

BAUDELAIRE:

SOBRE LA RISA Y LO CÓMICO¹

PABLO OYARZUN R.

1 Este trabajo fue elaborado en el curso del proyecto trianual Fondecyt 1010956 «Lo bello, lo sublime y lo siniestro. Estudio de las transformaciones históricas de las categorías estéticas en la clave de la negatividad», del cual el autor fue investigador responsable (co-Investigadores: Sergio Rojas, Eduardo Molina y Juan Manuel Garrido; Tesista: Rodrigo Zúñiga; Colaborador: Pablo Chiuminatto), llevado a cabo entre 2001 y 2004.

2 «La comedia es [...] imitación de hombres inferiores (*μίμησις φαυλόττων*), pero no en toda la extensión del vicio (*οὐ... κατὰ πᾶσαν κακίαν*), sino que lo risible es parte de lo feo (*αἰσχρὸν ἔστι τὸ γελοῖον μῦθον*). Pues lo risible es un defecto (*ἀμάρτημα*) y una fealdad (*αἴσχος*) que no causa dolor ni ruina (*ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν*). Así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo cómico y contrahecho (*διεστραμμένον*) sin dolor.» (*Poética*, 1449 a 31-34)



Valparaíso, 1904. tranvasdechile.cl

La situación de lo cómico en la estética es peculiar, tanto por la diversidad de intenciones que puede encerrar —pura expresión de jovialidad, juego social, descarga de tensiones, afirmación de superioridad, agresión o escarnio, crítica o denuncia— como por la cualidad diferenciada del placer que provoca, en estrecha concomitancia con aquella diversidad. Por lo pronto, su determinación como categoría estética tarda en quedar asentada, debido a la frecuente contaminación con lo ridículo y con los aspectos no estéticos de este último; ya es testimonio de esto la alusión que hace Aristóteles a τὸ γελοῖον (lo risible) como efecto propio de la comedia,² en que van implicados componentes éticos, políticos, sociales y fisonómicos; los usos de la caricatura ofrecen un apropiado ejemplo, aunque la noción misma de lo caricaturesco —como exageración de lo característico— ha reclamado con frecuencia un sitio entre las categorías, de la mano de di-

versos autores, y muy especialmente de Karl Rosenkranz, que veía en ello la superación dialéctica de lo feo en tránsito a lo cómico.

En cuanto a la explicación de este último, tres modelos suelen ser claramente discernidos. El primero apunta a la tesis de la eminencia, representada paradigmáticamente por Thomas Hobbes (*Human Nature*, 1650): en su opinión, lo cómico sería una «súbita gloria que surge de la súbita concepción de alguna eminencia en nosotros, por comparación con la debilidad de otros o con la anterior nuestra». ³ Como veremos más tarde, Baudelaire, que trae igualmente a cuento lo grotesco y lo caricaturesco, aporta a esa opinión la clave de una antropología orientada por el estigma de la caída y de la vocación satánica del hombre. En conexión con el modelo de la superioridad, cabría citar además a Henri Bergson (*Le rire*, 1900), que interpreta lo cómico como «algo mecánico incrustado en lo viviente», cuya exposición sirve, por vía de humillación, a inducir la sociabilidad. ⁴ Pero esta misma teoría —por el contraste de la inercia y el automatismo de lo maquinal con la espontaneidad de lo vivo— bien puede ser vinculada con una segunda matriz, que cifra el efecto en la incongruencia. Su precursor es Kant (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), que habla de la «resolución de una tensa expectativa en nada», ⁵ y su exponente típico es Arthur Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818), para quien se trata de «la súbita percepción de la incongruencia entre un concepto y el objeto pensado

3 «Sudden glory is the passion which maketh those grimaces called laughter; and is caused either by some sudden act of their own that pleaseth them; or by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves. And it is incident most to them that are conscious of the fewest abilities in themselves; who are forced to keep themselves in their own favour by observing the imperfections of other men. And therefore much laughter at the defects of others is a sign of pusillanimity. For of great minds one of the proper works is to help and free others from scorn, and compare themselves only with the most able.

«On the contrary, sudden dejection is the passion that causeth weeping; and is caused by such accidents as suddenly take away some vehement hope, or some prop of their power: and they are most subject to it that rely principally on helps external, such as are women and children. Therefore, some weep for the loss of friends; others for their unkindness; others for the sudden stop made to their thoughts of revenge, by reconciliation. But in all cases, both laughter and weeping are sudden motions, custom taking them both away. For no man laughs at old jests, or weeps for an old calamity.» (*Leviathan*, ch. VI.)

4 Oponiéndose a la tradición que, arrancando de Aristóteles, inscribe lo cómico bajo el género de la fealdad, Bergson sostiene que «es más rigidez que fealdad (*il est plutôt raideur que laideur*)» (*Le rire*, en *Œuvres*, Textes annotés par André Robinet. Introduction par Henri Gouhier. París: PUF, 1963², 400). La explicación bergsoniana de lo cómico apunta a lo que se podría llamar la clave mecánica de lo cómico, clave propiamente moderna, que trae consigo la evidencia de los automatismos de la vida.

5 «En todo lo que deba suscitar una risa vívida y convulsiva tiene que haber algo contradictorio (*etwas Widersinniges*) (en lo cual, por tanto, no puede en sí hallar ninguna complacencia el entendimiento). *La risa es un afecto [provocado] por la súbita transformación de una tensa espera en nada*. Precisamente esta transformación, que ciertamente no es halagüeña para el entendimiento, alegre, sin embargo, de manera indirecta muy vivamente en un instante. Por lo tanto, la causa tiene que estribar en la influencia de la representación en el cuerpo y su efecto recíproco sobre el ánimo; y no en tanto que la representación sea objetivamente un objeto de la satisfacción (pues ¿cómo puede satisfacer una expectativa frustrada?), sino únicamente por medio de que ella, como mero juego de las representaciones, produce un equilibrio de las fuerzas vitales en cuerpo.» (*Kritik der Urteilskraft*, B 225s.)

6 A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. También se podría vincular a Hegel con esta línea teórica. Al hablar de la comedia, sostiene: «Cómica es [...] la subjetividad que lleva a contradicción y disuelve por sí misma su acción, pero permanece asimismo tranquila y cierta de sí. La comedia tiene por consiguiente como su base y su punto de partida aquello con que puede concluir la tragedia: el ánimo en sí absolutamente reconciliado, sereno, que, aunque destruye su querer por sus propios medios y fracasa en sí mismo, pues por sí mismo ha producido lo contrario de su fin, no por ello pierde su buen humor. Pero esta seguridad del sujeto sólo es por otra parte posible porque los fines, y con ello también los caracteres, o bien no contienen en y para sí nada sustancial, o bien, si en y para sí tienen esencialidad, de ellos se hace un fin y son consumados en una figura, según su verdad, del todo contrapuesta y por tanto carente de sustancia, de modo que a este respecto por tanto nunca se va a pique más que lo en sí mismo nulo e indiferente y el sujeto queda a salvo imperturbado.» (*Lecciones sobre la estética*, Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid: Akal, 1989, 872.)

7 En Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*. Préface de Claude Roy. Notice et notes de Michel Jamet. París: Robert Laffont, 1990. Ch. Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*. Traducción de Carmen Santos. Madrid: Visor, 1988. Las citas se referirán a estas dos ediciones, indicando primeramente la paginación de la edición francesa y luego la de la española.

por éste mismo y, por lo tanto, entre lo abstracto y lo intuitivo». ⁶ Una última línea de explicación la suministra el psicoanálisis, en la exégesis que hace Sigmund Freud de los chistes «tendenciosos» (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, 1905), que sirven al desahogo de las tensiones psíquicas asociadas a la represión.

Sin que jamás se le haya asignado a Baudelaire algún lugar de privilegio en el cuadro de estas teorías, sus consideraciones sobre el tema tienen un mérito incuestionable, y no se las puede disociar de la perspicacia teórica con que supo reconocer y determinar las enérgicas transformaciones del acervo estético de conceptos, premisas y valoraciones que son propias de lo que él mismo llamó la «*modernité*».

El 8 de julio de 1855 —después de una larga incubación, que parece haberse remontado hasta diez años antes— publica Baudelaire en *Portefeuille* el ensayo *De l'essence du rire et en généralement du comique dans les arts plastiques*. ⁷ Su asunto preferente es la estética de la caricatura, pero esta ofrece la oportunidad para una meditación sobre la comicidad con alcances metafísicos. Durante los 150 años precedentes la caricatura se había desarrollado hasta convertirse en un género con derecho propio, estrechamente vinculado con el surgimiento de la sociedad burguesa: de ahí su función eminente de cuadro de costumbres, de galería de tipos humanos, de crítica moral y política; sus vínculos con la comedia son manifiestos. ⁸ El interés de Baudelaire en este género y la razón por la cual lo considera fecundo para intentar una reflexión filosófica depende de una distinción que se formula inmediatamente, no bien iniciado el ensayo: es la distinción entre una comicidad anecdótica (o, si se quiere, también histórica), que suministra una crónica de hechos supeditada a la transitoriedad de estos mismos, y una comicidad eterna, que se sostiene y proyecta más allá de la circunstancia y los incidentes que representa. Ambas son «preciosas y recomendables», dice Baudelaire, pero «por razones diferentes y casi opuestas». Es la segunda especie la que interesa aquí, en cuanto las obras que se inscriben bajo su rúbrica «contienen un elemento misterioso [y] duradero». Dos son los rasgos que definen la peculiaridad de esta especie de caricatura: la introducción de la belleza en la presentación de la fealdad física y moral de los hombres, y la «hilaridad inmortal e incorregible» que ésta universal-

mente provoca. Esta misma distinción, que aquí pareciera ahondarse hasta la oposición, junto al realce de la segunda especie es lo que brinda la ocasión para especulaciones metafísicas.⁹

EL AUTÓGRAFO DEL MAL

El punto de partida de estas especulaciones —leo el segundo capítulo y su lema, que Baudelaire cita a la distancia y comenta: «el Sabio no ríe sino temerosamente»—, el punto de partida es religioso: la idea de que lo cómico es una exclusividad del cristianismo ya está insinuada en estos primeros amagos, aunque sólo vendrá a ser formulada expresamente al cabo del capítulo cuarto. Pero esta exclusividad arraiga en la conciencia que el ser humano tiene de sí a partir de las premisas teológico-metafísicas que van aparejadas con esta religión o, para decirlo mejor, en la conciencia que estas premisas vienen a formalizar. Unida al sello cristiano de la comicidad va también la risa como rasgo esencialmente humano: la esencia de la risa da una clave de acceso a la esencia del hombre. Es en este sentido que Baudelaire desata sus consideraciones a partir de la seriedad meditabunda del sabio y de la ausencia de risa en el único Dios o en su vástago, que sin embargo sí conoció otros raptos; la alegría o la jovialidad bienaventurada no implican necesariamente la hilaridad.

Las observaciones iniciales hacen eco de la inveterada condenación de la risa como rasgo de estupidez y de ignorancia, cuando no de perversidad. En todo caso, y para acentuar una aparente paradoja que se desliza en el texto, no es atributo de sabiduría, sino de ciencia —ciencia del bien y del mal—, de la ciencia que hace a la conciencia. Esa condenación ve en ella el síntoma de una radical imperfección de nuestra naturaleza, pero de una imperfección culpable, el estropicio de una condición originariamente buena del cual es responsable el propio ser humano. Es en este sentido, entonces, que Baudelaire sienta su tesis: «la risa humana está íntimamente ligada al accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral».¹⁰ Y esta tesis le permite introducir el carácter esencial con que tipifica el reír y la comicidad, esto es, el carácter satánico: «lo cómico es un elemento condenable y de origen diabólico».¹¹ Como bien

8 El más antiguo de los caricaturistas propiamente dichos que Baudelaire estudia en sus reseñas de «Algunos caricaturistas franceses» y «Algunos caricaturistas extranjeros» es el brillante y mordaz William Hogarth (1697-1764); la aplicación del término a Pieter Brueghel el Viejo (1528-1569), que también figura en el último de los textos se justifica por lo que el mismo Baudelaire describe como su fantasía alucinatoria.

9 Cuesta no evocar la célebre definición de la «*modernité*» que Baudelaire stampa en *El pintor de la vida moderna*: «La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable.» (797) Certo que la complementariedad que enuncia esta definición, y que aporta a la eternidad de lo bello la puntual enmienda de lo histórico, cifrando en ella el atractivo que humaniza la belleza, pareciera ser ajena a la oposición que comentamos. Pero precisamente la índole de la caricatura, cuya ley le impone imprimir a sus productos el sello de la curiosidad, ya contiene *in nuce* la característica que aquel ensayo posterior atribuye al arte moderno; no en vano el objeto de análisis allí es la obra gráfica de Constantin Guys, cuyas relaciones con el género caricaturesco son de estrecha vecindad.

10 *Op. cit.*, 691 / 18.

11 692 / 21.

se sabe éste —el satanismo— es un factor fundamental en la poética y la estética de Baudelaire, cuyas relaciones con el credo cristiano y más específicamente católico son sobradamente ambivalentes; es el núcleo, digamos además, de la antropología que este mismo ensayo sustenta. Su principio ha sido formulado con toda la diafanidad deseable en un fragmento de «diario íntimo» que es seguramente de data posterior: «Hay en todo hombre, en todo momento, dos postulaciones simultáneas, una hacia Dios, la otra hacia Satán. La invocación a Dios, o espiritualidad, es un deseo de remontar por grados; la de Satán, o animalidad, es un júbilo de descender.»¹² Es, sin duda, el tema de la dualidad de la naturaleza humana, de la «desproporción del hombre», para decirlo en la clave pascaliana a que apelamos al hablar antes de Víctor Hugo, dualidad que se hiende en abismo por obra de la tentación y de la rendida complicidad con que el hombre la acoge y desde la cual se explica su ojeriza contra todo lo puro y lo ingenuo; ojeriza, podrá decirse, que uno barrunta en la sabrosa «suposición poética» sobre Virginia, el ángel del trópico trasladado a París, que contempla con infinito embarazo una caricatura en el Palacio Real: una estadia en la ciudad que se prolongue arrastrará también a este dechado de candor a la pendiente por la que todos nos hemos despeñado *ab origine*.

Y aquí el tema de la caída no ha considerarse sin más como una metáfora o una alegoría. La caída es a la vez física, moral y metafísica; para Baudelaire, el concepto ontológico supremo. Si su signo inequívoco —no el único, sin duda, pero sí uno provisto de particular notoriedad—, si su signo es la risa, y ésta repite en su cascada estentórea la caída primordial, hemos de entender que la comicidad, en el modo en que la piensa Baudelaire, lleva inevitablemente una dirección descendente hacia la sima del ser. Razón demás para esperar que se explique cómo es que en esta damnación puede latir también lo que salva: «los fenómenos engendrados por la caída llegarán a ser los medios de redención (*les moyennes du rachat*)», se ha dicho aquí.¹³

Entre tanto, Baudelaire llama en auxilio de su tesis satánica el argumento de la superioridad que cité al comienzo, y que tiene en Hobbes a su apoderado conspicuo. «La risa, dicen, viene de la superioridad. [...] también habría que decir: viene de la idea de la propia superioridad.»¹⁴ La corrección que trae esta última frase no es inocua. No

12 *Mon coeur mis à nu*, XI, *op. cit.*, 409.

13 692 / 21. Hacia el final de estas notas abordaré la pregunta por esta sugerente soteriología.

14 693 / 23.

indica solamente que la eminencia en cuestión no necesita ser real y que por lo regular no lo es en absoluto, y que se trata más bien de una ilusión y de un prurito, sino también que hay una relación secreta —creo no ser abusivo con esta exégesis— entre risa e idea, idea de sí, esto es, entre «ese monstruoso fenómeno» de la convulsión desbocada y la conciencia que cada cual tiene de sí, en la que cada cual se afirma a sí mismo. La idea de sí, la conciencia inoculada por la ciencia del bien y del mal, es sin falta la idea de la propia superioridad y, así también, la confesión en sordina —sepultada bajo el derrame de la hilaridad— de que uno mismo no es más que la idea que uno tiene de sí mismo. «¡Idea satánica como la que más!»¹⁵ Lo cómico pertenece, pues, a la amalgama maldita de «orgullo y aberración», en una palabra, a la locura. Tal sería el *cogito* de la risa: *rido, ergo sum: sum ego*. Y encerraría una violenta paradoja, o una contradicción, para emplear la palabra que Baudelaire reserva para un momento posterior, y que tiene en Melmoth el viajero, *Melmoth the Wanderer*, pergeñado por el reverendo Maturin, a uno de sus prototipos: el yo que ríe, y que ríe porque está caído, ríe —en el ejemplo del desdichado que se da en el hielo o el pavimento un porrazo que lo descalabra— porque él mismo permanece erguido: «yo no me caigo: yo, camino derecho; yo, mi pie es firme y seguro», «moi, je ne tombe pas; moi, je marche droit; moi, mon pied est ferme et assuré».¹⁶ *Cogito*, entonces, irreflexivo, literalmente pre-reflexivo, como el mismo Baudelaire se encarga de insinuar, por lo «irresistible y súbito» de la explosión y porque al sondear en tal escena, al penetrar hasta el «fondo del pensamiento» del que ríe se descubre «cierto orgullo *inconsciente*».¹⁷ Como signatura del «yo», la risa se adelanta a todo acto de lúcida apropiación de sí en y por el pensamiento, desfondado de angustiosa soberbia:¹⁸ en ella, el «yo» sólo puede volver sobre sí —y proferirse a sí mismo en el «moi»— a costa de la aniquilación del otro, que por su sola emergencia en el horizonte del ser lo ha puesto irremisiblemente en riesgo. Autógrafo del mal, la risa es —dicho con toda la ambivalencia de este término— la *afirmación* del yo, y en su vehemencia, su espasmo y su repetición incontenible —porque tal es la marca de la risa que es aquí ejemplar, tipo de todas las demás— acusa su debilidad congénita. En la risa el yo se abre a su propio, inherente abismo, y es en esa medida el índice inconfun-

15 *Ibid.*

16 693 / 24.

17 *Ibid.* La cursiva es mía.

18 Cifra antropológica: sólo el hombre ríe, pero ríe no de júbilo, sino de angustia de ser y de ser lo que es, y hace de la risa el expediente y el arma para sobreponerse a la angustia, sin que pueda impedir que por ello mismo ésta clave más hondamente el agujijón en su naturaleza. Es lo que dice Baudelaire de la risa de Melmoth, «que [como] la más alta expresión del orgullo, desempeña perpetuamente su función desgarrando y quemando los labios del irremisible reidor» (694 / 27).

dible de la caída repetida una y otra vez como condición de ser, como —esto pensado simultáneamente— física y metafísica del ser humano.

REPERCUSIÓN DE LA INMANENCIA

La cuarta sección del ensayo contiene una recapitulación que no se limita a resumir o abreviar lo ya dicho, sino a procurarle un ordenamiento, una articulación, que no está exenta de novedades o precisiones significativas, sin mencionar aún la perspectiva histórico-cultural en que Baudelaire pone luego sus asertos. Examino, pues, los enunciados de esta «especie de teoría de la risa». Principio de ella es lo que ya sabemos: «La risa es satánica, luego es profundamente humana.»¹⁹ Descontado cómo debe ser entendida esta «profundidad», la frase de Baudelaire obedece a una sintaxis conceptual peculiar de este autor: no se trata solamente de determinar lo humano a partir del principio teológico de la caída original y de la corrupción de su naturaleza instigada por la seducción primordial, sino a la vez de leer en lo humano la clave de lo que la teología imputa al Tentador; dicho de otro modo, no hay una condición humana plena e incólume en el origen, sino la caída misma: la naturaleza del hombre está constitutivamente escindida y el abismo es la condición de todo lo que es. Se siguen de aquí las dos características fundamentales de la superioridad (esto es, su mera idea) y la contradicción inherente.

Estas dos características suponen la recepción baudeleriana de las dos matrices que discernimos antes en la explicación tradicional de la risa. Si la primera se vincula con la tesis de la eminencia, la segunda incorpora la matriz de la incongruencia, pero ya no como pugna entre las facultades, por decir así, sino, de acuerdo a lo que acabo de insinuar, como escisión de la naturaleza humana. Por lo mismo, esta doble incorporación encuentra su sentido en el principio fundamental de la caída: no sólo el sentido de cada una de ambas características por separado, sino también el de su duplicidad, que de otro modo —porque el tema de la superioridad contribuye a determinar también la índole de la contradicción— sería sólo aparente. La risa, entonces, es desdoblamiento, signo a la vez de la partición originaria de la especie entre yo y otro —«lo cómico, la

potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa»,²⁰ según reza la tercera de las características que inmediatamente se apunta—, y de la posición intermedia del hombre entre Dios y la bestia, que se mide en términos de infinitud. Atento al fenómeno convulsivo, del cual se afirmará más adelante que es «síntoma» o «expresión de un sentimiento doble y contradictorio»,²¹ dice Baudelaire: «La risa resulta del choque perpetuo entre estos dos infinitos.»²² La risa, desde el principio, es desdoblamiento; principio de la dualidad, que define la inteligencia baudeleraiana de «[l]a Teología. / ¿Qué es la caída? / Es la unidad que ha devenido dualidad, es Dios que ha caído. / En otros términos, ¿no sería la creación la caída de Dios?»²³

Si algo puede acentuar la humanidad radical de la risa es el fomento que le trae el desarrollo de la inteligencia. Perversión ésta de la determinación de lo humano en virtud de la posesión de la racionalidad y del progreso de la misma: si la razón permite amparar de mejor modo la existencia y civilizarla, y sobre todo discernir una más alta ley para la misma que le infunda moralidad y mayor disposición al bien, también suministra los medios más eficaces para agravar su maldad inherente. El cristianismo es esa ley, y —dice Baudelaire— basta observar, salvadas las posibles objeciones, la capacidad más limitada de primitivos y antiguos para el estímulo y la proliferación de la comicidad, o en todo caso comparar la distinta naturaleza de esta última cuando se la encuentra presente con la que medra en el mundo cristiano, para convencerse que «es en nosotros, cristianos, donde está lo cómico».²⁴ No se podrá desconocer que esta vinculación tan estrecha entre el cristianismo y la comicidad instila humores viciados en el primero; la revelación que le enseña al hombre la necesidad de remitir a Dios su ser originalmente cebado en el mal, que por lo tanto lo instruye a la vez en la posibilidad de la salvación y en la conciencia del pecado, no puede sino acrecentar ilimitadamente su aptitud para éste, con la tendencia inevitable a condenar definitivamente al ser humano al cierre en la inmanencia. Porque éste es el sentido fundamental desde donde se evalúa aquí al cristianismo; no meramente como un credo, sino como una condición del espíritu que abre a la comprensión desdichada de la existencia moderna. La risa muestra aquí un nuevo aspecto, o más bien los filos aún no discriminados del aspecto que ya le conocemos.

20 *Ibid.*

21 695 / 33.

22 694 / 28.

23 *Mon coeur mis à un, op. cit.*, 413.

24 695 / 30.

Producto del choque de dos infinitos, ella, repercusión de la inmanencia, mide —entre la altura hiperbólica del cielo y la insondable profundidad infernal— el abismo.

EL ARTE DE LA RISA

El quinto capítulo del ensayo aborda dos objeciones posibles, dos dificultades que debe sortear la «teoría de la risa» recién bosquejada. Es preciso calibrar bien lo que Baudelaire busca con esta consideración, porque no se trata de asegurar la entereza de sus asertos ni de aportar avales solventes para esa «teoría». El sentido fundamental de estas objeciones es establecer la idea de un arte de la risa. Desde luego, esta idea ha estado presente desde el comienzo mismo, con la atención a la caricatura y su clasificación en dos especies sobre la base de intenciones diversas. Pero ahora recibe una determinación estética explícita. Detengámonos en el análisis de tales objeciones, que dan pie a esa determinación.

El primer caso problemático concierne a la versatilidad de la risa, que no sólo se desata ante situaciones o características adversas, sino también de manera cándida e inocua. Baudelaire arguye una diferencia esencial entre la alegría y la risa: la primera es una y simple, la segunda, como ya señalamos antes, la expresión de un sentimiento doble y contradictorio; si la primera es exaltación, elevación de la existencia, la segunda encierra, al menos virtualmente, el ominoso sentido del descenso y del agravio. También esto estaba presente desde el principio —se recordará la alusión que hace Baudelaire, no bien mencionada la caída, a la simpleza de la alegría, y hemos visto asimismo prosperar el tema de la dualidad cada vez que se aporta algún nuevo rasgo de la risa—, pero aquí se debe prestar especial atención al esquema mismo de la diferencia, porque será reeditado ya no para separar risa de jovialidad, sino para distinguir al interior de lo risible. En todo caso, y en lo que atañe al importe antropológico de la citada diferencia, Baudelaire se apresura a apuntar que también en la ingenua risa pàrvula ya se puede reconocer como en ciernes, y por su notoria semejanza con el contento animal, si no derechamente la malignidad propia de la risa satánica, sí la ambición, que es su caldo de cultivo.

El segundo caso, más complicado, es el de lo grotesco. Aquí no es la debilidad o la desgracia las que mueven a regocijo, sino el desborde la fantasía, emancipada de toda congruencia con el sentido común y la lógica, y que en esa calidad provoca «una hilaridad loca, excesiva».²⁵ Sin quebrantar el principio fundamental de la superioridad, este mismo exceso indica un grado más eminente, que no puede ser identificado sin más con lo cómico. «Lo cómico es, desde el punto de vista artístico, una imitación; lo grotesco, una creación.»²⁶ Más precisamente, el primero es una imitación mezclada a una idealidad artística, el segundo, una creación mezclada de imitación de elementos preexistentes. Si lo cómico expresa una superioridad del hombre sobre el hombre, lo grotesco expresa una superioridad del hombre sobre la naturaleza.

Es peculiar y especialmente sugestiva esta explicación de lo grotesco, sobre todo si acumulamos sobre lo ya dicho las otras señas distintivas que aquí son aducidas. Por lo pronto, con lo grotesco ha encontrado Baudelaire el «elemento misterioso [y] duradero» que barruntaba en ciertas caricaturas, por oposición a aquellas otras que dependen de la circunstancia, el tema y la víctima; con ello ha arribado al nivel propio de su análisis. Lo que en un comienzo se planteaba como división entre lo cómico anecdótico y lo cómico eterno se formaliza ahora con la distinción entre lo cómico significativo y lo cómico absoluto, y se formaliza desde un punto de vista estrictamente estético, según lo acentúa la correlación respectiva con la escuela de la literatura interesada y la del arte por el arte. Lo cómico significativo (que es lo cómico ordinario) es más expedito, porque lo gobierna como clave de desciframiento una idea moral. Aunque Baudelaire no emplea la palabra, podría decirse que la que se tiene en mente es una forma de la sátira; la forma trivial, que se deja explicar enteramente por el castigo del vicio, ya que no la sátira desbocada, que rompe todos los diques de contención que la norma impone. En esa forma, la imaginación artística juega dentro de los límites que le asigna una premisa ideológica, y su efecto es, por eso mismo, mediato: requiere del ejercicio discursivo de la interpretación, y si alcanza muy pronto su objetivo, ello se debe a su facilidad de lectura. Aun en su máxima concentración, sigue siendo dual, en la medida en que supone los dos ingredientes de la representación artística y

25 696 / 34.

26 *Ibíd.*

la idea. En cambio, lo cómico absoluto que encarna en lo grotesco es uno, y obra de golpe. Enuncia Baudelaire, en una frase que requiere de aclaraciones: «lo cómico absoluto, al aproximarse mucho más a la naturaleza, se presenta como una clase *una*, y que quiere ser captada por intuición.»²⁷

Lo que puede resultar desorientador en esta frase es esa proximidad con la naturaleza que se le atribuye a lo grotesco, y que no pareciera cuadrar bien con la superioridad del ser humano sobre la naturaleza que esta misma forma testimoniaría. Pero aquí tiene uno que recordar que lo grotesco se debe a la fantasía emancipada, suelta de las amarras que la sujetan al orden establecido y regular de los fenómenos. La proximidad en cuestión no es adhesión imitativa, sino sustitución creadora. Bien le conviene lo que dice Baudelaire de la imaginación en un capítulo decisivo del *Salón de 1859*, bajo el título «La reina de las facultades»: «Ella ha creado, en el comienzo del mundo, la analogía y la metáfora. Descompone toda la creación y, con los materiales atesorados y dispuestos según las reglas de las cuales no se puede encontrar el origen sino en lo más profundo del alma, crea un mundo nuevo, produce la sensación de lo nuevo. Como ella ha creado el mundo (bien puede decirse esto, creo yo, incluso en un sentido religioso), es justo que lo gobierne.»²⁸ Reñida por principio con la limitación de lo meramente real, la imaginación, si se me permite el neologismo,²⁹ *posibiliza* el mundo (lo que equivale a decir que lo *poetiza*), abriéndolo a la infinitud que late en él y que sólo la percepción ensoñada puede captar: «La imaginación es la reina de lo verdadero, y lo *posible* es una provincia de lo verdadero. Ella está positivamente emparentada con lo infinito.»³⁰ La imaginación *posibiliza* el mundo, sí, y de este modo lo instala, ante todo, *como* mundo, si precisamente en la sensación de lo nuevo es que el mundo se presenta como tal: modificando ligeramente la frase que citábamos antes (y creo que el texto cuenta con esta modificación), habría que decir que la imaginación crea el comienzo del mundo en la analogía y la metáfora. Y Baudelaire ha nombrado el núcleo de esta fuerza *posibilitadora*, con todo el rigor deseable: el poder esencial de la imaginación, que le confiere precisamente aquella soberanía sobre todas las demás capacidades humanas, y en el cual estriba su fuerza *poiética* originaria, consiste en la *suplencia*, el «permiso de suplir que la imaginación debe a su origen divino».³¹ La *suplencia* es,

27 696 / 35.

28 Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975 II 621/751.

29 Repito aquí un pasaje de mi *Baudelaire. Modernidad y destino del poema* (2001), aún inédito.

30 *Ibíd.*

31 II 622/751.

pues, la *operación* de la imaginación, y si de manera inmediata se advierte su eficacia en el hecho de que ésta confiere a cada una de las demás facultades su propia potencia,³² lo decisivo en ella consiste en que la imaginación *suple el origen*; podemos suponer que es precisamente en este sentido que le atribuye Baudelaire la función de creadora del mundo que registra el pasaje que reproducimos más arriba.

Quizá sea ésta una manera propicia para entender lo que parece estar esencialmente en juego en el discernimiento de la forma superior de lo cómico, y que el último pasaje del capítulo deja asomar entre líneas, bajo el patrocinio de los enunciados anteriores. Se dice allí que lo cómico absoluto es de un absoluto relativo, y que sólo la alegría —la *joie*, que ya no se distingue bajo tales términos de la bienaventuranza, acaso de la beatitud— puede ser nombrada como lo absoluto definitivo. Lo absoluto de lo cómico, aun en su extrema autonomía, sigue perteneciendo al esquema de una humanidad caída; consiste, en buenas cuentas, en la inmediatez. La importancia de esta explicación de lo grotesco estriba, creo, en algo que tal vez sea la contribución conceptual más señalada del ensayo. Y es que más allá de la determinación de lo cómico por la superioridad y la contradicción, se perfila aquí una tercera matriz de concepción de lo cómico, una matriz que no sería impropio llamar redentora. Tendrá presente el lector que había dejado anotada y pendiente mi inquietud acerca de aquella primicia contenida en el segundo capítulo, que confería virtudes salvíficas a las dudosas dotes con que nos apareja la caída. Lo grotesco, que sólo el acto unitario y total de la intuición aprehende y que sólo verifica con estallido súbito la risa (y aquí, también, risa e intuición son una sola cosa), lo grotesco prohijado por una imaginación que crea libremente proporciona asimismo el instante soberano de una risa sin razón.

32 «Sin ella, todas las facultades, por sólidas o agudas que sean, son como si no existiesen, mientras que la debilidad de algunas facultades secundarias, excitadas por una imaginación vigorosa, es un infortunio secundario.» (II 621/751.)