

## BAUDELAIRE ÍNTIMO

*Cristian Molina*

Universidad Nacional de Rosario  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
molacris@yahoo.com.ar

**Resumen:** En este artículo trabajo con la correspondencia de Baudelaire, complejizando la emergencia de una intimidad inasible que desarticula las imágenes monolíticas de Baudelaire que se han configurado para leer la modernidad. A partir de las cartas, me detengo en dos problemas: la mujer y el dinero, como pequeños umbrales a partir de los cuales leer la multiplicidad del yo baudelaireano y su intimidad inasible.

**Palabras clave:** Baudelaire, Intimidad, Cartas, Dinero, Mujer

**Abstract:** I work with the Baudelaire's letters and the emergence of an elusive intimacy that dismantles Baudelaire's monolithic images that literary criticism has to read the Modernity. I aboard two problems in the letters: women and money, as small thresholds from which I read the multiplicity of Baudelairean and elusive intimacy.

**Keywords:** Baudelaire, Intimacy, Letters, Money, Women

En la edición de las cartas, diarios y otros escritos del *yo* de Charles Baudelaire de 1887, el compilador Eugène Crépet sostendrá que decidió descartar las cartas como material primario y único para escribir un estudio biográfico y para dar cuenta de la intimidad del autor. Algo que puede sonar extraño porque lo central del trabajo de Crépet fue, sin dudas, ordenar y entregar por primera vez al público una amplia parte de la correspondencia de Baudelaire<sup>1</sup>, además de la escritura biográfica que adosó.

Si bien esas dos instancias aparecen, en el interior de la compilación, como disociadas o, al menos, distanciadas según la perspectiva de Crépet, este declarará que prefiere escribir una biografía a un estudio crítico que implicaría agregar un volumen farragoso y considerable a unos materiales ya de por sí copiosos; sin embargo, su biografía llega a cubrir más de un veinte por ciento del volumen total de la compilación. Lo que se suma a la contradicción es, además, que la misma se pretende escrita a partir de fuentes que no son las cartas mismas o que se toman como documentos para cotejar o no lo que se escribe en las mismas e, incluso, para ordenarlas. Crépet sostiene al respecto: “Tuve la necesidad de recoger sobre Baudelaire la tradición todavía viviente, de hacer un llamado a los recuerdos de aquellos que fueron sus contemporáneos y que vivieron en su medio literario y en su intimidad” (1887, p. 4. Traducción propia). Pero en otro momento, Crépet asegurará que realiza su trabajo:

---

<sup>1</sup> Las ausencias son notables ante la exhaustiva e inteligente edición de Claude Pichois y Jean Ziegler de 1973.

(...) sin querer lanzar de momento un panorama general, ni conclusión alguna de los documentos hasta ahora inéditos, que vamos a leer y que yo dispuse de modo adecuado sobre el hecho y los detalles biográficos que se remitieron más directamente. Es el mejor medio de dejar formar libremente, de todos esos trazos esparcidos en la imaginación del lector, una imagen fiel del verdadero Baudelaire demasiado tiempo mal conocida o disfrazada incluso por sus admiradores. (Crépet, 1887, p. 8)

Lo que vemos en estas oscilaciones contradictorias del material que se presenta es que Crépet considera a las cartas, por un lado, un documento, pero inapropiado para escribir una biografía, aunque sí para otorgar por sí mismas, una imagen fiel del propio Baudelaire, al que define como “aquel cuya leyenda es la más rica” entre sus contemporáneos. De igual manera, la “intimidad” de Baudelaire no está en las cartas, sino en aquello que pueden revelar las amistades vivas y aún cercanas respecto de su vida, a partir de recuerdos. Algo muy similar a la consideración del *Baudelaire Intime* de Nadar (1911), para el cual la intimidad está dada por la correspondencia y una serie de retratos y caricaturas del artista, frente a las cuales se convoca y se realiza un relato biográfico de la amistad entre ambos que complementa extensivamente el breve intercambio epistolar. Aquí, entonces, en sintonía con Crépet, uno de los amigos de Baudelaire revela la intimidad que se da entre ambos a partir del intercambio epistolar complementado con un relato biográfico. Y la intimidad, en esos dos autores, pareciera convertirse en un método fácilmente definible como un intercambio entre las cartas y el/los testimonio/s de una vida ordenados linealmente.

Las cartas se revelan, así, como insuficientes para dar cuenta de la intimidad de Baudelaire; es decir, se presentan, en ambos casos, como exiguas en tanto testimonio y documento que remite en el imaginario positivista a lo fáctico y comprobable de la vida. Lo íntimo se recorta allí como algo que no está en las cartas, sino que aparece en los recuerdos o documentos que otorgan veracidad a las mismas o que las dejan al descubierto en su falsedad. Las cartas son un material ambiguo y que requiere, siempre, algo más para poder leerse. Se trataría, en los casos de Crépet y Nadar, en algún punto, de la puesta en juego de una ficción de archivo positivista que otorga no tanto valor literario o cultural a las mismas, sino valor testimonial, verídico y certero a partir de la constatación que puede hacerse entre ellas y la reconstrucción biográfica, en base a documentos escritos y relatos testimoniales.

La pregunta que podríamos hacernos es: ¿en qué radica la dificultad que encuentran tanto Crépet como Nadar para valorar las cartas de Baudelaire? Y en este sentido, ¿no será que la intimidad de Baudelaire se revela justamente en esa dificultad antes que en la realidad fáctica de su documentación? Es decir, preguntarse si hay algo inasible en ellas que genere una dificultad para el imaginario positivista, y que pone en riesgo no solo su consideración como “testimonio” o “documento” válido para conformar una narración autobiográfica o, por lo menos, un acercamiento a la intimidad de Baudelaire a partir de su palabra, sino también en tanto que parte de la escritura de un poeta valorado dentro de las prácticas de escribir. Entiendo que el problema responde a la inasibilidad del yo baudelaireano que se escribe en esas cartas y

que impide trazar una imagen única de la figura legendaria que Crépet considera que es el propio Baudelaire y que, por lo mismo, no le resulta útil para componer una narración lineal de la vida del autor. En algún punto, es la escritura de ese yo como inasible lo que lleva a Crépet a realizar aclaraciones incesantes sobre el material que está por ofrecer, tratando de dejar en claro que no se trata de una venganza.

En las diversas cartas que Baudelaire escribe entre las décadas del '40 y del '60 del Siglo XIX, advertimos la heterogeneidad de los destinatarios: familiares, amigos, editores, escritores, damas, cortesanos, académicos, poetas, críticos, directores de publicaciones<sup>2</sup>. Esa diversidad es, acaso, correlativa de la pluralidad del yo que se escribe en la correspondencia. No se trata, sin embargo, de un yo absorbido por la melancolía del *spleen* que puede detectarse, sombrío y nervioso en los poemas de Baudelaire, ni tampoco, de un yo deleitado, explicativo y de trinchera como en sus ensayos críticos, o tedioso, irónico y angustiado como en sus *Fusées* o en *Mon Coeur mis à nu*, ni uno exaltado, sombrío y narcóticamente explicativo como en *Les Paradis artificielles*, sino de uno que absorbe todos esos pathos, que pasa de uno a otro,

---

<sup>2</sup> He consultado diversas compilaciones de cartas (Crépet, 1887; Nadar, 1911; Pichois, 1957/58 y 1973; Cristófalo, 2005). Lo notable es que, por lo general, en estas compilaciones aparecen cartas que no estaban en las otras, como si el archivo de correspondencias de Baudelaire revelase siempre una sorpresa que se complementa y diversifica en cada edición. En algunos casos se ofrecen otros textos, como en el de Crépet, donde además de las cartas, están las primeras ediciones de los diarios íntimos de Baudelaire. En los casos en que he podido, conservé las traducciones realizadas por Américo Cristófalo y Hugo Zavino; en los demás, realicé pequeñas traducciones para el lector en español rioplatense.

dependiendo, no solo del destinatario, sino del asunto, y que, por ende, los excede y los complejiza, a veces, hasta la contradicción. Si reparamos, además, que entre la fecha de escritura de las cartas, Baudelaire escribe no solo los poemas de *Les Fleurs du Mal*, de *Le Spleen de París*, o los ensayos críticos que luego terminarán en *Les curiosités esthétiques* o en *L'Art Romantique*, o sus diarios, tenemos que advertir que el empalme con su producción no es anterior ni posterior, sino simultánea; es decir, que esos matices del yo que Baudelaire escribe en las cartas son correlativos con aquellos que quedan más o menos claros y definidos en su producción. Es como si en las cartas, los diferentes matices del yo que Baudelaire escribe no solo se escenificasen juntos y mostraran su diversidad, si no que trazan muchas veces relaciones tan disímiles que ponen en entredicho las consistencias del yo que se escribe en el resto de su obra, y también aquello que ese yo sostiene.

En este sentido, la carta que Baudelaire escribe a Madame de Sabatier, el 3 de mayo de 1853, traza relaciones bastante conflictivas con el yo de sus cartas y del resto de su escritura en relación con el universo femenino:

A la persona para quien escribí estos versos, le gusten o no le gusten, aun si llegan a parecerle absolutamente ridículos, se le suplica humildemente que no los muestre a nadie. Los sentimientos profundos tienen un pudor que no quiere ser violado. ¿Acaso la ausencia de firma no es un síntoma de este pudor irrefutable? El que hizo estos versos en uno de esos estados de ensoñación donde a menudo lo arroja la imagen de aquella que es la causa, la ha amado

intensamente, sin decírselo nunca, y conservará siempre por ella la simpatía más tierna. (Baudelaire, 2005b, p. 34)

Frente a otras declaraciones baudelaireanas, llenas de un temor y un machismo de la escritura decimonónica ante la mujer que se vislumbra como un peligro, y que tiñe gran parte del imaginario masculino sobre lo femenino en el siglo XIX francés post revolucionario, en las cuales la mujer se configura como un cuerpo ambiguo que atrae pero que también lleva a la perdición, aparece aquí un yo simpático, tierno y suplicante, frente a Madame de Sabatier, que, con pudor, le envía poemas para demostrarle su amor. Una diferencia que, en las mismas cartas, más adelante –dejando de lado la relación conflictiva con su madre– queda expuesta en la intolerancia de Baudelaire respecto de las mujeres como artistas y escritoras, las “filosofadoras”, que lo llevan a distanciarse con Champfleury. En la carta fechada el 6 de marzo de 1863, Baudelaire le responde a su amigo que Frédérique O’Donell, una artista alemana que deseaba hablar sobre Poe y *Les Fleurs du Mal*, ya que promovía cierto escándalo con su práctica, que como toda mujer “no es capaz de comprender dos líneas del catecismo” y que se niega a compartir la alegría de Champfleury, viéndolo “chocar con esa tonta” (Baudelaire, 2005b, pp. 160-161). Pero, al mismo tiempo, mantiene una correspondencia, en una carta laudatoria e irónica con George Sand, de quien asegura que “si hay una posición embarazosa es ciertamente la del oscuro escritor obligado a recurrir a la cortesía de un escritor célebre”, pero “pienso que pedirle un favor a una mujer es siempre menos embarazoso que pedirselo a un hombre” y “cuando se trata de pedir a una mujer para una mujer, no es humillación

sino una alegría” (Baudelaire, 2005b, p. 48). Escribe a propósito de un drama de George Sand que está pronto a presentar y para el cual solicita que su amiga, la Señorita Daubrun, obtenga el papel principal.

Así, en las cartas, frente a la mujer, el yo de Baudelaire se desarma: por momentos da cuenta de un pathos sentimental intenso, entre el amor y el sufrimiento por la conquista imposible, en otros, desprecia, a tono con el imaginario patriarcal de su siglo, a la mujer como artista; pero en otra carta intercede con alegría por el trabajo como artista de la mujer ante una de la que declara sentir admiración como escritor/a, aunque en un tono irónico en la oscilación entre llamarla con su nombre masculino o femenino. Algo que puede considerarse disímil con la imagen homogénea de una mujer mercancía que aparece en *Les Fleurs du Mal* y en *Le Spleen de Paris*, como marcas del mal absoluto para el poeta (su “bello mal”) y que, por ende, excluye a la mujer de la praxis poética, dejándola en una posición de musa o de objeto de composición. La única excepción en su poesía, al respecto, lo constituye el atractivo distante y oscuro por las lesbianas, primer intento de título del volumen, reconociendo al amor sáfico como fuerza que impulsa la escritura, pero en tanto vicio satánico. Es decir, se trata de un yo que en las cartas, a partir de ciertas contradicciones en las que se sumerge, escapa de cualquier determinación moral y afectiva, incluso mucho más definidas que en el resto de su escritura.

Algo similar ocurre en las articulaciones de ese yo con el dinero en la correspondencia de Baudelaire. Difícilmente pueda sostenerse la posición bourdiana del nomoteta si se

atiende a las contradicciones y puntos de fuga que existen en el interior de la misma (Bourdieu, 2004). No se trata de una escritura, al menos en las cartas, de la denegación de la injerencia de lo económico en la producción literaria, sino de todo lo contrario: de la necesidad y el cuidado obsesivo por los aspectos económicos, no solo para sobrevivir, sino para poder vender artículos y su obra como mercancía en el mercado. El trato con amigos, familiares y editores, aparece mediado por el dinero, por las deudas, por la necesidad y el deseo de Baudelaire de vender su producción escrita, lejos de conformarse con la posición del traperero, o del héroe antimercado que Walter Benjamin (1972) ha trazado de él. Si se transforma en un mendicante, no es por una elección o por querer mantener una rígida posición en un campo determinado, sino porque las condiciones desde donde actúa su poesía y su producción son otras a las de la hegemonía de la novela y del teatro como géneros redituables. Además, es incesante el deseo por vender y para que su producción se convierta en mercancía. Pero si atendemos a su correspondencia, veremos emerger otro Baudelaire en la carta a Poulet Malassis el 13 de diciembre de 1862:

En cuanto a Salammbö, un gran, gran éxito. Una edición de dos mil agotada en dos días. Positivo. Hermoso libro, lleno de defectos, enfurece a todos los revoltosos, particularmente a Babou. Hay quienes le reprochan a Falubert la imitación de los antiguos. Lo que hizo Flaubert, solo él pudo haberlo hecho. (Baudelaire, 2005b, p. 159)

El yo que allí se escribe tira por la borda la regla de proporción inversa bourdiana como criterio de valoración

artística, que presupondría que a mayor éxito económico, menor poder simbólico y reconocimiento en el campo francés de mediados de siglo XIX. Algo que se encarga cuidadosamente de defender en esa carta, donde detalla la cifra millonaria ganada por Flaubert, tanto con la nueva novela, como con *Madame Bovary*, y en la cual rechaza cualquier argumento en contra de la calidad de la misma; a pesar del éxito y de los posibles defectos, todo es positivo, bello y singular. Un franco desafío a esa regla, que, en otras ocasiones, como en la carta del señor de Saux del 30 de diciembre 1861, parece reponer:

Mil francos, por ejemplo. Para mí significaría una seguridad de tres meses. Hace más de tres años que duerme en mi habitación un drama destinado a un gran teatro de boulevard. (...) Es ciertamente una buena idea, y nosotros, poetas, estamos constreñidos a refugiarnos en un medio excéntrico, ya que los centros literarios (como la *Comédie Française*) no quieren representar más que grandes *vaudevilles* sin estrofas. (Baudelaire, 2005b, p. 143)

Como vemos, en ambas cartas, se trata de afirmar no solo el deseo sino la aspiración al dinero por parte del artista, pero en esta segunda, la regla de proporción inversa, al tiempo que se afirma, porque marca la excentricidad de la práctica poética en el mercado y la hegemonía de ciertas piezas de teatro destinadas al público amplio, al mismo tiempo, se pone en tela de juicio: porque se aspira a introducir en ese mercado, a venderse, incluso masivamente en el boulevard, una obra de arte con estrofas, diferente. Esta conflictividad en relación con el mercado me hizo aún más visible la tensión que percibí

durante años en el poema de *Les Fleurs du Mal*, “La Muse Vénale”, así como su articulación con “Le Vieux Saltimbanque”, de *Le Spleen de Paris*, porque allí, el yo, al tiempo que desprecia el dinero, no deja de manifestar su debilidad ante el alimento que no se consigue con la contemplación de bóvedas azules, así como el atractivo y la melancolía, también, por ese mundo del dinero y del artista popular que, en su vejez, queda sumido en la soledad apartada de la feria. Es decir, en una posición tan excéntrica como él y su poesía en el mercado del siglo XIX. Advertir estas oscilaciones, como las llama Roberto Calasso en *La Folie Baudelaire*, implica reparar en una escritura que escapa a cualquier pretensión lineal y clausurada, o a cualquier elección moral unívoca, desde donde suele leerse a Baudelaire para componer una teoría de la modernidad o de la autonomía como esfera cerrada.

En la correspondencia queda expuesta, así, con mayor intensidad, una escritura oscilante y conflictiva que, por lo mismo, se distancia de sí misma a partir del yo que la sostiene. Así, en una de las cartas que escribe a Saint Beuve, el 21 de febrero de 1859, Baudelaire asegura que protesta contra las injusticias que en la *Revue Française* lo ponen en una situación desfavorable frente al remitente, como si le hiciera un menosprecio a su figura. Lo que sigue es una larga catarata de aclaraciones y de halagos. Pero el 24 de febrero le escribe a Charles Asselineau, respecto del autor de la nota (Babou) en la revista francesa, lo siguiente:

Babou me hizo una jugada muy cruel. Piensa que la pluma está hecha para hacer travesuras. Acabo de recibir una larga

carta de Saint Beuve. Aun cuando uno cree poseer la verdad, hay que ocultarla, si uno cree que puede afectar a un compañero. Babou sabe bien que estoy muy vinculado con el tío Beuve, que cuidó verdaderamente su amistad, y que *yo mismo* hago el esfuerzo de ocultar mi opinión, cuando es contraria a la de él. Estos pensamientos están formulados para encontrar tu aprobación.

Ni una palabra de todo esto a Babou. Se reiría mucho. Su travesura tuvo éxito. (Baudelaire, 1887, p. 84)

Baudelaire declara mentir en sus cartas cuando se trata de mantener la amistad y no afectar a un compañero. La carta a Saint Beuve se revela, así, como una mentira para conservar una amistad, además apreciada por su posición de poder y de reconocimiento. Pero una vez declarada la mentira, se instala la duda sobre la estrategia de Baudelaire en sus cartas. Es decir, llegamos a dudar de que, con cada remitente, estamos ante la paradoja del mentiroso y, por ende, perdidos en la indefinición de la tensión contradictoria entre verdad/mentira. Esto es lo que posibilitó que Américo Cristóbal definiera la correspondencia que seleccionó y tradujo al español como un teatro con una “discontinuidad de máscaras, fragmentos, el repertorio de apariencias promovidas sin afectación, la gran alegoría de un actor doble, dividido, esa obsesiva figura baudelaireana del *homo duplex*, la gloria atemporal de lo que pasa, histórico, transitorio, circunstancial: cuentas y cartitas de amor” (en Baudelaire, 2005b, p. 16). Tal es así, dirá, que toda la esencia del yo se concretará en una retórica teatral del nombre propio para el juego de la historia. Sin embargo, esta cualidad excede, con mucho, la escritura de las cartas; es una marca de la escritura de Baudelaire, tanto en su obra poética como

crítica, así como en sus diarios íntimos. Y se trata, antes que una teatralización a partir de máscaras, de un trabajo de complejidad a partir de un devenir proliferante y conflictivo, que circula en la superficie de determinadas palabras que vuelven e insisten en la escritura paradójica de Baudelaire: dinero, mal, modernidad, mujer, dandy, flâneur, romanticismo, *yo mismo*, entre otras. Las cartas hacen aún más evidente esa operación que está, sin embargo, siempre presente en las sucesivas reescrituras y pasajes que se generan entre *Les Fleurs du Mal* y *Le Spleen de Paris*, así como con su obra crítica. Una evidente insistencia por reescribir en diversas formas y, a veces, con sentidos distantes, las mismas cosas. Incluso el mismo yo mismo.

Quizá sea esta la causa de los reparos que Crépet encontraba para valorar las cartas como testimonios válidos de la vida de Baudelaire: porque en ellas se hace visible una complejidad que convierte a ese yo y a su vida, así como a su práctica, en algo inasible e ilegible en una única dirección, que siempre escapaba de sí mismo, y que, por ende, resultaba problemático para el imaginario documental y positivista de la biografía de su primer compilador. Es, en este sentido, el mismo problema que tanto limitó al humanismo de Sartre para leer a Baudelaire, que solo pudo ver allí la religiosidad de la culpa ante una elección original unívoca, o la duplicidad metafísica de una elección mal hecha (un tuvo lo que se merece el desdichado que usa su desdicha), en lugar de reparar en la potencia silenciosa de las diferencias que se abren en esa escritura. Por eso, también, a Crépet le resultan insuficientes las cartas para pensar en ellas la intimidad de Baudelaire. Porque lo íntimo en

Baudelaire está, justamente, siempre en un umbral entre ese yo mismo que es, o se convierte en la escritura, en otros yo mismo (no meramente en otro, en un doble), dotando de un carácter mucho más complejo al yo mismo que todavía nos conmueve por su encantadora inasibilidad en el posesivo de apertura de *Les Fleurs du Mal*, donde se reconoce por identificación con el lector la paradoja del mentiroso (hipócrita) poeta desde el inicio:

«Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère».

### **Referencias Bibliográficas**

- Baudelaire, C. (1887). *Baudelaire, Charles (1821-1867). Œuvres posthumes et correspondances inédites*. París: Maison Quantin.
- Baudelaire, C. (1973). *Correspondance*. Pichois, Claude y Ziegler, Jean (Coords.). Paris: Gallimard.
- Baudelaire, C. (2005a). *El pintor en la vida moderna*. Traducción de Julio Azcoaga. Córdoba: Alción.
- Baudelaire, C. (2005b). *Baudelaire. Correspondencia general*. Traducción y notas: Américo Cristófalo y Hugo Savino. Buenos Aires: Paradiso.
- Baudelaire, C. (2006). *Las flores del mal*. Traducción de Américo Cristófalo. Buenos Aires: Colihue.
- Baudelaire, C. (2010). *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*. Traducción de José Antonio Millán Alba. Madrid: Cátedra.

- Benjamin, W. (1972). *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2004). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Colasso, R. (2008). *La folie Baudelaire*. Barcelona: Anagrama.
- Crépet, E. (1887). "Étude biographique". *Baudelaire, Charles (1821-1867). Œuvres posthumes et correspondances inédites*. Paris: Maison Quantin.
- Cristófalo, A. "Introducción". Baudelaire, C. (2005). *Baudelaire. Correspondencia general*. Traducción y notas: Américo Cristófalo y Hugo Savino. Buenos Aires: Paradiso.
- Cueto, S. (2001). "Baudelaire o el pasado". *Tres estudios*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Nadar (1990). *Charles Baudelaire Intime*. París: Obsidiane.
- Pierrot, R.; Pichois, C.; Cordroc'h, M. y Adhémar, J. (1957-1958). *Charles Baudelaire: exposition organisée pour le centenaire des "Fleurs du Mal"*. Paris: Bibliothèque Nationale.