

‘ANOTACIONES’

ENCARNACIÓN MEDINA ARJONA
Universidad de Jaén

El libro *Las flores del mal* apareció en 1857, formado por cien composiciones. Su publicación fue recibida con un sonado procesamiento por inmoralidad; los seis poemas incriminados y retirados de la obra volverán a ser publicados en 1864, en el *Parnasse satyrique du XIX^e siècle*. Antes, en 1861, apareció una segunda edición de *Las flores del mal* –de referencia en nuestros días¹– con estructura y orden nuevos, aumentada con treinta y dos poemas, desde «Bendición» a «El viaje», siguiendo el curso de la existencia humana.

La arquitectura de la obra se asienta en seis secciones. *Spleen e Ideal* (poemas 1 a 85) muestra la doble postulación de la conciencia del poeta entre las trágicas dualidades Bien, Dios, amor espiritual, belleza absoluta, felicidad / Mal y sórdido encierro en un mundo material, *spleen*. La sección incluye un ciclo sobre la condición del artista –paroxismo de la condición humana– y su función en la sociedad (1-21)²; el dedicado a Jeanne Duval (22-40), a Madame

¹ Todos los textos en castellano de la obra poética y en prosa de Baudelaire que utilizamos en este análisis han sido tomados de Javier del Prado y José A. Millán Alba. *Charles Baudelaire. Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical*. Madrid: Espasa, 2000.

² El grupo de poemas comienza «no con la forma monótona, o simplista, o banal que han pretendido algunos críticos [...] sino por un complejo juego de significaciones en las que se pasa de la elección original del poeta

Sabatier (41-48), a Marie Daubrun (49-59). La segunda sección, *Cuadros parisienses* (86-103), se acerca a la ciudad, París, el pueblo y los bajos fondos desde una visión moderna.

Las tres secciones siguientes –*El vino* (104-108), *Las flores del mal* (109-117) y *Rebelión* (118-120)– suponen intentos por buscar escapatorias al sufrimiento. El vino, uno más de esos paraísos artificiales, los excesos de los sentidos y los cantos a Satán no son más que los recursos de un hombre atormentado intentando llegar al Ideal. La última, *La muerte* (121-126), es la revelación del fracaso en la sublime búsqueda; el Mal ha triunfado y la muerte será la solución a todas las inquietudes.

En «Al lector», que sirve de prólogo a *Las flores del mal*, Baudelaire, tras representar el deprimente estado de la humanidad, termina con un verso célebre: «¡Hipócrita lector –mi prójimo–, mi hermano!». El poeta se dirige así al futuro lector, involucrándole en la propia miseria y los vicios que reconoce para él mismo.

bendecido, extático, agradecido, hasta su contrario –la exclusión del mundo del bienestar, de la felicidad» (J. Lawler. «L’ouverture des *Fleurs du mal*». Eds. M. Bercot y A. Guyaux. *Dix études sur Baudelaire*. París: Honoré Champion, 1993, p. 9).

I. BENDICIÓN

Cuando, por el mandato de un supremo poder,
Aparece el Poeta en este mundo hastiado,
Aterrada, su madre, y llena de blasfemias.
Contra Dios alza el puño, el cual de ella se apiada:

—«¡Por qué no habré parido todo un nido de víboras,
Antes de alimentar esta cosa irrisoria!
¡Maldita sea la noche de placeres efímeros
En que mi propio vientre concibió este castigo!

Puesto que me elegiste entre todas las hembras
Para causar el asco de mi triste marido,
Sin que pueda arrojar a las llamas ahora,
Como carta de amor, a este monstruo deforme,

Haré yo que recaiga el odio que me abrumba
Sobre el maldito agente de tu perversidad,
Y tan bien torceré este árbol miserable
Que ya no sus apestadas yemas bastarán».

Se traga de este modo la espuma de su rabia
Y sin imaginar los eternos designios,
Ella misma prepara al fondo de la Gehena
Las llamas consagradas a los maternos crímenes.

Sin embargo, al cuidado de un Ángel invisible,
El niño abandonado se emborracha de sol¹
Y en todo lo que bebe y en todo lo que come
Vuelve a encontrar el néctar bermejo y la ambrosía.

Y juega con el viento y con las nubes habla,
Y en el vía crucis, mientras canta, se embriaga;
Y el Espíritu, fiel a su peregrinaje,
Llora al verlo contento como un ave del bosque.

Los que él quisiera amar, se muestran recelosos
O bien, enardecidos con su tranquilidad,
Buscan a alguien que quiera arrancarle una queja,
Y su ferocidad ensayan contra él.

En el pan y en el vino que ha de probar su boca
Mezclan, con la ceniza, impuros salivazos;
Farisaicamente, rechazan cuanto él toca
Y se acusan de haber seguido sus pisadas.

Su mujer va gritando a través de las plazas:
«Pues tan bella me encuentra como para adorarme,
Adoptaré el oficio de los antiguos ídolos
Y de nuevo, como ellos, me haré cubrir de oro;

Y me emborracharé de nardo, incienso y mirra
Y de viandas y vinos y de genuflexiones,
Para ver si consigo usurpar entre risas
Las divinas ofrendas de un corazón ferviente.

Cuando, al final, me aburran esas farsas impías,
Sobre él extenderé mi mano firme y frágil;
Y mis uñas, parejas a las de las arpías,
Hasta su corazón sabrán abrirse paso.

Como un pájaro joven que tiembla y que palpita
Le arrancaré del pecho su rojo corazón,
Y para que se nutra mi animal preferido
Al suelo, desdeñosa, yo se lo arrojaré».

Al Cielo, donde ve un espléndido trono,
Serenos alza el Poeta sus brazos compasivos,
Y los vivos relámpagos de su espíritu lúcido
Le ocultan el aspecto de los pueblos furiosos:

—«¡Sed bendito, Señor, que dais el sufrimiento
Como divino bálsamo de nuestras impurezas²
Y como la mejor y la más pura esencia
Que prepara a los fuertes para los santos gozos!

Yo sé que reserváis un sitio a los Poetas
En las gozosas filas de las santas Legiones,³
Y que los invitáis a las eternas fiestas
De Tronos, de Virtudes y de Dominaciones.

También sé que el dolor es la única nobleza
Que no podrán morder la tierra y los infiernos,
Y que para trenzar mi mística corona
Hay que aceptar por fuerza universos y tiempos.⁴

Mas las joyas perdidas de la antigua Palmira,⁵
Los metales ignotos, las perlas de la mar,
Que vuestra mano engarza, no podrían bastarle
A esa bella diadema clara y deslumbradora;

Pues estará formada sólo de pura luz,⁶
Surgida del hogar de los rayos primeros,
De la que los mortales ojos, en su esplendor,
No son sino dolientes espejos empañados».



¹ Resulta fácil escuchar en este poema ciertas resonancias autobiográficas, pero todos los críticos han reconocido los elementos de un tema romántico: el genio y el poeta son malditos para la sociedad (*Stello* y *Moisés* de Vigny); sus consecuencias son la soledad y el sentimiento de la diferencia, la incompreensión y la persecución, pero esta maldición es el signo de la vocación, así pues, de la bendición y de la capacidad de comunicar con la Naturaleza. El tema del niño prodigio, iniciado y poseedor de un saber que le permitirá comunicarse con toda la creación fue recuperado por Wagner en *Siegfried* y en *Parsifal*, por Sainte-Beuve en *Vida, poesías y pensamientos de Joseph Delorme*: «Presencia el juego invisible de las fuerzas y simpatiza con ellas tanto como lo hace con las almas; al nacer, recibió el don de descifrar los símbolos y las imágenes». Baudelaire retoma el tema en el capítulo III del *Pintor de la vida moderna*.

El poeta es un elegido de la Providencia y desde su infancia, cuidado por «un Ángel invisible», se revela diferente de los demás, fundamentalmente por su aptitud para encontrar en las alegrías más simples de la vida el gusto del Paraíso. En este tema, Baudelaire entremezcla las imágenes cristianas y las paganas, el ángel bíblico y la ambrosía de los dioses.

² Baudelaire aborda el problema del mal en el caso ejemplar del poeta víctima y dios. Inspirándose de Joseph de Maistre, filósofo político y religioso, propone dos remedios contra el mal moral: el sufrimiento purificador y la «reversibilidad» de las virtudes. La teoría cristiana del sufrimiento –fuente de purificación– viene al encuentro de la teoría romántica –el sufrimiento como el auténtico espacio sagrado del poeta–. La vida es un aprendizaje de la desdicha y el poeta (víctima también de la feminidad terrible) está condenado a ser infeliz en esta tierra y lo único que le permite soportar el dolor es un consuelo superior, la certeza de que al aceptar las pruebas conseguirá el favor divino.

³ Baudelaire describe la condición del poeta en términos religiosos. El poeta es un santo, cuya vida en la tierra es una «peregrinación», y acepta el sufrimiento como remedio a sus impurezas, un don de Dios para hacer a su criatura digna de las recompensas celestes. El poeta queda implícitamente comparado a un santo que practicara la imitación de Cristo, pues «en el vía crucis, mientras canta, se embriaga».

⁴ Entiende la gran bendición como esa «mística corona» que obliga a aceptar universos y tiempos. Al unir la corona de Cristo a la corona del artista, se mezclan poesía y redención. El artista redime al género humano con su obra. Las referencias bíblicas aparecen también en la inversión del pasaje de la anunciación y de la respuesta de la virgen para expresar la incompreensión de la madre.

⁵ Palmira pasará luego a ser uno de los lugares míticos de la poesía parnasiano-simbolista; todo ese lugar de luz emanada de las piedras y los metales se reúne con la luz de los rayos anteriores al pecado, a la pureza de la infancia. Estamos ante el tema platónico de la belleza terrestre como reflejo de la belleza eterna.

⁶ En las combinaciones entre luz y oscuridad, Baudelaire juega con la luz natural y espiritual. El valor positivo de la luz se aplica a dos niveles en *Las flores del mal*: primero es la luz del sol, fuente de vida, y luego, en sentido figurado, la del alma purificada por el Ideal y el amor.

El astro del día es percibido generalmente como fuente de vida y salud. Su presencia tiende a atenuar el *spleen* –que aumenta con el frío, la bruma y la lluvia–. Se ve bien en el poema «El sol» (LXXXVII), que Baudelaire es menos mórbido de lo que piensan algunos críticos. El sol es para él, un «padre nutricio», que «ennoblece la suerte de las cosas más viles». Más tarde en «Elevación» (III), Baudelaire evoca la ascensión de su espíritu a través de «la luz clara que inunda los límpidos espacios», que puede ser interpretada como símbolo de una presencia espiritual y divina

que llena el universo. En este caso, la luz es un puente entre la materia y el espíritu. Baudelaire utiliza masivamente este simbolismo cada vez que habla de Madame Sabatier. En «El alba espiritual» (XLVI), utiliza un contraste entre la noche del crápula y la claridad del alba, a la vez física y moral, en la que el recuerdo de la «Diosa querida» se le aparece como el sol inmortal. La amada irradia luz, de ahí que en el poema «¿Qué dirás esta noche...» (XLII), el poeta se siente revestido con «túnica de luz» cuando la mira. Dicho esto, la oscuridad se convierte en símbolo de la condición infernal y las abundantes imágenes de oscuridad y de tinieblas pasan del sentido literal a su dimensión simbólica de la desesperanza. En los meses de invierno, la doble sensación de frío y de oscuridad evocan la muerte; en «Canto de otoño» (LVI): «Pronto nos hundiremos en las frías tinieblas; ¡Adiós vivo esplendor de veranos tan breves!», la muerte de la naturaleza se refleja en el ser del poeta; la alianza de frío y oscuridad evoca la condición casi infernal del alma torturada por el *spleen*: en «Me gusta recordar esas desnudas épocas...» (V), el poeta «siente que un frío lúgubre le rodea su espíritu» pensando en el contraste entre la Edad de Oro en que la humanidad vivía en un estado de inocencia y el universo corrompido por la Caída y el Mal. El más «oscuro» de los cuadros infernales se encuentra en «Lo irremediable» (LXXXIV), donde surgen visiones atroces de los abismos negros, donde reina la eterna noche; la imagen también fue evocada en «Al lector», a través de la imagen de las «tinieblas hediondas» —en contraposición, la noche también es el ámbito de la sensualidad nocturna en «El balcón» (XXXVI), del encuentro con sus pensamientos en «Recogimiento» (6 de los *Poemas añadidos*), y de la fecundidad poética en «Paisaje» (LXXXVI): «cerraré los postigos y las contraventanas, para alzar en la noche mis palacios feéricos»—. Sin embargo, la luz, a menudo, se presenta en su dureza porque espanta el sueño y la sensualidad; los dos aspectos contradictorios de la luz solar pueden coexistir en el interior de un mismo poema; en «El

sol» (LXXXVII), Baudelaire se lamenta del «astro cruel» que evidencia lo que debiera quedar oculto; en «Tristeza de luna» (LXV), el poeta recoge en su mano una lágrima de la luna «y la ampara en su pecho de los ojos del sol»; la luz puede llegar a ser terrible en sus revelaciones en «El sueño de un curioso» (CXXV) cuando la aurora revela al alma del muerto la insostenible verdad de que en el más allá no había nada. Así pues, Baudelaire es capaz de extraer todas las riquezas posibles de un símbolo; es experto en el arte de cambiar un símbolo, de mostrar sus dos caras, permitiendo al lector percibir la ambigüedad de la realidad.

II. EL ALBATROS

Por distraerse, a veces, suelen los marineros
Dar caza a los albatros, grandes aves del mar,
Que siguen, indolentes compañeros de viaje,
Al navío que surca los amargos abismos.

En cuanto los arrojan encima de las tablas,
Estos reyes celestes, torpes y avergonzados,
Dejan que, lastimeras, sus grandes alas blancas
Se arrastren como remos caídos, a su lado.

Este alado viajero, ¡qué torpe y débil es!⁷
Él, otrora tan bello, ¡qué feo y qué grotesco!
¡Uno, va y le fastidia el pico con la pipa,
Y al que volaba, enfermo, cojeando otro imita!

El Poeta es igual que el señor de las nubes,⁸
Que habita la tormenta y ríe del arquero;
Exiliado en la tierra, en medio de las burlas,
Sus alas de gigante le impiden caminar.



⁷ El albatros es «uno de los más grandes y más rápidos pájaros de los mares del sur» decía E. Poe en *Aventuras de Arthur Gordon Pym* –obra traducida por Baudelaire en 1858–. Se trata de una obra simbólica de forma simple –escrita seguramente recordando su viaje a la isla Mauricio–, en la que primero aparece una descripción y luego una comparación. En 1859 le añade la tercera estrofa por sugerencia de su amigo Asselineau, quien opinaba, junto a Flaubert, que este poema era un «diamante». Algunos críticos han señalado en estos versos un prosaísmo voluntario que lo relaciona con «El cisne» (LXXXIX), con «Los siete ancianos» (XC) y con «Las viejecitas» (XCI), y que constituye para Baudelaire el límite más allá del cual la inspiración poética debe dejar de tomar la forma del verso y pasar al poema en prosa.

⁸ El albatros, majestuoso en el cielo, pero torpe y de apariencia ridícula sobre el barco, objeto de las crueles burlas de los marinos, es el poeta víctima de la maldad humana. La figura del poeta perseguido por seres vulgares, e incluso a veces sádicos, está ya presente en «Bendición», que traduce la intensidad del martirio que vive el poeta. El tema desarrollado es uno de los más representativos de la concepción romántica del poeta –que Baudelaire propone con imágenes nuevas y originales–: un ser superior, a veces divino, ángel caído que recuerda el Cielo, exiliado en medio de la mediocridad, incomprendido, mártir, esclavo del arte y sacrificado. La facultad de volar, símbolo del espíritu liberado de la materia y de la capacidad de ver todo con sabiduría –que Hugo asociaba al carácter de «mago», otorgado al poeta por su sabiduría inspirada, para guiar a los pueblos– está presente también en «Elevación». En esta línea, para Baudelaire la función del poeta es devolver a la vida su grandeza y belleza, que la corrupción y la miseria le han arrebatado –el paralelismo entre la poesía y la alquimia, que luego utilizaría

Rimbaud y su «alquimia del Verbo», consiste para Baudelaire en devolver al mundo material su perfección perdida («Me diste tu barro y con él hice oro» en un esbozo de *Epílogo* a la edición de 1861 de *Las flores del mal*)—, pero, en cuanto que es una función llamada al fracaso, no existe pues utilidad social del poeta y él mismo se considera «el más penoso de los alquimistas» porque un «Hermes desconocido», que era patrón de los alquimistas en la mitología griega, le inspira sin embargo lo contrario («Por tu culpa, el oro en hierro yo cambio y el infierno convierto en paraíso» en «Alquimia del dolor» (LXXXI)). Baudelaire inicia la transferencia «de la práctica alquímica hacia la experiencia artística característica de la edad moderna; el Arte nutriéndose como verdadero cuervo sobre el cadáver de la vida dedicada, a pesar de él o a causa de él, a estropearse en una especie de *caput mortuum* [...] la gloria de las obras renaciendo a pesar de toda esa devastación» (Fr. Bonardel. *Philosophie de l'alchimie. Grand Œuvre et modernité*. París: PUF, 1993, p. 239).

Incapaz de transfigurar la vida, al poeta le queda la de mostrar el horror de ésta, ser la «mala conciencia» del «¡Hipócrita lector, mi prójimo, mi hermano!» como indica en «Al lector», desvelar la corrupción del Mal y del *spleen*.

III. ELEVACIÓN

Por encima de estanques, por encima de valles,
De montañas y bosques, de mares y de nubes,
Más allá de los soles, más allá de los éteres,
Más allá del confín de estrelladas esferas,

Mi espíritu, te mueves con toda agilidad,
Y cual buen nadador que se ofrece a las olas,
Alegremente surcas la inmensidad profunda
Con voluptuosidad indecible y viril.

Vuela lejos, muy lejos, de estos miasmas mórbidos,⁹
Sube a purificarte al aire superior
Y bebe, como un puro y divino licor,
La luz clara que inunda los límpidos espacios.

Detrás de los hastíos y los vastos pesares
Que abruman con su peso la vida neblinosa,
¡Feliz aquel que puede con brioso aleteo!¹⁰
Lanzarse hacia los campos luminosos y calmos,

Aquél cuyas ideas, cual si fueran alondras,
Levantán hacia el cielo matutino su vuelo;
—Y domina la vida, y entiende sin esfuerzo,
La lengua de las flores y de las cosas mudas!¹¹



⁹ Con un simbolismo más culto y más rico, este poema pone el arte de la armonía y del movimiento al servicio del tema tradicional de la oposición entre lo real y lo ideal. La poesía de Baudelaire necesita escapar de la vida que es una cloaca, y debe sobrepasar todos los contornos, pero conoce su universo. Se distingue del romanticismo por el asco de lo que es y por su lucidez; en contraposición, el poeta experimenta la sensación física de la felicidad que espera, pero él apela a la del espíritu, pura y serena, generadora de poesía hecha de voluptuosidad y conocimiento.

¹⁰ El poeta es presentado como un iniciado, dotado de poderes inaccesibles al resto de los mortales, como evadirse de su cárcel corporal volando «por encima de valles»; aunque juega con la ambigüedad de transformar la afirmación de los primeros versos en un deseo («Feliz aquel que puede») o un sueño, propio del Baudelaire que toda su vida fue inmóvil viajero por los espacios interiores que la evasión imaginaria le permite a modo de embriaguez mística hacia el Ideal procurándole una exaltación interior, viendo una fabulosa ciudad —«Arquitecto de mis magias, según mi capricho hacía», «Sueño parisiense» (CII), anunciando al visionario Rimbaud—; construyendo en sus sueños un mundo perfecto —«Para alzar en la noche mis palacios feéricos», «Paisaje» (LXXXVI)—; o aludiendo al sueño utópico de la sociedad justa e inocente —«De un mundo en que la acción no es hermana del sueño», «La negación de San Pedro» (CXVIII)—. Libre para unirse al Ideal, comprendiendo el lenguaje de las flores, el poeta puede, como el mítico héroe Orfeo, hablar la lengua de todas las criaturas. Quedan, pues, justificadas las dos interpretaciones que los críticos han dado a este poema: la experiencia mística del alma volando hacia Dios y, para otros, el entusiasmo artístico (exaltación ante las formas del arte).

¹¹ No es la voluntad de vivir en las cimas lo que se encuentra el lector en *Las flores del mal*, sino el miedo al esfuerzo diferido y la desolación de los minutos felices que alimentan el recuerdo del alma.

No se trata de un poema de inspiración mística, aunque el tema y las imágenes puedan proceder de Swedenborg o de la versión que de su pensamiento leyó Baudelaire en *Seraphita* de Balzac. Pudiendo ser considerados como la versión optimista de «El Albatros», estos versos son una fantasía de purificación y libertad sin trabas. La luz a que se alude es la de la clarividencia –de ahí que se repite la imagen del lenguaje de las flores– posible en un mundo percibido como continuo y coherente.

Este poema puede ser considerado como puente entre «Bendición» y «Correspondencias» –el último verso resume el tema del poema siguiente–: liberándose del peso de la carne, el espíritu encuentra su pureza, la del niño de *Bendición*; con dicha purificación, el espíritu se vuelve digno del «lenguaje de las flores y de las cosas mudas», es decir, de las *Correspondencias*. El movimiento ascendente –característico de un amplio sector del Romanticismo– aparece también en el ensayo sobre Wagner, cuando Baudelaire expresa las impresiones que sintió al escuchar *Lohengrin*: «Me sentí liberado de las ataduras de la pesantez y hallé mediante el recuerdo la extraordinaria voluptuosidad que circula en las alturas [...] entonces concebí plenamente la idea de un alma que se va moviendo por un medio luminoso, de un éxtasis hecho de voluptuosidad y de conocimiento, y que planea por encima y muy lejos del mundo natural» (Ch. Baudelaire. *Richard Wagner y Tannhauser en París*. Eds. J. del Prado y J. A. Millán, *op. cit.*, p. 1450).

IV. CORRESPONDENCIAS

Es la Naturaleza¹² templo, cuyos pilares
Vivos, de tiempo en tiempo brotan vagas palabras;¹³
Pasa, a través de bosques de símbolos, el hombre,
Y éstos lo observan con familiares miradas.

Como difusos ecos que, lejanos, se funden¹⁴
En una tenebrosa y profunda unidad,
Vasta como la noche y como la luz vasta,
Se responden perfumes, colores y sonidos.

Hay perfumes tan frescos como carnes de niño,
Dulces como el oboe, verdes como praderas.
—Y hay otros corrompidos, triunfadores y ricos,

Con la expansión que tienen las cosas infinitas,
Como el almizcle, el ámbar, el incienso, el benjuí,
Que cantan los transportes del alma y los sentidos.¹⁵



¹² La idea de naturaleza-templo está asociada a la noción de sagrado y postula la unidad de la creación (idea fundamental en Platón y Plotino). El poeta deja entender que un orden, una arquitectura secreta, se esconde tras cada cosa, que las analogías y las correspondencias son los datos del mundo que permiten alcanzar una unidad profunda, aunque tenebrosa, y la arquitectura le parece la imagen que mejor traduce la idea de unidad (Véase Cl. Pichois y J.-P. Avicé. *Dictionnaire Baudelaire*. Tusson: Du Lérot, 2002, p. 20).

Soneto fundacional del simbolismo, asienta de manera definitiva en el espacio de la metáfora el mundo de las analogías sinestésicas (segunda y tercera estrofa) —relaciones entre los sentidos—, pero también el de las analogías existenciales, secretas, que sólo el contexto o un referente extratextual pueden aclarar (último terceto). Es preciso observar cómo este poema, que sacraliza la Naturaleza como fuente de la metáfora simbólica, no encuentra ningún eco en el resto de la poesía en verso o en prosa de Baudelaire —la más ajena al mundo natural de todo el Simbolismo—.

Lo que Mallarmé llama «el demonio de la analogía», la obsesión de los parecidos que pueden existir entre elementos a simple vista diferentes, hechiza al poeta de *Las flores del mal*. Las diversas formas de analogía son la comparación, la metáfora, la sinestesia y la alegoría. Para relacionar dos elementos y que aflore una analogía, la comparación une dos términos mediante «como», «parecido a»: «El Poeta es igual que el señor de las nubes», «El albatros» (II); «Cuando, bajo y pesado como una tapa, el cielo», «Spleen» (LXXVIII). La metáfora suprime esas fórmulas y fusiona los dos términos de la analogía: «Yo soy un camposanto que aborrece la luna», «Spleen» (LXXVI); «Es la Naturaleza templo», «Correspondencias» (IV), quedando así una forma más propia para vehicular la visión del poeta. La sinestesia es la forma más original de

analogía y el propio Baudelaire la llama «correspondencias». Consiste en acercar sensaciones pertenecientes a diferentes modos de percepción: acercar una sensación visual a una auditiva, por ejemplo. Este poema, *Correspondencias*, está basado precisamente en esa comunicación entre perfumes, colores y sonidos. «Los faros» (VI) establece el paralelismo entre la atmósfera de los cuadros de Delacroix y la de las composiciones de Weber, uniendo así el mundo de los colores y el de los sonidos. Otra forma de analogía, la alegoría, expresa una idea por medio de una imagen visual sorprendente: «Un viaje a Citerea» (CXVI) pinta el cuadro macabro de un ahorcado devorado por pájaros que es exactamente la imagen del corazón del poeta; «El cisne» (LXXXIX) hace de la pobre ave —alegórica de nacimiento», según Y. Bonnefoy. *Lieux et destins de l'image*. París: Seuil, 1999, p. 220— una alegoría de todos los exiliados. Baudelaire hablaba así de la alegoría: «Fourier y Swedenborg, el uno con sus *analogías* y el otro con sus *correspondencias*, se han encarnado en el vegetal y el animal que caen bajo vuestra mirada, y en vez de enseñar mediante la voz, os adoctrinan por la forma y por el color. La comprensión de la alegoría adquiere en vosotros unas proporciones desconocidas incluso para vosotros mismos; advertiremos de pasada que, la alegoría, ese género tan espiritual que los pintores torpes nos han acostumbrado a despreciar, pero que, verdaderamente, es una de las formas más primitivas y naturales de la poesía, recupera su legítimo dominio en la inteligencia iluminada por la embriaguez» («El hombre dios». *Los paraísos artificiales*. Eds. Javier del Prado y José A. Millán, *op. cit.*, p. 756).

¹³ Baudelaire retoma el tema de las «confusas palabras» que pronuncia la Naturaleza; el principio de unidad viene de un Verbo universal, de una trascendencia. Celebrando la armonía universal, sugiere implícitamente que el poeta es el más apto para descifrar ese lenguaje de las cosas, para «traducir» en beneficio de todos los que no han recibido tal don. La Naturaleza es la fuente de los mitos: el que

recibe emociones similares de fuentes diferentes afirma que éstas se corresponden entre ellas (y se corresponden en él; es un clarividente que establece un sistema de expresión a la vez inteligible y misterioso).

¹⁴ De todos los poemas de Baudelaire, éste es el que más comentarios ha suscitado. Las voces secretas del mundo, Baudelaire las encuentra ya en la poesía de Victor Hugo, sobre todo en el poema *Lo que dice la boca de la oscuridad* (*Ce que dit la bouche de l'ombre*), última parte de *Las Contemplaciones*, explicando tal vez la contradicción de que la naturaleza no es un valor positivo en el mundo estrictamente baudelariano. Otra fuente puede buscarse en *Aurélia* de Gérard de Nerval. El poeta se hace traductor de esas voces como Hugo escribió en *A un rico* (*À un riche*), poema de *Voces interiores*, «Todo objeto que compone el bosque responde a otro objeto igual en el bosque del alma»; y como Nerval en el soneto *Versos dorados* (*L'Artiste*, 16-03-1845), «Teme en el muro ciego la mirada que te espía».

Baudelaire citó los dos cuartetos en 1861, en el ensayo sobre Wagner, cuando confió al lector sus ensoñaciones: «[...] lo que sería realmente sorprendente es que el sonido no pudiese sugerir el color, que los colores no pudiesen dar la idea de una melodía, y que el sonido y el color fuesen impropios para traducir ideas; porque siempre las cosas se han expresado mediante una analogía recíproca, desde el día en que Dios profirió el mundo como una compleja e indivisible totalidad» (*Richard Wagner y Tannhauser en París*. Eds. J. del Prado y J. A. Millán, *op. cit.*, p. 1449). Anteriormente, el 21 de enero de 1856, Baudelaire escribió al fourierista Toussenel: «la imaginación es la más científica de las facultades, porque sólo ella comprende la analogía universal, o lo que una religión mística llama la correspondencia». Baudelaire acentúa el aspecto místico, pero, según su texto sobre Hugo (crítica literaria), anteponiendo siempre un simbolismo personal. Las correspondencias son verticales e

irreversibles y orientan el hombre hacia Dios según el grado de espiritualización. En este sentido, constituyen una mística, es decir, un método o una técnica que permite al hombre unirse inmediatamente a Dios. Las sinestesias –como la audición coloreada– son horizontales, comunican los sentidos entre sí, son reversibles –un sonido puede provocar una imagen coloreada o ser provocado por ella–. Baudelaire ha dado a la correspondencia un sentido personal («se responden», verso 8); la utiliza para sus intereses: todo es materia poética. Los aspectos estéticos y psicológicos le son más importantes que el aspecto místico: «Permanentemente condenado a la humillación de una nueva conversión, decidí tomar una gran medida [...] me he resignado orgullosamente a la modestia: me he conformado con sentir; he vuelto a buscar asilo en la impecable ingenuidad» (*Ibid.*, *Exposición universal, 1855*, p. 1204).

El primer cuarteto es vestigio de un sistema que testimonia grandes preocupaciones del poeta. El soneto cuestiona las relaciones del hombre con la naturaleza y, más tarde, las relaciones del hombre con Dios a través de la naturaleza. En *Wagner*, le da un sentido distinto a este poema: la naturaleza de las Correspondencias no se confunde con Dios, sino con lo Sagrado. Lo sagrado permite al poeta, en cuanto vuelve a las apariencias, descubrir la unidad del mundo, una unidad considerada como la complementariedad de los contrarios. Y ese recurrir a lo Sagrado permite al lector descubrir la coherencia profunda del poema. En este sentido la complementariedad del mundo nocturno y del mundo solar refleja la unidad en el corazón mismo del poema. Dicha unidad es traducida por la palabra «vasta», palabra clave en el léxico baudelero, palabra que reúne los contrarios.

¹⁵ Baudelaire es considerado el gran poeta olfativo de la literatura francesa. El perfume trasciende, se escapa de la inmanencia material del cuerpo que lo exhala hacia espacios metafóricamente espirituales, como ocurre con el vino o la música; esta expansión recibe un valor

positivo, frente a la vaporización que sí es peligrosa para el yo. En este poema, los cuatro últimos versos se organizan alrededor de dos polos: sensualidad y mística. Dicha bipolaridad es equívoca, puesto que la mística se transforma en sierva de la sensualidad –a las madonas negras, el poeta les ofrece incienso, mirra... (sustancias con valor religioso)–. El color verde aporta otro dualismo; como color de la inocencia –«praderas», «oboe» y «carne de niño»–, se enfrenta, en estos dos tercetos, a la corrupción, pero todo termina en la unidad humana sobre la complementariedad de lo sensible y de lo espiritual. Así, pues, con un tono comparable al de «Elevación», este poema se erige en «catecismo de alta estética» –así define Baudelaire *La princesa Brambilla* de Hoffmann (*Ibid.*, *Sobre la esencia de la risa*, p. 1204)– donde se observan las relaciones entre la metafísica y el arte: el poeta cree en una relación platónica del cielo con la tierra, y en la posibilidad de pasar de un registro sensorial a otro por intermediario de la Unidad (J. Pommier. *La mystique de Baudelaire*. Paris: Les Belles lettres, 1932).

X. EL ENEMIGO

Mi juventud no fue sino oscura tormenta¹⁶
Atravesada, a rachas, por soles deslumbrantes;
Hicieron tal destrozo los truenos y las lluvias
Que apenas, en mi huerto, queda un fruto encarnado.

He alcanzado el otoño del pensamiento, creo
Y es necesario ahora usar pala y rastrillo
Para poner a flote las anegadas tierras
Donde el agua abrió huecos, inmensos como tumbas.

¿Quién sabe si las nuevas flores con las que sueño,
Hallarán en mi suelo, yermo como una playa,
El místico alimento para darles vigor?

—¡Oh dolor! ¡Oh dolor! Come a la vida el Tiempo,
Y el oscuro Enemigo que el corazón nos roe,¹⁷
Crece y se fortifica con nuestra propia sangre.



¹⁶ El poema data de 1854-1855, época en que Baudelaire cree haber alcanzado el otoño de su vida y estar a punto de iniciar una nueva etapa; de ahí el tono de balance moral y espiritual.

¹⁷ La imagen del Tiempo devorador es frecuente en Baudelaire —«El viaje» en *Las flores del mal*; «La habitación doble» en *Pequeños poemas en prosa*— y debe relacionarse con todas las imágenes que expresan agresión —uñas, dientes, garras, etc. También en *Poema del hachís* escribe: «Creo haber hablado ya suficientemente del monstruoso acrecentamiento del tiempo y del espacio» (*Los paraísos artificiales*. Eds. J. del Prado y J. A. Millán, *op. cit.*, p. 757).

El poeta compara su alma con un jardín devastado por la tormenta, pero sueña flores nuevas y se abre temeroso al futuro entre esperanza y duda. El enemigo es el Tiempo, la Muerte, el Demonio, los remordimientos, el *spleen* —todo el poema se comprende por la procrastinación— y todos a la vez.

XI. LA MALA SUERTE¹⁸

Para alzar un peso tan grande
¡Tu coraje es preciso, Sísifo!¹⁹
A pesar del empeño en la obra,
El Arte es largo y breve el Tiempo.²⁰

Lejos de sepulcros famosos,
Hacia un camposanto aislado,
Mi corazón, tambor cubierto,
Va redoblando marchas fúnebres.

—Mucho joyel duerme enterrado²¹
En las tinieblas y el olvido,
Muy lejos de picos y sondas.

—Mucha flor con pesar expande
Su aroma cual dulce secreto
En las profundas soledades.



¹⁸ Hacia 1852 este poema se titulaba *El artista desconocido*. Baudelaire, que no creía en la mala suerte, en un texto de 1846 decía «Ésta es la razón por la cual no existe el gafe. Si tienes mala suerte es que te falta algo: estudia qué puede ser ese algo y estudia la conjunción de las voluntades que te rodean para poder cambiar de sitio más fácilmente su circunferencia» (*Consejos a los jóvenes literatos*. Eds. J. del Prado y J. A. Millán, *op. cit.*, p. 865), pero la lectura de Poe reveló al poeta que la fatalidad que éste llamaba *le guignon* (la mala suerte) era un factor importante en la existencia del hombre. De ahí que el primer gran estudio sobre Poe (*Revue de Paris*, marzo 1852) se inicia con la afirmación «Hay en la historia literaria destinos análogos, auténticas condenas, —hombres que llevan la palabra *gafe* escrita en caracteres misteriosos en los sinuosos pliegues de su frente» (*Sobre la esencia de la risa*. Eds. J. del Prado y J. A. Millán, *op. cit.*, p.1204). Como resultado, al poeta oscuro sólo le queda proclamar su propio valor, idea ya desarrollada por Balzac en *La obra maestra desconocida*.

¹⁹ En el siglo XX, la filosofía existencialista, representada en Francia por Jean-Paul Sartre, ha definido el *mal de vivre* particular de la época. El pensamiento de Albert Camus comparte puntos en común con dicha filosofía. En la obra de Camus, el sentimiento del absurdo se instala en el corazón mismo de la experiencia humana —*El extranjero* y *El mito de Sísifo*, ambos de 1942—. En la mitología griega, Sísifo es condenado por los dioses a volver a hacer eternamente el mismo esfuerzo absurdo: llevar rodando una pesada roca hasta la cima de una colina, dejarla bajar, subirla de nuevo y así sucesivamente. Se trata de la perfecta alegoría de la condición del hombre, condenado a repetir actos inútiles y absurdos. Este sentido del absurdo también está presente en Baudelaire. En una carta a su madre, el poeta se queja de un profundo desánimo que le lleva a preguntarse, antes de emprender cualquier acción: «¿Para qué esto? ¿Para qué?». Las analogías entre el *spleen* baudelariano y el *malaise* existencial de Sartre y Camus se detienen aquí, pues el *spleen* que corroe a Baudelaire viene de la fe en

un Ideal, una realidad trascendente que el poeta sufre por no poder alcanzar, encarcelado en su vida material y corrompida. Al contrario, Sartre y Camus rechazan categóricamente cualquier creencia en Dios o en un Ideal metafísico. Es justamente porque no existe ninguna trascendencia divina por lo que la existencia abandonada a su suerte hunde al hombre en la náusea y el absurdo.

²⁰ Sobre un retrato de Auguste Blanqui, Baudelaire escribió «Arts is long, and time is fleeting, / And our hearts, though strong and brave, / As muffled drums are beating / Funeral marches to the grave» (El arte es largo, y el tiempo se escapa, / y nuestros corazones, aunque fuertes y valientes, / como tambores velados, van batiendo / marchas fúnebres hasta la tumba; versos del poema «A Psalm of Life», en *Voices of the Night* (1839) de Longfellow, citado por Poe en *El corazón delator*). El problema de que el arte es largo y el tiempo es corto toma en el poema de Baudelaire una figura simbólica particular y se tiñe de la atmósfera sentimental a lo largo de la segunda estrofa. Concluye el tema amplificándolo con las alegorías que hacen su aplicación más general: así, la idea, alimentada del sentimiento, se une al pensamiento inicial (Cf. R. Vivier. *L'originalité de Baudelaire*. Bruxelles: Palais des Académies, 1952, p. 267).

²¹ La flor, la joya, el trabajo y la inspiración dan cuerpo a este poema en el que el inicio romántico se funde en el final parnasiano. El guión encabezando el primer terceto marca el momento en que el pensamiento pasa de las reflexiones íntimas a la meditación general. Sin ruptura, debemos notar la profunda unidad que desarrolla el tema: la mala suerte asalta al poeta a la vez que lo condena a la soledad igual que a ciertos objetos bellos al olvido. Dos planos se superponen, la flor y la joya no representan al poeta o al éxito estético, sino al arte en todas sus formas de acción y queda así su tono de ensoñación universal (Cf. P. Delbouille. «L'unité du guignon de Baudelaire». *Cahiers d'analyse textuelle* n° 7, 1965, pp. 104-110).

XII. LA VIDA ANTERIOR

Largo tiempo viví bajo pórticos vastos,²²
Que los soles marinos teñían con mil fuegos
Cuyos grandes pilares, rectos y majestuosos,
Semejan, al ocaso, grandes grutas basálticas.

Las olas, al rolar la imagen de los cielos,
Mezclaban de manera mística y suntuosa,
Los sones poderosos de su colmada música
Al color del poniente reflejado en mis ojos.

Allí es donde viví, en calmoso deleite,
En medio del azul, entre esplendor y espumas,
Y de esclavos desnudos empapados de olores,

Que con hojas de palma refrescaban mi frente,
Y cuyo único empeño era hacer más profundo
El doloroso enigma por el que languidezco.²³



²² Ante el poeta se abren ahora puertas de paraísos perdidos, de sueños, de países desconocidos, de los que, sin embargo, siente la nostalgia –véase también «Los gitanos en ruta» (XIII), «El hombre y el mar» (XIV)–. Se trata ahora del recuerdo, de un más allá del recuerdo como los que encantaban a Gérard de Nerval.

²³ Todo el soneto está orientado hacia el «doloroso enigma» que aporta la dimensión metafísica a un estado de ánimo frecuente entre los poetas de la Monarquía de Julio, burguesa y utilitarista. Se puede enlazar con pasajes de *La señorita de Maupin*, de Gautier, o con las visiones provocadas por el hachís en *El conde de Monte-Cristo*, de Dumas.

Refiriéndose a personajes femeninos en los cuadros de género de Delacroix, Baudelaire da cuenta de un tipo de mujeres –Ofelias de *Hamlet*, Margaritas de *Fausto*, Desdémonas de *Otelo*, Vírgenes, Magdalenas– que llamaría «mujeres con intimidad»: «Se diría que llevan en los ojos un doloroso secreto, imposible de enterrar en las profundidades del disimulo» («Delacroix». *Exposición universal, 1855*. Eds. J. del Prado y J. A. Millán, *op. cit.*, p.1225). El enigma es imposible de definir, sino como el *spleen* o el mal inherente a la vida, pero bajo el efecto del hachís o de un sueño, en el que se contempla el poeta, ese secreto, por doloroso que sea, se hace extra-temporal y se purifica.

XVII. LA BELLEZA

Soy hermosa ¡oh mortales! Como un sueño de piedra;²⁴

Mi seno, donde todos por turno se han herido,

Es tal para inspirarle al poeta un amor

Eterno y silencioso, igual que la materia.

Incomprendida esfinge, impero en el azul;²⁵

Un corazón de nieve uno al blancor del cisne;

Detesto el movimiento que desplaza las líneas,²⁶

Y yo nunca sollozo, y yo nunca me río.

Los poetas, delante de mis gestos altivos,

Que parecen copiados de altivos monumentos,

Consumirán sus días en áridos estudios;²⁷

Pues para fascinar a estos mansos amantes

Tengo, puros espejos que embellecen las cosas,

Mis ojos, anchos ojos de eternas claridades.



²⁴ Escribiendo sobre el «divino cometido de la escultura», Baudelaire dice: «lo solemniza todo, incluido el movimiento, y confiere a todo lo humano algo eterno y que participa, a la vez, de la dureza de la materia empleada. La cólera se convierte en calma; la ternura se hace severa; el sueño ondulante y seductor de la pintura se transforma en meditación sólida y obstinada» (*Ibid.*, *Salón de 1859*, p. 1350).

El poema expresa el dolor y la condena del poeta fascinado por la belleza. Lejos de ser una declaración de lo impasible del arte, muestra que la belleza es una «tentación fatal», una flor del mal. El arte, que debe llevar hacia la Belleza, consume todas las fuerzas del poeta sin aportarle la alegría creadora, pues el objetivo es tan difícil de conseguir que muchos esfuerzos son vanos: «Para dar en el blanco de esencia misteriosa, ¿cuántas flechas habré de tirar, oh mi carcaj?», «La muerte de los artistas» (CXXIII). La belleza es una mujer, un gato, una esfinge; es una tentación infernal. En «Himno a la belleza» (XXI), dice el poeta «¿Bajas del hondo cielo o emerges del abismo, Belleza?». No importa de dónde venga, el poeta sólo sabe que vendrá acompañada de torturas provocadas por el ideal inaccesible. Dicho poema, construido sobre la figura del oxímoron, la alianza de contrarios —el ojo de la belleza contiene «el poniente y la aurora»; siembra «el gozo y los desastres»—, aporta una visión diferente de la Belleza. Ya no es la estatua fría e insensible, sino un ser ambiguo, a la vez ángel y demonio, personificado bajo los rasgos de una mujer ante quien todo está sometido y que «todo lo gobierna», traduciendo así la experiencia de la emoción estética. Con los «puros espejos que embellecen las cosas» se puede considerar a la Belleza como otro de esos «paraísos artificiales», como el alcohol o la droga —«¡Para los corazones, son un opio divino!», «Los faros» (VI)—. Los críticos establecen, dentro de *Las flores del mal*, un ciclo de la belleza que abarcaría «Las joyas» (18 de *Los pecios*), «El Ideal» (XVIII), «La

Giganta» (XIX), «La máscara» (XX), «Himno a la belleza» (XXI), etc.

Como eco a este poema, Albert Glatigny dedica a Baudelaire un poema, «El impasible», de *Viñas locas* (1860), que lleva como epígrafe el primer verso ligeramente modificado: «Soy hermosa, ¡oh vivos! como un sueño de piedra».

²⁵ La bóveda azul del cielo; la palabra se encamina ya hacia su valor metafórico, como significante de lo absoluto y de Dios. Valores que sólo conseguirá plenamente en la poesía de Mallarmé. Gracias a Baudelaire y su enunciación de la ley poética de la sugerencia –«¿Qué es el arte según la concepción moderna? La creación de una magia sugerente que contiene a la vez al objeto y al sujeto, al mundo exterior al artista y al artista mismo» (*Ibid.*, *El arte filosófico*, p. 1423)– la teoría llegó a sus discípulos determinando todo el modernismo simbolista posterior (en el mismo ensayo, Baudelaire apuntaba que el símbolo poético debe hablar por sí mismo y liberarse de las disciplinas que no son de su ámbito, alcanzando así el arte puro: «el arte [...] cuanto más se desprenda de la enseñanza, tanto más ascenderá hacia la belleza pura y desinteresada» (*Idem*, p. 1424).

²⁶ Dicha visión de la Belleza es totalmente inhumana porque excluye el movimiento y el ritmo de la vida, así como los sentimientos. El movimiento que Baudelaire ama es el ondulante, donde la sinuosidad no es nunca ángulo ni se rompe, son los movimientos de la serpiente, del barco, del lomo de los gatos, «Los gatos» (LXVI).

²⁷ El estudio doloroso y constante, nocturno, a la luz de la velas, será en Baudelaire la expresión más evidente del trabajo poético. Trabajo vivido en la obsesión de la belleza, pero lejos de la noción de inspiración. El arte ha ocupado un lugar privilegiado en la vida de Baudelaire. En *Las flores del mal* lo presenta como investigación y experiencia de la Belleza, como un medio privilegiado para el hombre en su capacidad de afirmarse a «imagen de Dios». Sus «estudios» le

conducen a considerar el arte como testimonio de la dignidad humana. En «Los Faros» (VI) homenajea a los más grandes de la pintura –Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt– y de la escultura –Miguel Ángel, Puget– y retoma la antigua idea del Renacimiento de que la creación artística es «en verdad, Señor, el mejor testimonio que podamos brindar de nuestra dignidad». Le lleva también a considerar el arte, excepcionalmente, en su dependencia de la moral. En los poemas de amor «místico» que le inspiran Madame Sabatier parece aceptar la premisa de que las ideas estéticas se corresponden con ideas morales –que lo Bello se corresponde con el Bien, lo feo con el Mal–. Así, los ojos de la amada –«Salvándome de trampas y de pecados graves, ellos guían mis pasos camino de lo Bello» en «La antorcha viviente» (XLIII), pero generalmente entiende el arte como algo independiente de la moral. El título del libro sugiere precisamente la idea de que se puede extraer la Belleza del mismo Mal; que el poeta puede hacer crecer las más hermosas «flores» sobre un terreno envenenado –«El enemigo» (X)–, y a estudiarlo desde las insolubles contradicciones del propio Baudelaire, pues la paradoja del arte es que, lejos de arrancarle el *spleen*, puede amplificar la desesperanza, dando una expresión grandiosa y trágica a los sentimientos –«¡Hay días que la música me arrastra como el mar!», como un *Barco ebrio* de Rimbaud– y ello le da la impresión de que el arte, particularmente la música, que habla a los sentimientos, es el «espejo de mi desesperanza», «¡Hay días que la música me arrastra como el mar!» (LXIX).

XXII. PERFUME EXÓTICO

Cuando cierro los ojos bajo el sol otoñal²⁸
Y respiro el aroma de tu cálido seno,
Ante mí se pasean litorales dichosos
Que deslumbran los fuegos de un implacable sol.

Una isla perezosa donde la Tierra ofrece
Árboles singulares y frutos sabrosísimos,
Hombres que tienen cuerpos delgados y robustos
Y mujeres con ojos cuyo descaro asombra.

Guiado por tu aroma hacia mágicos climas,²⁹
Veo un puerto colmado de velas y de mástiles
Todavía cansados de las olas marinas,

A la par que el perfume suave del tamarindo
Que circula en el aire y mi nariz dilata,
En mi alma se mezcla el canto marinero.



²⁸ Después del ciclo del Arte, y ligado a través del «Himno a la belleza» (XXI), viene el ciclo del amor. Se pueden señalar varias subdivisiones biográficas y distinguir la parte de Jeanne Duval (XXII-XXXIX), la de Marie Daubrun (XL-XLVIII) y la de las transeúntes (XLIX-LXIV); ciclos que pueden relacionarse a su vez con variadas imágenes del deseo: Jeanne Duval con el cruel, Marie Daubrun con el adorante y las transeúntes con el amor que envejece; la pasión, aunque siempre sea un canto fuerte, no es ni homogéneo ni constante.

El poema asocia la presencia de la mujer al recuerdo –como ocurre también en «*Me gusta recordar esas desnudas épocas*» (V)– en su forma baudeleriana, compuesto del placer de la insatisfacción y de la ausencia, así como del deseo de la posesión. Jeanne Duval era una mestiza de tez oscura, de grandes ojos marrones, labios carnosos, algo divino y celestial en su aspecto (según Banville, aunque contradictorias con las descripciones de Ernest Prarond y con las de Nadar), y de hermosa cabellera negra azulada, muy ondulada. Jeanne representa el amor sensual, ese amor físico que es un medio para salir del *spleen*, como lo es el vino o «los paraísos artificiales», pero, desgraciadamente para Baudelaire, demasiado marcado por la idea de la corrupción y de la muerte –tras la pasión pasajera, se puede hablar para Baudelaire, como para Mallarmé, de «la carne triste», fórmula del primer verso de *Brisa marina* (*Brise marine*), poema de 1865 incluido en *Poesías* (1867), de Stéphane Mallarmé.

²⁹ Théodore de Banville considera este poema, junto con «Sed non satiata» (XXVI), «El poseso» (XXXVII), «La luna ofendida» (8, *Poemas añadidos*), y *Te hago don de estos versos para que, si mi nombre* (XXXIX) como el modelo ejemplar de soneto –*Pequeño tratado de poesía francesa* (*Le Petit Traité de poésie française*). París: Le Clère, 1872, pp. 175-178)–.

Los perfumes y los olores ocupan un lugar importante en *Las flores del mal*, considerado en general como una fiesta de los sentidos.

En este poema, el deseo es atizado por el olor corporal de la amante, pero el erotismo, para nuestro autor, engloba también la vista y el oído. En «Las joyas» (18, *Los pecios*), un texto muy atrevido para la época, y condenado con el proceso a la obra, el autor describe a su amante voluptuosamente estirada sobre un diván, totalmente desnuda, ataviado sólo con sus «joyas sonoras», que brillan y tintinean con los movimientos del cuerpo. Las dos sensaciones combinadas encantan al poeta, pues nos dice: «amo con frenesí un mundo en el que el son con las luces se aúna».

XXIII. LA CABELLERA

¡Oh vellón, que rizándose cabalga hasta los hombros!
¡Oh bucles! ¡Oh perfume cargado de indolencia!
¡Éxtasis! ¡Para que los recuerdos que duermen
En esta cabellera pueblen la alcoba oscura,
Lo mismo que un pañuelo quisiera sacudirla!³⁰

El Asia perezosa y el África abrasada,
Todo un mundo lejano, ausente, casi muerto,
Habita tus abismos, ¡aromática selva!
Y como otros espíritus navegan por la música,
¡Amor mío!, mi espíritu, nada por tu perfume.³¹

Me iré allá, donde el árbol y el hombre, rebosantes
De savia, languidecen bajo climas ardientes;
Fuerte trenza has de ser la ola que me rapte.
Tú albergas, mar de ébano, un deslumbrante sueño³²
De velas, de remeros, de oriflamas y mástiles:

Un puerto rumoroso donde mi alma, a torrentes,³³
Podrá beber el son, el perfume, el color;
Donde naos, que resbalan por el moaré y el oro,
Abren inmensos brazos para estrechar la gloria
De un cielo puro, donde vibra el eterno ardor.

Y hundiré mi cabeza de embriaguez amorosa
En ese negro océano, donde el otro está inmerso,³⁴
Y mi sutil espíritu que el *vaivén* acaricia
Os hallará otra vez, ¡oh fecunda pereza!
¡Balanceo infinito del ocio perfumado!

Pelo azul, pabellón de tinieblas al viento,
Me devuelves, inmenso, el azul de los cielos;³⁵
Por la orilla sedosa de tus crespas guedejas,
Me embriago ardientemente con la mezcla olorosa
Del aceite de coco, del almizcle y la brea.

¡Durante años! ¡no, siempre!, por tus crines pesadas
Mi mano irá sembrando perla, rubí y zafiro,
Para que no te hagas la sorda a mi deseo.
¡No eres el oasis donde sueño, y el odre³⁶
En el que aspiro a sorbos el vino del recuerdo?



³⁰ El poema pertenece a la época de las grandes composiciones de Baudelaire (1858-1859), cuya característica es el uso del apóstrofe, figura de estilo que consiste en dirigirse de manera solemne al interlocutor que puede no ser más que una idea abstracta, una entidad colectiva, o una persona ausente, incluso muerta. A menudo

presupone una personificación anterior a la entidad a la que se dirige. Es el procedimiento que utiliza en «Himno a la belleza» (XXI) como procedimiento retórico para dar al discurso solemnidad y fuerza dramática. Vuelve el tema del perfume exótico, pero orquestado y procediendo a una utilización diferente de los recursos de la memoria. «Perfume, recuerdo, pues, no es simplemente un rasgo particular de la memoria del poeta; es sobre todo un recurso de su arte, un medio de dar una unidad imprevista, una libertad y una armonía nuevas a todas las demás imágenes», J. Prévost. *Baudelaire: Ensayo sobre la inspiración y la creación poéticas (Baudelaire: Essai sur l'inspiration et la création poétiques)*. París : Mercure de France, 1953). La memoria involuntaria que funciona en «Perfume exótico» (XXII) aquí es voluntaria; el poeta despierta los recuerdos guardados por la cabellera. Este aspecto voluntarista está subrayado por «quisiera sacudirla».

³¹ Estrofa esencial del mundo baudeleriano, en la que establece la permanente analogía, con todos los juegos de reversibilidad posible, entre el agua, la música, el perfume (y el vino).

³² Junto con el poema en prosa del mismo título, organizan paralelamente estrofas y párrafos aunque la prosa utiliza algunos efectos sonoros de la poesía (aliteración, asonancias); el vocabulario de la poesía es más tradicional y evita lo pintoresco inmediato; el ritmo poético en sus rupturas de la rima ofrece recursos que escapan a la prosa; la poesía usa muchas homofonías; la poesía tiende a la prosa por la asimetría del verso o de la estrofa, anulando el ritmo. La unidad caracteriza a la poesía, los temas están íntimamente mezclados, las constantes de la poesía baudeleriana tienden a cristalizar alrededor de un símbolo; confunde el ser amado y el universo, el recuerdo y la realidad presente; hace triunfar la poesía en la voluptuosidad y en la vida; en la prosa, se distingue más el hombre de universo.

³³ La cabellera-techo pertenece a la imaginería de la época –*La huida, Esmaltes y camafeos*, de Gautier; «Bièvre», en *Hojas de otoño*, de Hugo; *Esplendores y miserias de las cortesanas*, de Balzac–. La imagen evolucionó rápidamente, dando lugar a la triple asociación cabellera-techo-bóveda celeste. En este poema, la cabellera, como espacio de cobijo se presenta por medio del olfato, el oído y la vista, las tres sensaciones unidas en la abundante cabellera de Jeanne Duval.

³⁴ Baudelaire llamaba a Jeanne Duval su «Venus negra». Jeanne tenía la piel oscura. Dicho rasgo explica la referencia al color negro en los poemas que describen el cuerpo.

³⁵ El lector debe prestar atención al verbo «devolver» (que se tuvo y que se perdió); se puede buscar, a lo largo de *Las flores del mal*, cuál es el referente de azul celeste en el universo imaginario de Baudelaire: una vida anterior, la infancia, los países exóticos, la pureza del Ideal... o Dios.

³⁶ La evolución de la organización metafórica nos ha llevado hasta la última metáfora, que resultaría sorprendente, si no se tiene en cuenta dicha evolución. El odre condensa todas las instancias simbólicas que el poema ha ido desgranando: perfume, océano, viaje de la vida, oasis hacia el que se aspira el vino del recuerdo –contenido en la cabellera– que nos permite caminar, en espera de la llegada. Por otro lado, el pelo, que primero fue «cabellera desplegada», acaba siendo «moño», tras haber sido «fuerte trenza». Una configuración metafórica perfecta. Éstas son las metáforas que desvinculan la poesía de Baudelaire de la tradición clásica o romántica: como los cordones de los zapatos agujereados de Rimbaud, metáforas de su «lira, tan cerca de su corazón», cuando los ata al borde del camino. Podemos ver en ellas ese elemento extraño, casi grotesco, que Baudelaire le exige a la poesía.

«Durante años» es el deseo del poeta de anular el fluir del tiempo, lo que consigue mediante el ritmo regular del poema.

XXVI. SED NON SATIATA³⁷

Extraña deidad, morena cual las noches,
A la mezcla olorosa de almizcle³⁸ y de tabaco
Obra de algún obí³⁹, Fausto de la sabana,
Bruja con grupa de ébano, nacida en noches negras,⁴⁰

Yo prefiero al *constance*⁴¹, al opio y a los *nuits*
El licor de tu boca donde el amor se entreabre;
Cuando hacia ti mis ansias parten en caravana,
Tus ojos son cisternas donde beben mis tedios.⁴²

Por esos negros ojos, troneras de tu alma,
Demonio sin piedad, viérteme menos llama;⁴³
Yo no soy el Estigio⁴⁴ que abraza nueve veces.

¡Ay!, y tampoco puedo, Megera libertina,⁴⁵
Para quebrar tu fuerza y hacer que te desmayes,
Volverme Proserpina en tu lecho infernal.



³⁷ Título tomado del verso del poeta latino Juvenal, sobre Mesalina: *Et lassata viris sed non satia recessit* («Y, cansada de los hombres, se retiró, pero no saciada», *Sátiras* VI, 130).

³⁸ Almizcle, perfume de origen animal, con el tabaco de los dandis.

³⁹ El Obí, brujo dado a las alquimias, es similar al Fausto occidental. «El *obí*, que tiene como fin el embrujamiento del pobre mundo, o la consunción por largas enfermedades, el *spleen*, se hace de barro de fosa, de cabellos, de dientes de tiburón y de otras criaturas, de sangre, de plumas, de cáscara de huevo, de figuras de cera, de corazones de aves, de poderosas raíces, de hierbas y de zarzas desconocidas aún para los europeos [...]» (P. Borel. «Three Fingered Jack». *Champavert, cuentos inmorales*. París: Montbrun, 1947, p. 99).

⁴⁰ El poeta, dirigiéndose a Jeanne Duval, utiliza los valores simbólicos que se atribuyen al color negro. El negro está asociado al Mal, y esta idea viene apoyada por la palabra «bruja», así como «noche». Otro símbolo tradicional del Mal es la serpiente, que utiliza en otro poema, «La serpiente que danza» (XXVII), para describir el cuerpo sensual y ondulante de su amante: «Al verte marchar cadenciosa, hermosa en tu desgana, pareces serpiente que baila al final de una rama». Podría hablarse de maniqueísmo, filosofía que limita el Bien únicamente al ámbito espiritual, y que ve en la materia –por lo tanto, en el cuerpo– un principio de corrupción y de muerte.

⁴¹ El *constance* es un vino de África del Sur; el *nuits* es un vino francés de Borgoña.

⁴² El lector se reencuentra con el tema final de «La cabellera»: el oasis y el odre, donde queda encerrado el vino, el perfume del amor o del recuerdo. «Caravana» y «cisterna» evocarían un decorado vagamente exótico, oriental o tropical, mientras que «ansias» y «tedios» pertenecerían al lenguaje psicológico del poeta y del hombre occidental. En esta dualidad parece enmarcarse la imagen de la mujer.

⁴³ *Las flores del mal* muestran el Mal dominando el mundo porque esclaviza el alma. En «Al lector», Baudelaire hace notar que Satán, alquimista y personificación del Mal, pone su objetivo en la voluntad del hombre. El poeta ilustra esta fijación en el Mal en la figura de un don Juan sin arrepentimiento —«Mas el héroe imposible, apoyado en su estoque, contemplaba la estela, sin dignarse mirar», «Don Juan en los infiernos» (XV)—; la imposibilidad del hombre de reaccionar al Mal —«A mi lado, sin tregua, el Demonio se agita; flota a mi alrededor un aire imperceptible», «La destrucción» (CIX)—; de vivir en una especie de noche absoluta —«Mientras va cantando cual loco y brincando por las tinieblas [...]. Claros signos, perfecto cuadro de un irremediable destino, que obliga a pensar que el Demonio siempre hace bien todo lo que hace», «Lo irremediable» (LXXXIV)—. Así, los demonios que circulan por *Las flores del mal*, lo propiamente satánico del Mal, aparecen exentos «del color medieval, de lo pintoresco e incluso de rostro. No se imponen a los sentidos, sino al alma» (M. Milner. *Le diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire*. París: J. Corti, 2007, p. 838). De ahí que «Las letanías de Satán» (CXX), en tono de un «miserere nobis», proponiendo un Satán protector de los desgraciados (A. Vaillant. *Baudelaire, poète comique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, pp. 90-91), no presentan el pensamiento de Baudelaire más que parcialmente. Los otros dos poemas de la sección *Rebelión* —donde Satán no interviene— permiten conocerlo mejor: en «La negación de San Pedro» (CXVIII), el Creador es acusado de promover un mundo «donde la acción no es hermana del sueño» exigiéndole remordimientos (mismo reproche de Vigny en *El monte de los olivos*); «Abel y Caín» (CXIX) termina con la misma resolución —«Raza de Caín, al cielo trepa, ¡y destierra a Dios sobre la tierra!»—, apuntando a la injusta parcialidad del Creador. Según algunos críticos, Baudelaire ha intentado buscar en el universo sensible un sistema de correspondencias que, según el famoso soneto, hiciera de este mundo un templo reflejo de la imagen del mundo de

arriba, pero la realidad que encuentra no es divina: es satánica (Lloyd James Austin. *L'Univers poétique de Baudelaire*. París: Mercure de France, 1956, p. 105).

⁴⁴ El Estigio rodeaba nueve veces a los Infiernos. La alusión sexual es evidente, al ser incapaz de aguantar los nueve envites de la llama voraz de la pasión.

⁴⁵ Megera es una de las furias romanas. En francés se usa también como nombre común para designar a una mujer desagradable y maligna; claro final lesbiano para un poema cuyo título no deja lugar a dudas. Aunque Proserpina era una diosa virtuosa, bajo la advocación de Cotito, fue adorada como diosa del desenfreno sexual. El poema debe ser interpretado a la luz del tema del amor estéril e insatisfecho. En este caso, la mujer no es una inspiradora, sino que amenaza al poeta con la destrucción, pero la amenaza se invierte en poema.

XXIX. UNA CARROÑA⁴⁶

Recuerda aquel objeto que vimos, alma mía,
Una hermosa mañana de estío:
Al doblar el sendero, una carroña infame
En lecho sembrado de piedras.

Con las patas en alto, como una hembra lúbrica,
Ardiente y sudando veneno,
Abría de una forma cínica e indolente
Su vientre lleno de miasmas.

El sol resplandecía sobre esa pobredumbre
Para acabar bien de cocerla,
Y devolver al ciento por uno a la Natura
Todo cuanto ella había unido;⁴⁷

El ciclo contemplaba el esqueleto regio,
Expandirse como una flor.
Tan fuerte era el hedor, que creíste caerte
Desmayada sobre la hierba.

Las moscas rezumbaban sobre el vientre podrido,
De donde negros batallones
De larvas se escurrían, como un líquido espeso,
Por esos vivientes andrajos.

Todo aquello bajaba, subía igual que una ola
O se lanzaba chispeante;
Diríase que el cuerpo, lleno de un vago soplo,
Multiplicándose vivía.

Producía ese mundo una música extraña,
Como el agua viva y el viento,
O el grano en el cedazo que se lanza y remueve
Con un rítmico movimiento.

Las formas se esfumaban y ya sólo eran sueño,
Un esbozo lento en llegar,
Sobre el lienzo olvidado que el artista culmina
Solamente con el recuerdo.

Detrás de los peñascos, una perra impaciente
Nos miraba con ojo airado,
Espiendo el instante de hurtarle el esqueleto
El trozo que había soltado.

—Sin embargo serás igual que esta basura,
Que esta espantosa infección,
Estrella de mis ojos, claro sol de mi vida,
¡Tú, mi ángel y mi pasión!⁴⁸

Sí, tú serás así, oh reina de las gracias,
Tras el último sacramento,
Cuando bajo la hierba y las flores carnosas

Enmohezcas entre los huesos.

Entonces, ¡oh beldad!, diles a los gusanos
Que a besos te irán devorando
Que he guardado la forma y la divina esencia
De mis amores descompuestos.⁴⁹



⁴⁶ Poema de la descomposición de la carne, es también el de la forma conquistada a través del arte y del amor, a pesar de la muerte (Cf. varios textos de *Con el corazón en la mano*. Eds. J. del Prado y J. A. Millán, *op. cit.*, pp. 55-100). La única reacción negativa de Baudelaire frente a la muerte es el asco: asco físico ante el horror a la descomposición. En «Un viaje a Citerea» (CXVI) Baudelaire describe la visión del lamentable ahorcado: «Los ojos eran fosas. Desde el hundido vientre, el pesado intestino colgaba hacia los muslos». El poeta retoma el mismo realismo macabro que ya utilizara François Villon, en el siglo XV, para el poema *Balada de los ahorcados*.

⁴⁷ La naturaleza deja de ocupar el lugar tan importante que le otorgaban los románticos Hugo, Lamartine y Musset. Baudelaire es fundamentalmente urbano, pero la naturaleza aparece en *Las flores del mal* bajo tres aspectos: el remedio de las almas enfermas, un mundo misterioso y, finalmente, una ley implacable y cruel. Como en la concepción de los románticos, la naturaleza puede aparecer como gran consoladora del alma en el papel del astro rey. Esto se aprecia en «El sol» (LXXXVII), calificado primero de «cruel» en el tercer verso, es reconocido en el resto del poema como benéfico —«Logra que se evaporen hacia el éter las penas, saturando de miel colmenas y

cerebros»— porque el sol quema, pero también quema las sombras y los miasmas de la ciudad; es más, la casi desaparición del sol en las estaciones frías, refleja directamente la melancolía del poeta, cf. «Canto de otoño» (LVI). También se aprecia en los paisajes marinos. Cuando Baudelaire imagina la felicidad y la voluptuosidad, se evade hacia lo lejano, lo exótico. Su paraíso se parecerá a una isla apacible, «Perfume exótico» (XXII), donde se imagina haber vivido largo tiempo («La vida anterior» (XII)). El mar, a veces descrito negativamente —«El albatros» (II), «El hombre y el mar» (XIV)— representa también el sentimiento de libertad: «Hombre libre, ¡tú, siempre, has de querer al mar!». La naturaleza es un mundo misterioso donde Baudelaire descubre lo extraño. Fascinado por Edgar Poe, en «La gigante» (XIX), hace alusión a las épocas míticas y a los monstruosos hijos de la naturaleza que tanto le seducen hasta «dormir con indolencia, bajo su pecho umbroso, como aldea apacible al pie de la montaña», los árboles singulares o la extraña naturaleza que acoge a los gitanos: «Desde el fondo arenoso de su guarida, el grillo según los ve pasar redobla su canción; Cibeles, que los ama, sus verdoros aumenta y hace manar la roca y florecer el yermo, ante estos viajeros para los que está abierto el familiar imperio de las sombras futuras», «Los gitanos en ruta» (XIII). La naturaleza también es indiferente a los sufrimientos humanos. El conjunto del mundo físico y de los vivos aparece para Baudelaire como un lugar de implacable crueldad. Que la naturaleza es insensible al sufrimiento humano, ya lo señalaba Alfred de Vigny en *La casa del pastor*. El sentimiento queda reflejado en *Las flores del mal* en el poema «Un viaje a Citerea» (CXVI), en el que Baudelaire relata un viaje a la isla de Citerea, tradicionalmente dedicada a Venus, diosa del amor. Sin embargo, cuando se acerca a la «isla dulce en secretos y fiestas amatorias», el poeta asiste al desagradable espectáculo de un ahorcado desgarrado por los «pájaros ferocísimos», mientras «el cielo estaba plácido, el mar estaba en calma; todo era ya sangriento y

oscuro para mí». En este caso, como para Vigny, la naturaleza es ese «impasible teatro» en el que se desarrolla la tragedia humana. Baudelaire va más allá de la evidencia de que la muerte y la vida son indisociables; la muerte está en el corazón mismo de la vida. La imagen del gusano, símbolo de la putrefacción de los organismos está omnipresente en *Las flores del mal*. El sol es un «padre nutricio» que «en los campos despierta los versos y las rosas», «El sol» (LXXXVII). El agente de vida hace florecer las rosas, pero estimula la actividad de los gusanos. La imagen del gusano y de la putrefacción aparece de forma llamativa en este poema, *Una carroña*. Con la visión múltiple, se puede decir que Baudelaire no comparte ni la visión idealizada de la naturaleza que propone la mayoría de los románticos, ni la del «horror a la naturaleza» que marca a los escritores decadentes de finales del siglo XIX. La visión baudeleriana es matizada, contrastada, paradójica como la propia naturaleza.

⁴⁸ Cuando este poema apareció, en 1857, supuso un escándalo que le costó a Baudelaire pasar por ser «el príncipe de las carroñas», «el inventor de la literatura-carroña». El tema es sin embargo tradicional. A la mujer amada y hermosa, de quien acaba de cantar la belleza, le recuerda que la belleza no es nada si la pasión y el arte no la eternizan. Mientras que Ronsard lo demostraba a la amada enseñándole las rosas del jardín de un palacio, Baudelaire muestra un cadáver putrefacto, y no duda en mostrarle el horror.

En *Las flores del mal*, se considera el placer erótico como una embriaguez pasajera, que lleva consigo el gusto por la muerte. Dicha asociación entre la sexualidad y la muerte puede dar a lugar a imágenes sumamente macabras: «Me dispongo al ataque, y trepo hacia el asalto como tras un cadáver un coro de gusanos», «Como adoro la bóveda nocturna, yo te adoro» (XXIV).

⁴⁹ La mezcla de temas –primavera y miseria, muerte y fecundidad– llevarían al triunfo de las más bellas estrofas: sobre el

arte (versos 29-32), sobre la eternidad (versos 45-48, final). La tarea era difícil; extraer la belleza del Mal.

Por la temática, el poeta está cerca de la época barroca que ilustra el *memento mori*, subrayando el carácter transitorio de toda obra humana y, dirigiéndose a la mujer, los poetas barrocos la animaban a entregarse cuanto antes. En el poema de Baudelaire, sin embargo, no se espera una recompensa física. El poeta es quien conservará el recuerdo, magnificado y espiritualizado. La forma que él crea no perecerá. A la presencia de la muerte sucede la certeza de que lo creado por el espíritu no muere («Lo que ha sido creado por el espíritu está más vivo que la materia». *Cohetes*, I. Eds. J. del Prado y J. A. Millán, *op. cit.*, p. 11; «Cualquier idea está dotada, por sí misma, con una vida inmortal, como una persona. Cualquier forma creada, incluso por el hombre, es inmortal pues la forma es independiente de la materia, y no son las moléculas las que constituyen la forma», *Con el corazón en la mano*, XLIII, p. 95; «Un hombre de genio, melancólico, misántropo, y que quiere vengarse de la injusticia de su siglo, arroja al fuego un buen día todas sus obras manuscritas. Como se le reprochase ese espantoso holocausto hecho al odio y que era, además, el sacrificio de todas sus esperanzas, respondió: ¿Qué importa? Lo importante es que todas esas cosas fuesen creadas; han sido creadas, por lo tanto, son», «Visiones de Oxford», *Los paraísos artificiales*, p. 841). No fue entendido así en su tiempo y la composición se recitaba en talleres y cervecerías, como si sólo se tratara de asombrar a los burgueses, lo que contribuyó a crear la leyenda de un Baudelaire exagerado. Éste no pudo reaccionar, aunque lo que más le dolió fue que Sainte-Beuve le reprochara petrarquizar sobre lo horrible.

XXXVI. EL BALCÓN

Madre de los recuerdos, querida de queridas,
¡Tú, todos mis deleites! ¡Tú, mis deberes todos!
Siempre recordarás las hermosas caricias,
La dulzura del lar, la magia vespertina,
Madre de los recuerdos, ¡querida de queridas!

Las tardes que el ardor del carbón alumbraba,
Las tardes al balcón, con sus brumas rosadas.
¡Qué dulce era tu seno! Tu corazón, ¡qué bueno!⁵⁰
A menudo dijimos cosas inolvidables,
Las tardes que el ardor del carbón alumbraba.

¡Qué bellos son los soles cuando la tarde es cálida!
¡Qué profundo el espacio! ¡Qué recio el corazón!
Reclinándome en ti, reina de las amadas,
Creía respirar el aroma de tu sangre.
¡Qué bellos son los soles cuando la tarde es cálida!⁵¹

La noche se espesaba lo mismo que un tabique,
Y, en lo oscuro, mis ojos notaban tus pupilas,
Y bebía tu aliento, ¡oh veneno! ¡oh dulzura!
Y tus pies se dormían en mis manos fraternas.
La noche se espesaba lo mismo que un tabique.

¡Sé el arte de evocar los minutos dichosos!
Y revivo el pasado hundido en tus rodillas.
¡Por qué buscar entonces desmayadas bellezas
Más allá de tu cuerpo y tu corazón tierno?
¡Sé el arte de evocar los minutos dichosos!⁵²

Tus promesas, aromas y besos infinitos,
Del abismo prohibido a mi sonda ¿podrán
Subir, igual que al cielo los renovados soles⁵³
Tras haberse lavado en los mares profundos?
¡Oh promesas! ¡oh aromas! ¡oh besos infinitos!



⁵⁰ En una carta a su madre, en 1839, Baudelaire escribía: «Y cuando experimento un sentimiento violento, como por ejemplo una hermosa puesta de sol en la ventana, ¿a quién puedo decirlo?». La tristeza va pareja al gesto de asomarse al balcón y contemplar. Y en otro momento, el poeta anota: «Hay momentos de la existencia en los que el tiempo y la extensión son más profundos y el sentimiento de la existencia se acrecienta inmensamente», *Cohetes*, XI. Eds. J. del Prado y J. A. Millán, *op. cit.*, p. 24).

⁵¹ Las estrofas del poema presentan versos que se repiten. Banville estaba poniendo de moda en la balada esta antigua forma medieval, y el «pantoum oriental» que puede dar lugar a poemas sin forma fija determinada («Creo que la primera revelación del Pantoum fue para nosotros la traducción en prosa que nos dio Victor Hugo en *Notas a Las Orientales* (1829). [...] Bastante años más tarde, [...] Charles Asselineau [...] intentó llevar al francés la forma del Pantoum», T. de Banville. *Le Petit Traité de poésie française*, pp. 217-218). De construcción rigurosa –pasado, presente, futuro–, la musicalidad se consigue por la repetición del primer verso de cada estrofa. Algunos comentaristas de la obra de Baudelaire han querido ver la influencia de Poe, que empleó el procedimiento en la poesía inglesa romántica, con el nombre de *repetend*.

La anáfora, repetición de la o las palabras al principio de varios versos (o estrofas) consecutivos, tiene un papel importante en la poesía baudeleraiana –«Reversibilidad» (XLIV), «Las letanías de Satán» (CXX)–.

⁵² «Sé el arte de evocar» encierra toda la futura obra de Proust y explicita la intención del poeta y las circunstancias de composición del texto. La ruptura con Jeanne se ha consumado en 1856, pero Baudelaire no se acostumbra a su ausencia y revive el tiempo pasado a través del recuerdo suscitado por cualquier vivencia. Este poema resulta hoy uno de los más bellos poemas del recuerdo de la literatura francesa, superando en originalidad a *El lago* (*Meditaciones poéticas*)

de Lamartine, a *La tristeza de Olimpo* (*Los rayos y las sombras*) de Hugo, o a *Recuerdo* (*Nuevas poesías*) de Musset.

Si el Proust de la memoria involuntaria situó a Baudelaire entre sus predecesores, es más el autor de «El frasco» (XLVIII) el que tiene derecho a este título; pues el de «La caballera» (XXIII) y el de «El balcón» (XXXVI) privilegia los aspectos voluntaristas del recuerdo.

⁵³ El poema, que arrancaba de una contemplación crepuscular, se abre a la esperanza con el nuevo día. Así se cierra el ciclo de terror inspirado por la mujer y se abre otro ciclo, el de las noches seguidas de días, ciclo vital que parece detener el tiempo o, al menos, suavizar su curso.

XLII

¿Qué dirás esta noche, pobre alma solitaria,
Qué dirás corazón, marchito hace ya tiempo,
A la muy bella, a la muy buena, a la amadísima,
Cuyo mirar divino te ha vuelto a florecer?

—Nuestro orgullo será cantar sus alabanzas:
Nada iguala en dulzura su fuerza, cuando manda;
Su carne espiritual tiene aroma de Ángeles,⁵⁴
Y sus ojos nos visten con túnica de luz.⁵⁵

En medio de la noche y de la soledad,
A través de las calles o en medio de la gente,
Su fantasma en el aire danza como una antorcha.

A veces habla y dice: «Yo soy bella y ordeno
Que si me amáis a mí, no améis sino lo Bello;
Soy el Ángel Custodio, La Musa y la Madona».⁵⁶



⁵⁴ Dirigido a Madame Sabatier, como parte de una carta-poema (16-02-1854), perdida tras la Segunda Guerra Mundial.

Según la vida de Baudelaire, sabemos que idealizó al límite a esta mujer. Madame Sabatier, comparada con un ángel, es espiritualizada por el amor místico que le tiene el poeta. Contrariamente al cuerpo de Jeanne Duval o de otras mujeres que Baudelaire amó, el cuerpo de Madame Sabatier excita menos una sensualidad pasional que una adoración estética. Comparando la importancia que el poeta atribuía al olor del cuerpo de Jeanne Duval, vemos que el de esta mujer tiene igualmente un «olor», pero en un sentido muy distinto. «El perfume de los ángeles» es una imagen poética que sugiere la inspiración en Baudelaire de un deseo sublime, donde la emoción puramente estética ocupa un lugar importante. En otro poema, «Toda entera» (XLI), vemos al diablo intentando transformar esa adoración platónica en un deseo más vulgar, preguntando al poeta qué parte de ese cuerpo prefiere, pero le responde que nada puede elegir porque «la armonía que gobierna su bello cuerpo es tan grata».

El amor puro es para el poeta una experiencia tan poderosa que le basta para vencer la maldición que pesa sobre la vida terrenal. Sin embargo, la propia amada se lamenta en «Confesión» (XLVI) de que nada resiste al paso del tiempo: «Que todo cruje, amor, belleza, hasta cuando el Olvido los arroja a su cuévano».

En Baudelaire, el oxímoron (alianza de contrarios) se encuentra en los poemas que evocan experiencias extremas, como las del amor o de la belleza. En este soneto expresa la sublimación del deseo sexual en pura adoración espiritual («carne espiritual»). La prosopopeya es otra figura presente en la composición cuando el poeta hace hablar a una noción abstracta personificada o a una persona muerta o ausente («Soy el Ángel Custodio...»). Otros ejemplos de prosopopeya aparecen en «La belleza» (XVII), «La Beatriz» (CXV) y «El alma del vino» (CIV).

⁵⁵ El simbolismo de la luz está muy presente en el ciclo del amor espiritual inspirado por Madame Sabatier –especialmente en «Toda entera» (XLI), «Armonía de la tarde» (XLVII) y «El frasco» (XLVIII)–. El carácter casi religioso del amor que Baudelaire siente por ella recuerda especialmente a Dante, en *La divina comedia*, cuando recorre el Más Allá en busca de Beatriz, su bien amada muerta. La encuentra en el Paraíso, donde ésta le guía hacia Dios, convirtiéndose así en el agente de salvación eterna para el poeta. Baudelaire retoma la idea en «La antorcha viviente» (XLIII), donde evoca así los ojos de la mujer amada: «Delante de mí marchan sus Ojos, haz de luces, [...] Salvándome de trampas y de pecados graves». En otro poema del ciclo, el poeta se describe a sí mismo aturcido y desgraciado, pero el simple recuerdo de la «Diosa querida» le permite entrever: «El azul imposible de los Místicos Cielos», anunciando así el cielo de Mallarmé.

⁵⁶ En su actitud petrarquista, los dos tipos femeninos, la «Musa» –divinidad del paganismo que inspiraba a los poetas– y la «Madona» –o Virgen, que evoca el amor exclusivamente místico– son igualmente inaccesibles para el poeta. La asimilación de Madame Sabatier con el ángel de la guarda del poeta vuelve en «Reversibilidad» (XLIV), donde Baudelaire comienza cada una de las cinco estrofas con «Ángel [...]».

XLVII. ARMONÍA DE LA TARDE

Ya está llegando el día en que, al vibrar su tallo,
Cada flor se evapora igual que un incensario;
Sones y aromas giran en aires vespertinos;
¡Melancólico vals, vértigo adormecido!

Cada flor se evapora igual que un incensario;⁵⁷
El violín tiritita cual corazón herido.
¡Melancólico vals, vértigo adormecido!
El cielo es triste y bello como altar del Santísimo.

El violín tiritita cual corazón herido,
Un tierno corazón que odia la negra nada;
El cielo es triste y bello como altar del Santísimo;
En su sangre cuajada el sol se ha sumergido,

Un tierno corazón que odia la negra nada
Del pasado radiante salva cualquier vestigio,
En su sangre cuajada el sol se ha sumergido...
Tu recuerdo en mí brilla igual que una custodia.⁵⁸



⁵⁷ En el afán de sacralizar el sentimiento amoroso, el incensario es frecuente en la poesía romántica. Sin embargo, Baudelaire no trata el tema de la atmósfera religiosa de la noche; expresa, añadiendo el elemento musical del violín, la extraña serenidad que lo impregna al atardecer, como en «El balcón» (XXXVI).

⁵⁸ Estos versos fueron escritos en 1856 cuando el amor de Baudelaire por Madame Sabatier era ya un recuerdo. Es un poema de transición entre el ciclo de Madame Sabatier y el de la mujer de los ojos verdes, Marie Daubrun.

XLVIII. EL FRASCO

Hay intensos perfumes para los que es porosa
Toda materia; impregnan incluso hasta los vidrios.
Cuando abrimos un cofre que ha llegado de Oriente
Y cuya cerradura tenaz cruje y rechina,

O en alguna mansión desierta, algún armario,
Lleno del polvoriento y acre aroma del tiempo,
Hallamos, olvidado, un frasco que se acuerda,⁵⁹
Y del que brota vívida el alma que regresa.

Mil pensamientos duermen, funerarias crisálidas,
Temblando suavemente en las tinieblas frías,
Que liberan sus alas y levantan el vuelo,
Tintas de azul, chapadas de oro y de escarcha rosa.

Aquí mora el recuerdo que embriagado da vueltas
En el aire; se cierran los ojos; llega el vértigo,
Coge al alma vencida y la empuja con fuerza
A un insondable abismo de miasmas humanos;

Al borde de la sima secular la derriba,
Donde, hediondo, Lázaro, rasgando su sudario,
Se agita, al despertarse el espectral cadáver,
Por un amor ya rancio, sepulcral, hechicero.

Así, cuando ya esté perdido en la memoria
De los hombres, al fondo de un armario siniestro,
Y cuando se me arrumbe, frasco antiguo asolado,⁶⁰
Polvoriento, viscoso, viejo, vil, sucio, roto,

Yo seré tu sarcófago, ¡oh amable pestilencia!
Testigo de tu fuerza y de tu virulencia,
Dulce veneno que han preparado los ángeles,
¡Licor que me corroe, vida y muerte en mi ser!



⁵⁹ Aquí funciona la memoria involuntaria, a la manera de Proust, como muestra lo inesperado del fenómeno.

⁶⁰ El frasco es ahora el poeta y el libro del poeta, que contiene los sentimientos pasados, no quien los inspiró.

Poema difícil –desconcertó a los primeros lectores por su falta de gusto–, con sucesión de imágenes, correspondencias y paso de la comparación al símbolo, que se articula en torno al verso 21: «Así, cuando ya esté perdido en la memoria». En la primera parte están presentes el frasco del perfume, el alma y un viejo amor; en la segunda, el yo del poeta, una amable pestilencia y un querido veneno, la memoria de los hombres. Es necesario destruir el oxímoron «amable pestilencia» –lo precioso y lo macabro estaban también presentes en «Una carroña» (XXIX)– y «dulce veneno» para llegar a una homología: igual que, contenido en un frasco, el perfume de un viejo amor tambalea al alma, así yo –frasco-poeta-libro– daré un vuelco a la memoria de los hombres con el recuerdo –perfume, pestilencia, veneno– de tu amor –amable, querido–. El perfume es al frasco lo que el amor es al poeta; el perfume es recuerdo y poesía.

L. EL CIELO REVUELTO

Se diría que un vaho te cubre la mirada
Tu ojo misterioso (¿es azul, gris o verde?)⁶¹
Alternativamente cruel, soñador, tierno,
Refleja la indolencia y palidez del cielo.

Recuerdas esos días, blancos, tibios, velados,
Que a las almas cautivas hacen fundirse en llanto,
Cuando presas de un mal confuso que los tensa,
Los nervios, muy despiertos, se burlan del que duerme.⁶²

A veces te asemejas a esos bellos paisajes⁶³
Que iluminan los soles de estaciones brumosas...
Y ¡cómo resplandesces, oh paisaje empapado,
Que incendian los fulgores que caen de un cielo turbio!

¡Oh mujer peligrosa, oh climas seductores!
¿Acabaré adorando vuestras nieves y escarchas,
Hasta encontrar por fin en el brutal invierno⁶⁴
Placeres más agudos que el hielo y que la espada?



⁶¹ Este poema y el inmediatamente anterior, «El veneno» (XLIX), pertenecen a la serie de los inspirados por Marie Daubrun, actriz de ojos verdes que traía locos a todos los poetas de la época, y que fue también amante de Théodore De Banville. Entre la ideal Madame Sabatier –azul y áurea– y la carnal Jeanne Duval –negra y de bronce–, el espacio de Marie es más ambiguo e interesante y el poema se llena de matices oscuros y rudos.

⁶² La lucha cuerpo y alma vuelve a estar presente: la vida del cuerpo, los nervios, aparece opuesta al intelecto, al alma del poeta. Cuando los sentidos resultan cruelmente vivos sólo pueden herir al espíritu mustio.

⁶³ A través de un cruce de epítetos y de fusiones, Baudelaire une la Mujer al paisaje, estableciendo una correspondencia entre el paisaje y el rostro de la mujer amada. El ciclo de Marie Daubrun se caracteriza por la permanencia de miradas húmedas, cielos neblinosos, brumas, clima tibio –representando el otoño, el paso del tiempo y la inseguridad–. Mediante metáforas del agua, el poeta suscita un proceso de eufemización de la mujer. Pero el proceso no llega a su fin y se queda a medio camino en la ambigüedad.

⁶⁴ El lugar del poeta es el de la sumisión a la naturaleza femenina y su crueldad.

LIII. INVITACIÓN AL VIAJE

Niña mía, hermana,⁶⁵
Piensa en la bonanza
De vivir juntos, muy lejos;
Amar hasta el fin,
Amar y morir,
En un mundo que es tu espejo⁶⁶
Los soles mojados
De cielos velados
Tienen para mí el encanto
Tan misterioso
De tus falsos ojos
Que brillan detrás del llanto.

Allá todo es orden y beldad,⁶⁷
Lujo, calma y voluptuosidad,

Muebles que relucen
Y los años pulen
Decorarán nuestra alcoba;
Las flores más raras,
Mezclando fragancias
Al ámbar de vago aroma;
Los lujosos techos,
Los hondos espejos,⁶⁸

Y orientales maravillas,
Todo allí hablaría,
Al alma, en secreto,
Su dulce lengua nativa.

Allá todo es orden y beldad,
Lujo, calma y voluptuosidad,

Mira por los ríos
Los barcos dormidos,
Cuyo humor es vagabundo;
A fin de colmar
Tu menor afán
Llegan del confín del mundo.⁶⁹
—Los soles de ocaso
Revisten el campo,
La ciudad toda y sus muelles,
Con oro y azul;
Y en cálida luz,
El mundo te duerme.

Allá todo es orden y beldad,
Lujo, calma y voluptuosidad.



⁶⁵ El epíteto «hermana» es a Marie Daubrun, imagen del mundo imaginario donde todo se produce, pero de donde también hay que partir hacia otro nuevo lugar. El poeta habla a la amante de la belleza de su país natal para así decidirla a acompañarle.

⁶⁶ Como «Cielo revuelto» (L), el poema se fundamenta en la correspondencia mujer-paisaje. Entre los versos 3 y 6 nace el juego de las correspondencias entre el poeta, la mujer y el paisaje; su desarrollo y significación sentimental aparece en el verso 9; para terminar en su significación poética en los versos 10-12.

⁶⁷ André Gide, en *Incidencias* (*Incidences*, Gallimard, 1924), veía en este estribillo la perfecta definición de la obra de arte.

⁶⁸ La segunda estrofa recrea el espacio del viaje a la obra de arte, hacia la utopía. Se trata de una evocación de Holanda, que se transforma aquí en lugar mítico, en los cuadros de los maestros (Vermeer, Ruysdaël...) que el autor enriquece intelectualmente (v. 18-20), espiritualiza (v. 24-26), tal y como él se imaginó este país – conocido por el lujo y la felicidad; un lujo oriental debido al comercio de Holanda con las Indias orientales (que ya aparecía en *Ensayo sobre los elogios* (*Essai sur les Éloges*) de Thomas, también en el *Viaje por Holanda* (*Voyage en Hollande*) de Diderot, y en *Observaciones sobre Holanda* (*Observations sur la Hollande*) de Bernardin de Saint-Pierre)–. Los «hondos espejos» ostenta el valor pictórico y simbólico de reflejar a la vez el mundo de los cuadros y a la propia amada; pero los espejos en el decorado permiten al propio poeta entrar en ese país de la felicidad y llegar así a la temática principal de la evasión a dúo.

⁶⁹ La tercera estrofa es un recorrido por la naturaleza que también es espejo de la mujer. El movimiento del viaje se ha extendido desde la ensoñación (v. 2) a la visión (v. 29) que se pierde en la luz. A modo de tríptico de los artistas flamencos, el poema ha planteado una primera estrofa de iniciación de la amada; una tercera de visión de la naturaleza que es materia de arte; y, en el centro, la obra de arte que se materializa en los hondos espejos –situados justo

en la mitad de los versos (v. 22); llegando así a su propósito primero, con la suma de las estrofas una y tres o de ambos lados del tríptico, a demostrar «en un mundo que es tu espejo» o su reflejo.

El movimiento del viaje llega al lector también en forma de música con el ritmo del poema. El estribillo –ver también en «Reversibilidad» (XLIV), «Lesbos» (*Los pecios*, 14), y en «Moesta et Errabunda» (LXII)– y la repetición de los elementos incitan al sueño, a la ensoñación. Dos versos de cinco sílabas seguidos de un verso heptasílabo es la estructura de una canción de cuna —que Marceline Desbordes-Valmore ya empleó para *La pequeña llorona* (*La Petite pleureuse*) en *Los ángeles de la familia* y en *Los poemas de la infancia*. La musicalidad de este poema ha tentado a varios músicos, como Henri Duparc, que le puso música en 1870; lo mismo hizo en 1863 Jules Cressonnois, amigo del poeta, con «Armonía de la tarde» (XLVII).

El único viaje que realizó Baudelaire fue con veinte años, pero le quedó una vaga nostalgia de los paraísos exóticos. Los viajes de Baudelaire son imaginarios, pero expresan la experiencia del desarraigo, de otro lugar. Jeanne Duval, en «Perfume exótico» (XXII), le hace soñar con paisajes tropicales donde ésta nació. En el poema «El viaje» (CXXVI), Baudelaire evoca la pasión de esos viajeros que, desde la infancia, sueñan con explorar la totalidad del mundo: «Para el niño, que gusta de mapas y grabados, el universo es grande, tanto como sus ansias». Con más realismo, el poeta describe, basándose en sus recuerdos, el ambiente de las salidas de los barcos, pero lo que une a todos los pasajeros es que no van a un sitio concreto, sino que todos parten para huir; buscan la evasión absoluta: «Los viajeros auténticos son sólo los que parten por partir; corazones ligeros como globos, de su fatalidad jamás ellos se apartan, y sin saber por qué gritan siempre ‘¡Adelante!’». Sin embargo, sólo al principio se distrae el alma con el espectáculo de civilizaciones exóticas; después, descubre que detrás de las diferencias superficiales,

lo humano es igual en todas partes y le trae la imagen de su propia miseria. De ahí que sólo la muerte pueda ofrecer al alma una verdadera evasión: «¡Viértenos tu veneno para que nos dé fuerzas! Queremos, pues nos quema tanto el alma ese fuego, tirarnos al abismo, ¿qué más da, Cielo, Infierno? Al fondo de lo Ignoto, para hallar algo nuevo».

LXVI. LOS GATOS

Los férvidos amantes y los sabios austeros,
Aman cuando son viejos de igual modo a los gatos,⁷⁰
Poderosos y dulces, orgullo de las casas,
Frioleros como ellos, como ellos sedentarios.

Amigos de la ciencia y la sensualidad,
El silencio y el pánico de las tinieblas buscan;
Si su orgullo pudiera someterse a algún yugo
Le valdrían a Erebo como corceles fúnebres.⁷¹

Cuando sueñan adoptan las nobles actitudes
De esfinges reclinadas en hondas soledades,
Que parecen dormidas en sueños infinitos;

Su lomo está preñado de mágicas centellas,
Y partículas de oro, como una fina arena,
Constelan vagamente sus místicas pupilas.⁷²



⁷⁰ El ciclo del *Spleen* sigue al del Ideal, como una serie de ensoñaciones tristes o fantásticas. Este soneto fue escrito para Rosalie, gata famosa en la bohemia literaria de la época –según Gautier, el gato era una especie de firma para Baudelaire–. Si se compara con el poema «El gato» (XXXIV), escrito para el gato de Jeanne Duval, y con «El gato» (LI), para el de Marie Daubrun, se verá que la intención de Baudelaire es aquí distinta. El gato no es ya parangón de erotismo cruel, sino antiguo símbolo de sabiduría, como entre los egipcios.

En vida de Baudelaire, fue el soneto más reproducido, incluso en la obra de un amigo, en *Aventuras de la Señorita Marieta* (*Aventuras de Mademoiselle Mariette*), de Champfleury. Otro poema, «*Qué dirás esta noche...*» (XLII), apareció incluido en *El asesinato del Pont-Rouge* (*L'Assassinat du Pont-Rouge*), de Charles Barbara. Más recientemente el lingüista Roman Jakobson y el antropólogo Claude Lévi-Strauss se asociaron para dar una exégesis, con bastante discusión posterior.

«Para Baudelaire la imagen del gato está ligada estrechamente a la de la mujer, como lo demuestran además explícitamente los dos poemas del libro titulados *El gato*, [...] ‘¿Es hada, es dios?’, «El gato» (LI). Este motivo de vacilación entre macho y hembra subyace en *Los gatos*, donde se transluce bajo ambigüedades intencionales. [...] Michel Butor observa, con razón, que en Baudelaire ‘esos dos aspectos: femineidad y supervirilidad, lejos de excluirse recíprocamente, están ligados entre sí’ [Butor. *Histoires extraordinaires*. Paris, 1961, p. 85]. Todos los personajes del soneto son del género masculino, pero los gatos y su alter ego, las grandes esfinges, participan de una naturaleza andrógina. La misma ambigüedad está subrayada en todo el soneto, por la paradójica elección de sustantivos femeninos como rimas llamadas masculinas. De la constelación inicial del poema, formada por los amantes y los sabios, los gatos permiten, por su mediación, eliminar a la mujer,

dejando frente a frente –cuando no confundidos– al ‘poeta de los Gatos’, liberado del amor ‘muy escaso’, y al universo, emancipado de la austeridad del sabio». (Claude Lévi-Strauss, Jakobson, pp. 33-34). A partir de este estudio, las más delirantes interpretaciones han ido apareciendo sobre los poemas de los gatos de Baudelaire (véase Maurice Delcroix y Walter Geerts. *Les Chats de Baudelaire. Une confrontation de méthodes*. París : Presses universitaires de France, 1981).

La oposición simboliza la ambivalencia, correspondencia entre hombre y naturaleza, los dos tipos de hombres («los férvidos amantes y los sabios austeros»), los refleja perfectamente el gato, pero el gato da al hombre una lección de trabajo silencioso (v. 5-8).

⁷¹ Erebo, hijo de Caos y de la Noche, convertido en río por Júpiter durante la guerra de los Titanes, es la oscuridad y puede ser considerado metonimia del Infierno.

⁷² Buscar en el amor o en la ciencia conduce a un misterioso más allá (v. 9-14). Baudelaire lo sitúa en un paisaje egipcio, rodeado de unos brillos mágicos que permiten adivinar un ideal. El gato se transforma en símbolo del símbolo de la esfinge (de la vida contemplativa: el que contempla y el contemplado). El poema pasa de un vocabulario animal a un vocabulario místico, al poder de sugestión sin límites –cargado de ambigüedades como «adoptan», «que parecen»–.

El soneto precede a «Los búhos» (LXVII), maestros también de la meditación «como si fueran dioses extranjeros, flechando su ojo rojo. Meditando».

LXXIV. LA CAMPANA RAJADA

En las noches de invierno es amargo y es dulce
Escuchar, junto al fuego que palpita y humea,
Los recuerdos lejanos que lentamente se alzan
Al son de carrillones que suenan en la bruma.

¡Feliz sea la campana de garganta potente
Que, pese a su vejez, ágil y saludable,
Proyecta puntual su grito religioso
Como un viejo soldado que vigila en su tienda!

Pero, yo tengo el alma rajada, y cuando quiere
Poblar desde su tedio con sus cantos el frío
De la noche, le ocurre que su voz consumida,

Parece el estertor de un herido olvidado
Junto a un lago de sangre, bajo un montón de muertos,
Que expira, sin moverse, entre esfuerzos enormes.⁷³



⁷³ En 1851, esta composición se titulaba *Spleen*; debe, pues, entenderse dentro de dicho ciclo. Muestra la parálisis intelectual y casi física del poeta que, sin embargo, sigue oyendo las llamadas de las sensaciones y de la vida. El drama es evocado por los contrastes entre los cuadros, y con el ahogo o ausencia de voz, en el segundo terceto. André Caplet puso música a este poema y a «La muerte de los pobres» (CXXII) en 1922.

En el soneto que le sigue en el libro, «Spleen» (LXXV), Baudelaire aborda el embrujo, la enfermedad, la miseria, la muerte, el arte y el amor. Y en «Spleen» (LXXVI) traduce el caos del alma con el pasado del autor, y a ese pasado muerto responde un tedio eterno que es el de la esfinge.

LXXVIII. SPLEEN

Cuando, bajo y pesado como una tapa, el cielo⁷⁴
Oprime el alma en llanto, presa de largos tedios,
Y abarcando la curva total del horizonte
Nos vuelca un día oscuro más triste que las noches;⁷⁵

Cuando en mazmorra húmeda la tierra se convierte,⁷⁶
Donde, como un murciélago, la Esperanza aletea
Golpeando los muros con sus tímidas alas,
Chocando su cabeza por los techos podridos;⁷⁷

Cuando la lluvia extiende sus inmensos regueros
Que imitan los barrotes de una vasta prisión,
Y todo un pueblo mudo de asquerosas arañas
Va tejiendo sus telas, al fondo del cerebro,

Campanas, de repente, saltan llenas de furia,
Y hacia el cielo levantan un horrible alarido,
Cual si fuesen espíritus errantes y sin patria
Que empiezan a gemir imperturbablemente.

Y fúnebres carrozas, sin tambores ni música,
Desfilan lentamente por mi alma; la Esperanza,⁷⁸
Vencida, llora, y cruel, despótica, la Angustia,⁷⁹
En mi cráneo vencido clava un negro pendón.⁸⁰



⁷⁴ Baudelaire concibe el mundo como una olla, un hervidero trágico y estéril; por entender que es efectivamente así, es presa del *spleen*. La imagen del *spleen* como cárcel es central en este poema. El autor compara la tierra con un calabozo húmedo y la lluvia con los barrotes de una gran prisión. Prisionera del *spleen*, el alma no puede ya evadirse hacia el Ideal. Entre los poemas agrupados bajo el título *Nuevas flores del mal* hay uno titulado «La tapa» (7) –donde la claustrofobia adquiere una dimensión casi infernal: «¡El Cielo! Negra tapa de la gran olla donde hierve la mínima y vasta Humanidad»–. En «El monje malo» (IX) el poeta compara su alma con una tumba, en la que se encuentra prisionero; su más tremenda pesadilla es la idea de que los muertos conservan su conciencia y sus sentimientos, y que están presos, eternamente, en sus tumbas, para siempre atormentados por sus remordimientos –«Remordimientos póstumos» (XXXIII), «Sepultura» (LXX), «A la amante criada...» (C)–. Esto permite comprender la dimensión filosófica de la claustrofobia baudeleriana, es decir, el horror a quedar encerrado en el interior de ese mundo finito y material, quedando el Ideal y el infinito irremediabilmente inalcanzables.

El título de la primera sección de *Las flores del mal* es «Spleen et Idéal». La conjunción que une las dos palabras contiene una idea de tensión e incluso de oposición entre ambos términos. El ideal, si pudiera ser alcanzado, sería el único y verdadero remedio al *spleen*. El fracaso ante el Ideal provoca el *spleen*, que se instala en el alma del poeta, y se transforma en un obstáculo en sí mismo: encarcela el alma, le corta el ímpetu, la envuelve de tinieblas.

⁷⁵ La palabra *Spleen*, tan fundamental en *Las flores del mal*, es un vocablo inglés que designa un estado de melancolía profunda, incluso mórbida. Los antiguos creían que la melancolía era producida por un exceso de bilis negra. Dicha creencia desapareció, pero la imagen de la «bilis negra» se ha mantenido en el lenguaje: es exactamente lo que

significa en griego la palabra «melancolía» (de *melanos*, negro y *chylos*, bile). El término *spleen* recoge el mismo simbolismo.

⁷⁶ Existe también una causa más tangible para ese estado mórbido; se trata de la falta de dinero. Baudelaire se lamenta de su precaria condición en el soneto «La musa venal» (VIII): «Debes, para ganar tu pan de cada noche, igual que un monaguillo tocar el incensario y salmodiar Te Deums en los que apenas crees». Sensible a las miserias materiales, también menciona la pobreza en «El crepúsculo matutino» (CIII) —«Las pobres, con sus senos a rastra, flacos, yertos, soplaban los tizones y soplaban sus dedos»— y la enfermedad en «La musa enferma» (VII) —«Pueblan tus vacuos ojos las visiones nocturnas, y alternándose veo reflejarse en tu tez la locura y el pánico, fríos y taciturnos»—.

⁷⁷ En «Spleen» (LXXVI) el problema del *spleen* es un estado anímico —«Conservo más recuerdos que si tuviera siglos [...] Nada más insufrible que las jornadas cojas, cuando, bajo los copos de los años nevosos, el tedio, fruto del triste desinterés, alcanza la extensión de la inmortalidad»—, pero en esta composición que nos ocupa, alcanza la dimensión de un drama. Erich Auerbach («The Esthetic Dignity of the *Fleurs du mal*», *The Hopkins Review*, IV, 1, 1950, citado por Claude Pichois en la edición de *Œuvres complètes*, t. I, París: Gallimard, p. 977) muestra que Baudelaire, a partir de elementos realistas, crea un nuevo «sublime» con valor simbólico; antítesis del realismo y del simbolismo; y antítesis de lo sublime del estilo y de la ausencia de dignidad del sujeto.

⁷⁸ El tiempo del *spleen*, del aburrimiento, discurre lentamente; es un tiempo coagulado. La mayoría de los poemas sobre el *spleen* contienen una alusión a dicha duración. En este poema, el tiempo del aburrimiento viene simbolizado por «fúnebres carrozas, sin tambores ni música, desfilan lentamente por mi alma»; en «Spleen» (LXXV) evoca el sonido del «catarroso péndulo»; y en «Spleen» (LXXVI) con «Nada más insufrible que las jornadas cojas».

⁷⁹ La angustia es un miedo bastante vago, sin un objeto claro, una manifestación patológica del *spleen* baudeleriano. La angustia mórbida aparece bien descrita en el soneto «Obsesión» (LXXIX) como inquietud ante toda la naturaleza, el océano, la noche sin estrellas y el bosque: «Igual que catedrales, me aterráis, grandes bosques». Como punto culminante de todo sufrimiento, la angustia trae al poeta verdaderas alucinaciones. Se lee en «Los siete ancianos» (XC), donde relata el encuentro de siete horribles ancianos exactamente idénticos que forman un «infernál cortejo» en una calle de París; y describe el terror sintiéndose ante dicha visión como un barco en plena tormenta: «En vano mi razón quiso tomar la barra; el temporal, jugando, sus esfuerzos frustraba, y mi alma bailaba, bailaba cual gabarra sin mástil por un mar monstruoso y sin límites». Victor Hugo, a quien Baudelaire dedicó el poema, escribió a Baudelaire para señalarle que en dicha poesía había aportado un «escalofrío nuevo».

⁸⁰ Escrito en 1857, el poema evoca la última crisis, el fracaso final; es la gran sinfonía de la derrota. Entre los versos 1-12, la Esperanza todavía aletea, reacciona; entre los versos 13-16, ocurre un estallido de furia que determina el momento final del abandono en los versos 17-20, donde otorga rostros teatrales a los sentimientos. Baudelaire pasa así de la comparación a la metáfora, por la fusión de lo físico y de lo moral, eligiendo palabras evocadoras y expresivas.

LXXX. EL GUSTO POR LA NADA

¡Triste espíritu, otrora amante de la lucha,
La Esperanza que, ardiente, tu afán espoleaba,
Ya no quiere montarte! Túmbate, sin pudor,
Caballo cuyos cascos tropiezan contra todo.

Resígnate, alma mía: duerme un sueño de bruto.
¡Espíritu engañado, roto! Viejo furtivo,
Lucha y amor no tienen ya encanto para ti.
¡Adiós, sonoros cobres y suspiros de flauta!
¡No tentéis más, placeres, a un corazón ceñudo!

¡La Primavera amada ha perdido su aroma!

Pero el Tiempo me traga, de minuto en minuto,⁸¹
Como la inmensa nieve un cuerpo tieso ya;
Contemplo desde lo alto la redondez del globo
Pero no busco en él la choza que me abrigue.

Avalancha ¿no quieres llevarme en tu caída?



⁸¹ El poema hace referencia a la angustia experimentada por el paso del tiempo, a la vez que a la pérdida de facultades que Baudelaire empieza a sentir conforme la enfermedad hace mella en su cuerpo. En 1855, escribe a su madre: «Hay un estado que es peor que el dolor físico, es el miedo de ver desgastarse y luego periclitar, finalmente desaparecer, en esta horrible vida llena de sobresaltos, la admirable vena poética, la nitidez de conceptos, y el poder de fe que constituye mi verdadero capital». Más tarde, en 1861, después de una primera crisis, apuntó azorado: «He sentido pasar por encima de mí el viento del ala de la imbecilidad», *Higiene I*. Eds. J. del Prado y J. A. Millán, *op. cit.*, p. 41.

De forma bella y singular, es el poema de la vejez, uno de los poemas más desesperados de Baudelaire, experto en el arte de expresar la idea del Tiempo ayudado del ritmo poético. El verso 10 lo hace más melancólico aún. El Tiempo se lo traga todo. El tiempo y la muerte unidos aparecen en «El reloj» (LXXXV) —«¡Reloj! Dios espantoso, siniestro e impasible»— y en «El enemigo» (X) —«¡Oh dolor! ¡Oh dolor! Come a la vida el Tiempo»—.

El tema puede relacionarse con la temática general de la dificultad creadora de Baudelaire para quien el tiempo, a la hora de crear, pasa demasiado deprisa, casi sin permitir el presente «¡Rápido con su voz de insecto, ahora dice: ¡Soy Antaño de nuevo!», «El reloj» (LXXXV).

XIII. A UNA TRANSEÚNTE

La calle atronadora aullaba en torno a mí.
Alta, grácil, de luto, dolor majestuoso,
Una mujer pasó, que con mano fastuosa
Sujetaba, ondeando, la orilla y el festón;

Agilísima y noble, con su pierna de estatua.⁸²
Y yo bebía, tenso como un extravagante,
En su ojo, cielo lívido donde el tornado brota,
La dulzura que hechiza y el deleite que mata.

¡Un relámpago... luego, la noche! Fugitiva⁸³
Beldad cuya mirada me devolvió a la vida,
¿Nunca más te veré, salvo en la eternidad?

¡Allende, lejos, lejos, muy tarde, tal vez nunca!
Pues no sé adónde huyes y no sabes mi meta,
¡Oh tú, que hubiese amado, oh tú, que lo sabías!



⁸² En la novela corta, *La Fanfarlo*, Baudelaire se detiene también en la pierna de la mujer: «Nada más salir del teatro, la reina del lugar solía recobrar el atavío de una simple mortal, y en aquel momento, encaramada a una silla, procedía a calzar sin pudor su adorable pierna. Sus manos, generosamente esbeltas, parecían deslizar los cordones por los ojales de su botín como una ágil lanzadera, sin preocuparse de la enagua, que hubiera debido bajarse. Para Samuel, aquella pierna se había convertido ya en un objeto de eterno deseo. A un tiempo larga, esbelta, fuerte, maciza y nerviosa, poseía toda la corrección de lo bello y todo el procaz atractivo de lo bonito» (*La Fanfarlo*. Eds. J. del Prado y J. A. Millán, *op. cit.*, p. 681).

⁸³ El poema corresponde a la sensibilidad de poeta urbano de Baudelaire. Construido según la estética del esbozo, el poema constituye un apunte parecido al que los artistas como Constantin Guys y sus sucesores hacían entonces, anunciando así el arte fotográfico de la instantánea. Baudelaire expresa también este concepto de modernidad en su obra crítica: «Es cosa, de seguro, excelente estudiar a los antiguos maestros para aprender a pintar, pero ello no pasa de ser un ejercicio superfluo si lo que pretendéis es comprender la belleza actual. Los ropajes de Rubens o de Veronés no os enseñarán a hacer *muaré antiguo*, ni *satén a la reina*, o cualquier otro tejido de nuestras fábricas, con apresto u ondulación, merced a la crinolina o a las faldas de muselina almidonada» (*Ibid.*, *El pintor de la vida moderna*, «La modernidad» IV, p. 1384).

París es la única ciudad que ha marcado la imaginación de Baudelaire; sus «calles son a la vez metonimias de la ciudad y de las metáforas del poema [...] la calle es el lugar y el modelo del poema, su *topos* [...] la mujer se hace mujer: la *calle* es la *transeúnte*» (A. Compagnon. *Baudelaire devant l'innombrable*. París: PUPS, 2003, p. 13). La sección «Cuadros parisienses» de *Las flores del mal* evoca la concentración de las miserias humanas en la capital: pobreza y fatiga, «Y el sombrío París, frotándose los ojos, como un viejo

hacendoso, cogía su herramienta», «El crepúsculo matutino» (CIII); enfermedad, vejez, agonía, «¿Dónde andaréis mañana, Evas octogenarias, que machaca la garra espantosa de Dios?», «Las viejecitas» (XCI); prostitución y exceso de placer, «¡Oh ciudad!, mientras en torno a mí cantas, ríes y muges, ávida de placer hasta la atrocidad», «Los ciegos» (XCIII), «Mientras que la gran masa de los viles mortales, guiados por el látigo del Placer, cruel verdugo», «Recogimiento» (*Poemas añadidos*, 6). La ciudad es un mundo donde los transeúntes se ignoran. La experiencia de la incomunicación que predomina en la visión baudeleriana de la ciudad está presente en este soneto en el que la ciudad deviene mundo ambiguo, espacio de posibilidades y negaciones.

En los años 1850, bajo Napoleón III, Haussmann fue encargado de la tarea histórica de modernizar la ciudad, tirando los antiguos barrios medievales, abriendo las amplias avenidas y bulevares de hoy. Artistas como Mérimée levantaron su voz contra la demolición del París medieval. Baudelaire adopta una actitud más ambigua; aunque desea la modernización en el arte, el profundo cambio de su paisaje urbano más familiar le causa una angustia del tiempo que pasa y de la fragilidad universal: «Murió el viejo París (la forma de una urbe cambia con más presteza que el corazón de un hombre)», «El cisne» (LXXXIX).

CVIII. EL VINO DE LOS AMANTES

¡Hoy los cielos están radiantes!
¡Sin freno, ni espuelas, ni brida,
Partamos a lomos del vino⁸⁴
Hacia un cielo divino y mágico!

Cual dos ángeles que tortura
Una calentura implacable,
Vamos, por el azul cristal,
Tras el espejismo lejano.

Mecidos sobre el ala blanda
Del torbellino inteligente,
En un delirio paralelo,

Hermana, nadando a mi lado,
Huiremos sin tregua y descanso,⁸⁵
Al paraíso de mis sueños.



⁸⁴ El vino es una puerta que el poeta propone a la mujer para llegar a un mundo imaginario. La sección *El Vino* comprende cinco poemas. Sólo «El vino del asesino» (CVI) ilustra los peligros de la embriaguez. En los demás poemas, se presenta como amigo consolador de los hombres —«Para ahogar el rencor y acunar la indolencia de esos viejos malditos que mueren en silencio, Dios, con remordimientos, pudo inventarse el sueño; ¡El Hombre agregó el Vino, sagrado hijo del Sol!», «El vino de los traperos» (CV)— o como elemento capaz de devolver la dignidad —«Pues siento una alegría inmensa cuando caigo en la boca de un hombre que el trabajo ha gastado», «El alma del vino» (CIV)—.

⁸⁵ El movimiento ascensional, el sueño de evasión, es una de las tendencias profundas de Baudelaire («Elevación» (III), «Moesta et errabunda» (LXII), «Invitación al viaje» (LIII) y también en *La Fanfarlo* —«¡volemos juntos y busquemos el fondo del cielo!» (*La Fanfarlo*. Eds. J. del Prado y J. A. Millán, *op. cit.*, p. 668). El poeta cierra el ciclo del vino con una huida hacia el mundo de la belleza y de la ternura, que traduce en el entusiasmo de las dos primeras estrofas hasta ir adquiriendo velocidad en los tercetos. El movimiento del poema describe la inspiración y termina en la violencia creadora y su relación con la bellez. La embriaguez del arte ocupa también «Una muerte heroica» (27) de *Pequeños poemas en prosa*.

CXXI. LA MUERTE DE LOS AMANTES

Tendremos lechos llenos de ligeros aromas,
Y divanes hondísimos, como si fueran tumbas,
Y encima del estante, raras flores nacidas
En cielos más hermosos, sólo para nosotros.

Desgastando a porfía sus ardores postreros,
Serán igual que antorchas nuestros dos corazones
Que se proyectarán, con luces duplicadas,
En nuestras almas, como dos espejos gemelos.⁸⁶

Una tarde, color de rosa y azul místico,
Un último relámpago nos intercambiaremos,
Igual que un gran sollozo rebosante de adioses.

Y más tarde, algún Ángel, entreabriendo las puertas,
Vendrá a dar nueva vida, leal y jubiloso,
A los espejos mates y a las llamas ya muertas.⁸⁷



⁸⁶ Es uno de los poemas más célebres de Baudelaire. Frente a «Una Carroña» (XXIX), polo realista de su leyenda, éste representa el polo simbolista. La temática es doble, asociando sutilmente las imágenes de la muerte y del amor, pero llegando al erotismo platónico.

⁸⁷ La realidad, ya borrada, renace en el símbolo del dúo de espejos mates estableciendo la red de reciprocidades de imágenes y sonidos dispuesta en un eje temporal de futuros («tendremos», «una tarde», «Y más tarde») que abren el infinito de los amantes eternamente unidos.

Poema de 1851 al que puso música Debussy –*Cinco poemas de Baudelaire (Cinq poèmes de Baudelaire, 1887-89): El balcón, Armonía de la tarde, El surtidor, Recogimiento, La muerte de los amantes*–, y, anteriormente, Villiers de l'Isle-Adam también compuso una partitura para este soneto. En la novela *A contrapelo (A rebours)* de Huysmans, el personaje Des Esseintes hace grabar este soneto sobre un canon de iglesia que decoraba su chimenea.

6. RECOGIMIENTO

Sé buena, oh Pena mía, y permanece en calma,
Reclamabas la Noche; ya desciende, hela aquí:
Envuelve a la ciudad una atmósfera oscura
Que a unos les trae paz y a los demás zozobra.

Mientras que la gran masa de los viles mortales,
Guiados por el látigo del Placer, cruel verdugo,
En la fiesta servil coge coge remordimientos,
Dame, Pena, tu mano, vente aquí, lejos de ellos.

Mira cómo los años difuntos se columpian,⁸⁸
Con añosos ropajes, en el balcón del cielo,
Cómo surge del agua la Añoranza risueña.

Cómo el Sol moribundo se duerme bajo un arco⁸⁹
Y, cual sudario enorme que barrera el Oriente,⁹⁰
Escucha, amiga, escucha la dulce Noche que anda.



⁸⁸ Publicado en 1861, inmediatamente después de la segunda edición de *Las flores del mal*, el poema muestra un arte culto en el que se entremezclan los préstamos de la tradición clásica (antítesis, alegorías...), la mezcla de tonos (del recogimiento y de la multitud), y la profundización en el tema romántico del dolor. De este célebre poema, Valéry –«Situación de Baudelaire», conferencia incluida en *Variété II (Variété II, 1929)*– destacó «la magia».

⁸⁹ La personificación tiene una explicación patética en una carta dirigida a su madre: «Estoy solo, sin amigos, sin amante, sin perro ni gato, sin nadie a quien quejarme».

En las primeras estrofas, el paisaje interior se exterioriza en un cuadro de figuras nebulosas, flotantes en un nocturno paisaje urbano vago y profundo. Prévost –*Baudelaire: Ensayo sobre la inspiración y la creación poéticas (Baudelaire: Essai sur l'inspiration et la création poétiques)*– considera este poema (sobre el bienestar que el atardecer aporta al poeta) como una prolongación de «El crepúsculo vespertino» (XCV) –donde la noche marcha a paso de lobo, como en «Recogimiento» (6, *Poemas añadidos*)– y como en «El crepúsculo» (XXII, *Pequeños poemas en prosa*) sobre un hombre envejecido, que no vive más que de la vida de las imágenes evocadas.

⁹⁰ Aparte la repulsa física, la idea de la muerte no parece angustiar a Baudelaire. En la sección *La muerte*, retoma la idea muy antigua de la muerte como suprema consoladora: «La muerte nos consuela y nos hace vivir», «La muerte de los pobres» (CXXII). Como Vigny, en *Chatterton* (1835), pone en boca de su personaje, encarnación del poeta desgraciado: «¡Oh! muerte, ángel libertador». Los muertos conservan el poder de tener sentimientos en «*A la amante criada que un día os diera celos*» (C) –«Los muertos, pobres muertos, tienen enormes penas»– y también en «Remordimiento póstumo» (XXXIII). En el largo poema «El viaje» (CXXVI) la muerte es una puerta a una nueva realidad donde no tiene cabida el *spleen*: «¡Oh Muerte, capitana, ya es tiempo! ¡Leva el ancla! Nos

aburre este mundo, ¡Oh Muerte, aparejemos!»; y parece que lo que le atrae del más allá no es la promesa del paraíso eterno, sino el misterio absoluto: «Tirarnos al abismo, ¿qué más da, Cielo, Infierno? Al fondo de lo Ignoto, para hallar algo nuevo». Sin embargo, el poeta también baraja la posibilidad de la decepción última; que el más allá sea como este mundo, el territorio del *spleen*, del vacío y del aburrimiento: imagina su propia muerte, espera el instante final con una «mezcla de horror y de ansia», pero el telón se levanta sobre un escenario vacío, y la «verdad fría» de la muerte se revela muy decepcionante: «¡Y, cómo! ¿Acaso sólo es esto? Ya no estaba el telón, y yo aguardaba aún», «El sueño de un curioso» (CXXV).

El copyright de estas notas pertenece a su autor. Puede citarse libremente con fines académicos siempre que se identifique adecuadamente su fuente, consignando la referencia bibliográfica completa:

MEDINA ARJONA, Encarnación: «'Anotaciones'». *Rapsoda. Revista de Literatura* nº 1, 2009, pp. 135-231.

<<http://www.ucm.es/info/rapsoda/num1/serta/medina2.pdf>>. Día, mes y año de la consulta.

Pueden incluirse enlaces a este artículo en otras páginas. Quienes estén interesados en reproducir este artículo íntegramente en otra publicación, electrónica o no, deben contactar con la dirección de la revista por correo electrónico (rapsoda@ccinf.ucm.es).