera de una cultura delicuescente.

4.

El capítulo cuarto, *Hiperestesia y analgesia*, pretendió entender la dinámica impulsiva propia del *spleen* como sensibilidad de lo moderno en Baudelaire. Comprendido en la condensación de las series divergentes de la decadencia y de la melancolía, el *spleen* nombra a un mismo tiempo, algo colectivo, el *spleen* de París como una tesitura de época, como así también el humor singular del escribiente; en palabras de Bourget, aquel que retiene en la sensación, la ansiedad mística que ya no puede hallar satisfacción alguna por fuera de esta. El *spleen* marca, entonces, la desproporción existente entre la ciudad moderna, su dinámica y mutación permanente, su desaparición que la torna alegórica, y la experiencia de un sujeto entendido como interrupción respecto de una interioridad coincidente consigo misma. En este sentido, el *spleen* inscribe ese límite de contacto imposible entre la rareza de la ciudad y la extrañeza del sujeto, punto que llamamos lo inhóspito.

La finalidad del capítulo era comprender las consecuencias que esta *atopía* de lo inhóspito tenía para la escritura de Baudelaire. En primer lugar, la constatación de una falta de objeto

susceptible de adecuarse a la sensación; por lo tanto, la afirmación del artificio como corolario de una sensibilidad no mimética. En segundo lugar, la comprensión de la rítmica trastornada, la musicalidad disonante e inarmónica propia de la melancolía que al cuajar con la alegoría, disemina el desastre en las formas que desacredita cualquier pretensión de armonía como comunión o encuentro del individuo y de la naturaleza; incluso en la formulación romántica que en Schelling revalida la *imitación* de la naturaleza como resultado de la infinita *productividad* del arte. En tercer lugar, esta falta de objeto y la rítmica desquiciada que provoca, confluyen con el gusto por un arte *menor*; con el culto de la ruina y de lo fragmentario, con la fascinación por la abominación y por los seres híbridos (poemas en prosa), escritos en la angustia de una sensibilidad nerviosa que se encuentra conminada a su continuo excederse, a transgredir los límites para hallar lo inhallable, ese límite evanescente que en el intersticio entre estridencia y embotamiento, entre elevación y desplome, inscribe a un tiempo el deshago y el tormento.

5.

Es manifiesto que en Baudelaire no existe una estética, si por tal cosa se entiende la presencia de un tratado que sistematice sus observaciones. Pero, resulta del mismo modo indudable, que este interés jamás ha sido un objetivo propio del poeta; de modo que resulta irrisorio pretender demandarle por una falta ciertamente externa a sus búsquedas y motivaciones. No obstante, si concebimos el término estética en un registro semántico más amplio, la cosa efectivamente cambia; entonces, nuestra investigación adquiere pertinencia al indagar en torno de una existencia que no resulta de suyo evidente.

Lo que llamamos la estética de Baudelaire es el efecto mismo de una lectura que nace en la confluencia de literatura y filosofía; lectura que trata de articular y encabalar, los conceptos claves de la escritura de Baudelaire para develar la presencia latente, pero insistente, de una meditación centrada en la dimensión sensible inherente al arte y la literatura; en la incidencia del tiempo para la belleza; en su inscripción en la forma que fundamenta, para la lírica, su recurso a la alegoría. Incluso hay en Baudelaire una meditación sobre la esencia de la belleza (paradójicamente, lo circunstancial) a la que modernamente se puede aspirar. Esencia indisociable de una erótica de la degradación, del oblicuo encanto de las podredumbres. Finalmente, una lucidez reflexiva sobre la espiritualidad propia de lo moderno; ese *spleen* que como hemos intentado demostrar en nuestro escrito, es la reinterpretación para la escena urbana del siglo XIX, del añejo complejo de la melancolía.

