

IDEAS CRITICAS Y ESTETICAS DE BAUDELAIRE

POR

JOSE MARIA ROCA FRANQUESA

PROLOGO

Si para estudiar las ideas críticas y estéticas de Carlos Baudelaire lo encuadráramos dentro de las características generales de toda *generación literaria*, siguiendo el método de Albert Thibaudet, se pondría de manifiesto el hecho de que pocas «generaciones» (1) de la Literatura francesa se pueden presentar tan definidas, con unos antecedentes y medios de formación tan claros como la generación que «tuvo de 20 a 30 años hacia 1850».

Quizá en ningún otro período de la historia literaria de Francia se observan y suceden tantas Escuelas o técnicas estilísticas distintas y hasta opuestas, como en el que va de 1850 a 1885.

Técnicas que a veces es difícil deslindar por coexistir en el mismo escritor y en obras muy próximas cronológicamente, y en algunos casos en la misma obra (2).

La generación de 1850, hereda una literatura gigantesca en todos los órdenes: «Había crecido ante una asamblea de maestros,

en el sentido homérico de la asamblea de los dioses, en el tiempo de los Napoleones literarios, como esos mismos Napoleones literarios habían crecido, de 1800 a 1815, bajo el Cónsul o el Emperador» (3).

Pero la vida del Romanticismo, padre de la generación de 1850, fué mucho más breve de lo que a primera vista pudiera parecer. No nos engañemos con la cronología de sus campeones (4). Del seno mismo del Romanticismo y de uno de sus gerifaltes más estridentes, Teófilo Gautier, surgirá la transición al Parnaso.

Pero si pocas generaciones brotan con una escuela preparatoria tan magnífica, pocas también nacen con un espíritu crítico tan afinado, que la lleva a una clara y consciente reacción contra la generación precedente.

La crítica se ejerce en todas las manifestaciones literarias: en la novela, a la fusión romántica, sucede el análisis realista de Feydeau y de Flaubert, si bien uno y otro presentan más de un punto de contacto con el Romanticismo.

En una carta del año 1854, escribe Gustavo Flaubert: «Yo vuelvo con frecuencia a la crítica. La novela que escribo, (se refiere a MADAME BOVARY) me aguza esta facultad». El mismo afán criticista, de documentación arqueológica, se observará si comparamos la novela SALAMBÓ con cualquier novela histórica del Romanticismo, aun teniendo en cuenta NUESTRA SEÑORA DE PARÍS, la más perfecta del género.

Por el espíritu crítico es por lo que los dos grandes poetas de la generación de 1850, Leconte de Lisle y Carlos Baudelaire, se distinguen del Romanticismo y de sus discípulos, como su predecesor Banville: «Al contrario de la Poesía de LA LEYENDA DE LOS SIGLOS—dice Thibaudet—la poesía evocadora, antigua y bárbara de Leconte de Lisle, pasó a través de una visión crítica, (relativamente crítica, por supuesto, ¿pero hay otras) de la historia. Y la poesía de Baudelaire se distingue de la poesía romántica porque no es una efusión, sino una crítica del corazón humano». (5) El mismo afán criticista se observa en el teatro. Al drama ególatra, inten-

so, pasional, pero con frecuencia decorativo y falso en el contenido humano, sucede un teatro de tesis, un drama que somete a análisis, que critica todas las instituciones sociales. Para un dramaturgo romántico el adulterio se justifica por el principio del derecho de la libertad individual; el héroe en nombre de su YO, de su pasión, se enfrenta con la sociedad. Sus pasiones y emociones constituyen algo íntimo e intrasferible, es un «hijo del siglo», adolece de la enfermedad dominante: «el mal de siglo».

El dramaturgo de 1850 centra su tesis en la vida social, plantea problemas de conciencia, tanto más en relación con el hombre mismo que con Dios.

Pero donde se observa más la posición crítica a la que aludimos es en la crítica propiamente dicha, que alcanza la categoría de género literario; el crítico pasa a ser un verdadero profesional, y la obra crítica de Sainte-Beuve, surgida del Romanticismo, informará a la generación de 1850 y preparará la gran crítica de Hipólito Taine y de Ernesto Renán. (6)

Otro carácter de la generación de 1850 es el tecnicismo. Thibaudet contrapone el genio de los románticos y el talento de los hombres de la generación de 1850. Prescindimos aquí de la serie de cuestiones que se han planteado relativas a los conceptos de genio y talento. El juicio de Thibaudet peca tal vez de generalizador con exceso. Si genio es creación y talento es adaptación, no puede afirmarse de una manera general que la generación de 1850 carezca de genio; y si consideramos el genio como caso patológico, pocos románticos podrán servirnos mejor para sustentar tal tesis, que Carlos Baudelaire; finalmente, si tomamos el genio como signo de contradicción, capaz de engendrar la máxima adoración o el desprecio y odio más violento, ni el mismo Victor Hugo puede compararse al poeta de LAS FLORES DEL MAL.

Señalemos, por fin, para terminar este pequeño bosquejo de las características de la generación de 1850, su formación escolar. A diferencia de los románticos, generalmente autodictadas, los hombres de 1850 tienen verdaderos equipos de maestros.

Nos hemos extendido, tal vez excesivamente, en señalar las características generales de la generación de 1850, para mejor comprender las ideas estéticas y críticas de Baudelaire. Todo escritor, quiera o no es un producto de su propio temperamento, de la educación o formación cultural y del medio ambiente que le rodea y en el cual vive. Como ha dicho muy bien un escritor insigne, el que afirma en *Literatura*, que no debe nada a nadie, que no reconozca estímulos (7) en su obra literaria, puede asegurarse que es un tonto por su propia cuenta. La frase clásica «nihil novum sub sole» tiene la misma actualidad hoy que el día que se formuló por primera vez.

Apuntemos cuatro datos biográficos de Baudelaire antes de entrar en la exposición de sus ideas crítico-estéticas.

Nace en París, el 9 de abril de 1821. Su padre cuenta a la sazón 61 años, su madre, 23. A los seis años, en 1827, pierde a su padre, y un año después, la madre contrae nuevas nupcias con el coronel Aupick.

Por no creer que sea el presente lugar oportuno, pasamos por alto la posible influencia que el matrimonio de Carolina Dufays, tuvo en la desgraciada vida de su hijo. El complejo de Edipo en Baudelaire, la caracteriología de sus antepasados, su formación orgánica o constitucional, etc., han sido tan ampliamente tratados en una serie de obras, artículos y ensayos, de valor muy desigual, que nos releva de todo comentario sobre el particular (8). Así evitaremos, por lo menos una vez, convertir al poeta en un simple predeterminado impotente para obrar de modo distinto a como lo hizo, como un ser carente de alma espiritual; y además, y esto para nosotros es más importante y más cristiano, evitaremos aventar intimidades, con frecuencia tan innecesarias como malsanas y repulsivas, que es preferible que no trasciendan del confesor y del médico.

Estudia en el colegio de Lyon durante cuatro años, de 1832 a 1836, para pasar después hasta 1839, al *Liceo Luis el Grande*. Desde

este año, la nota fundamental de Baudelaire es la miseria, miseria moral y miseria corporal.

A partir de 1841 escribe los poemas que formarán LAS FLORES DEL MAL, que aparecen el 11 de Julio de 1857, y le ocasionan un proceso por ultraje a la moral pública (9). El poeta es condenado el 20 de agosto del mismo año, a 300 francos de multa, reducidos después a 50 gracias a una gestión de la Emperatriz Eugenia, a quien había recurrido el poeta. El fallo del Tribunal señaló seis poemas que fueron cortados a tijerazos de los ejemplares que quedaban en circulación (10).

La condena del Tribunal fué el primer reclamo de Baudelaire. En 1861 fracasa en su intento de ser elegido académico (11).

De abril de 1864 a julio de 1866 reside en Bruselas donde, después de una serie de aventuras tan estrambóticas como lastimosas, cae gravemente enfermo, siendo trasladado a París donde muere después de recibir los auxilios espirituales. (12).

EL CREDO ESTETICO DE CARLOS BAUDELAIRE

A) *Ideas religiosas y morales.*

Antes de entrar en la exposición de las ideas críticas, de la estética de Carlos Baudelaire, es preciso no olvidar que los artistas que analiza y juzga son un pretexto para tales críticas. A Baudelaire no le interesa tanto exponer el pensamiento, la concepción o técnica artística de Guys, Delacroix, Manet o Ingrés, como darnos a conocer su propio credo estético. De ahí que al juzgar a estos artistas se lance a elogios o censuras extremosas, según se adapten o no a sus teorías críticas, porque, y esto es esencial en la crítica baudelairiana, profesa el más riguroso subjetivismo.

El mismo Paul Valery le censura de haber alabado con exceso a Guys. Aunque suponemos que será cierto, no puedo comprobarlo porque no conozco nada de él.

Sobre cada una de sus críticas trata de construir una teoría; trata de llevar lo particular a una amplia generalización.

Por este procedimiento no nos dará nunca una crítica definitiva, rigurosa y completa del arte de Millet o Carot, de Guys o de Ingrés, pero nos dará su concepto artístico del retrato o del paisaje, de la caricatura o de la fotografía; nos hablará del falso concepto del arte como grosera reproducción o copia de la Naturaleza, y en consecuencia, nos ofrecerá el elogio del maquillaje, producto del arte que la embellece, que cubre lo que puede tener de repulsivo y desagradable, para presentárnosla en un conjunto armónico, en una visión idealizada; para ofrecernos no una Naturaleza real y desnuda de todo artificio, sino una Naturaleza adornada con las galas de la imaginación del artista.

Nada más lejos del pensamiento de Baudelaire que la «expresión de la realidad vista a través de un temperamento» punto capital de la estética naturalista. Para el poeta de LAS FLORES DEL MAL, el genio artístico se distingue del que no lo es, precisamente, porque en vez de copiar la realidad, la interpreta, la imagina; la valora espiritualmente, ya que afirma que: «El gusto excesivo de lo verdadero (tan noble cuando se limita a sus verdaderas aplicaciones) ahoga el gusto de lo bello», y proclama a la imaginación «la reina de las facultades» y la más científica, «porque solo ella comprende la analogía universal o la correspondencia».

El crítico e historiador de la Literatura francesa, Alberto Thibaudet, señala entre los elementos integrantes de la poesía de Baudelaire, el cristianismo; cristianismo tanto o más visible en su poesía satanista cuanto en el principio moral que sirve de base a muchas de sus ideas críticas y estéticas (13).

La idea de Satanás presupone la idea de Dios. No nos dejemos seducir ni desviar por el vano oropel de unas frases blasfemas de un momento de mal humor o de profundo dolor físico y moral. Baudelaire no sólo es creyente, sino que vive obsesionado por la idea religiosa. Diríase que el Cielo y el Infierno gravitan sobre la vida y la conciencia de este doliente poeta que encuentra una té-

nue ráfaga de luz en la Belleza, «mónstruo enorme» que le abre la puerta de un infinito amado y nunca conocido:

«Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
o Beauté ¡monstre énorme, effrayant, ingénu!
si ton oeil, ton souris ton pied m'ouvrent la porte
d'un infini que j'aime et n'ai jamais connu?

De Satán ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirene,
qu'importe, si tu rends, —fée aux yeux de velours,
rythme, parfum, lueur, o mon unique reine!—

l'univers moins hideux et les instants moins lourds? (14)

de esta Belleza hierática, que como una esfinge incomprendida ha sido creada para inspirar al poeta un amor eterno y mudo, y que le inspira, en un arrebato de noble elevación, de superación de lo terreno que le ata y comprime, a lanzarse hacia los campos luminosos y serenos; a huír de las miasmas de los bajos terrenos y a purificarse con la «clara luz» y «el aire superior» (15).

No nos dejemos engañar, pues, por este aire satanista que cubre la poesía de Baudelaire. Para nosotros es, precisamente, una prueba de la obsesión religiosa del poeta (16).

No se deleita con lo horrible, antes bien, como acertadamente lo hace observar el agudo Sainte-Beuve en una carta del año 1857, acusándole recibo de LAS FLORES DEL MAL, el poeta ha sufrido terriblemente:

«Se fué usted al Infierno y se hizo diablo. Quiso arrancarles sus secretos a los demonios de la noche. Al hacer esto con sutilidad, con refinamiento, con un talento curioso y un abandono casi precioso de la expresión; al *pulimentar* el detalle, al *petrarquizar* sobre lo horrible, parece que el poeta se haya divertido; sin embargo, usted ha sufrido; usted se ha torturado analizando sus fastidios, sus pesadillas, sus torturas morales, usted ha debido sufrir horriblemente, mi buen amigo».

Para Sainte-Beuve hay algo de *pose* en la temática de Baudelaire. El afán desmesurado de originalidad y el ansia de novedades que le llevará a «Los Paraisos Artificiales», si bien mucho menos de lo que se ha venido diciendo, le empuja a esa poesía macabra y más de una vez repugnante, en la que no se detiene ante lo más bajo y repulsivo:

«Déjeme usted darle un consejo, que tal vez sorprenderá a los que no le conozcan: Desconfía usted demasiado de la pasión; esta desconfianza es una teoría en usted. Le concede usted demasiado al ingenio, a la combinación. Abandónese usted un poco; no tema tanto hacer como los demás; no tenga nunca miedo de ser demasiado común; sólo con su firmeza de expresión tendrá usted siempre lo necesario para distinguirse».

Las palabras transcritas son suficientes para conocer el juicio de Sainte-Beuve: Baudelaire ha jugado demasiado con el ingenio, con la combinación. Ha sido, quizá, excesivamente frío, pese a sus constantes afirmaciones sobre el valor de la pasión en la obra de arte. Pero a pesar de esto, «ha sufrido horriblemente» al crear sus poemas, sin duda porque la contemplación del Mal, su conciencia del poder de Satanás no ha brotado en su alma en un momento de pasión, en un raptó de vago sentimentalismo, sino porque ha sido pensado, razonado, comprobado. Porque ha visto en su propia carne y en su propio espíritu aquella lucha perenne entre los dos principios: el Bien y el Mal; Ormuz y Arimán; Dios y Satanás. Y de esta lucha constante surgen plegarias y propósitos:

«Concededme la fuerza necesaria para poder hacer inmediatamente mi deber de cada día, y de llegar a ser así un héroe y un santo»,

y gritos de rebeldía como las «Letanías de Satanás», dios del mal y principio del mundo, que, como dice Teófilo Gautier:

«Constituyen una de aquellas frías ironías, familiares en el autor, donde no sería acertado ver una impiedad. No dice la impiedad con la naturaleza de Baudelaire, que cree en una matemática superior establecida por Dios desde la eternidad y cuya menor infracción ha de verse castigada con los castigos mayores, no solamente en este mundo, sino en el otro. Si pintó al vicio y mostró a Satanás en el brillo de su pompa fué sin complacencia. Baudelaire tiene la singular preocupación del diablo y por todas partes ve la huella de su zarpa, como si para empujarle al pecado, a la infamia y al crimen, no le bastara al hombre su perversidad nativa. En Baudelaire siguen siempre a la falta los remordimientos, las angustias, el hastío y la desesperación: de modo que el pecado se castiga a sí mismo, constituyéndo el mayor de los suplicios» (17).

Baudelaire parte del principio agustiniano de la maldad innata del hombre, que explica por el pecado original. Como San Agustín creía que, cuanto «más a fondo se haya sumergido el hombre en la materia, tanto más ágil y alto será el salto que le eleve hasta

las estrellas». De ahí—como dice Esclasans—la profunda piedad cristiana, la tristeza compasiva, la indignación pulcramente espiritual, que hace de él el hermano más directo, en poesía, de Dante Alighieri... LAS FLORES DEL MAL, esta obra terrible, profundamente metafísica, pavorosamente teológica, es la más digna hermana del poema del gran toscano, es la *Comedia* del siglo XIX (18).

Procede en sus ideas con el máximo rigor lógico, con un perfecto racionalismo: Sentado qué el pecado, como transgresión del orden moral, supone imperfección y malicia, siendo cierto que el hombre vive atado a él, pues nace con el pecado original, forzosamente estará inclinado al mal, incluso cuando, por la carencia de razón, en los más tiernos años de la vida, no pueda discernir el Bien del Mal, no hayan entrado en su mente las ideas de Dios y Satán. Por el mismo proceso racionalista llega a la afirmación de la existencia y poder omnipotente de Dios; sumamente significativo es en este aspecto, un fragmento de su «Diario íntimo», que subtitula «Cálculo en favor de Dios».

«Nada existe sin objeto. Por consiguiente, mi existencia tiene un objeto. Y este objeto, ¿cuál es? Lo ignoro. Por consiguiente, no soy yo quien lo fijó. Fué alguien más sabio que yo. Hay que rogar a este otro, por consiguiente, que me ilumine. Es la decisión más cuerda. El paganismo y el cristianismo se demuestran recíprocamente».

y una vez en posesión de esta verdad, trazarse una norma de conducta, un método en el cual se unirán lo espiritual y lo temporal, la vida del cuerpo y la vida del alma:

«Me juro a mí mismo escoger para siempre las reglas eternas de mi vida:

Elevar cada mañana mi plegaria a Dios, depósito de todas las fuerzas y de todas las justicias... Trabajar todo el día, o cuando menos mientras mis fuerzas me lo permitan; confiar en Dios, es decir, en la justicia misma, para la consecución de mis proyectos. Rezar todas las noches una nueva plegaria a Dios para pedirle la vida y la fuerza para mi madre y para mí; hacer, de cuanto gane, cuatro partes: una para la vida corriente, otra para mis acreedores, otra para mis amigos y una para mi madre; obedecer los principios de la más estricta sobriedad, el primero de los cuales es la supresión de todos los excitantes, sean cuales fueren» (19).

El principio moral pesa constantemente sobre el alma de Baudelaire. Para el poeta de LIMBES (20), los dos grandes errores del

siglo XVIII son de índole moral. La glorificación de la Naturaleza y la negación del pecado original. Estos dos errores tienen una gran trascendencia en el campo de la Estética:

«La mayor parte de los errores relativos a lo Bello, nacen de la falsa concepción del siglo XVIII relativa a la moral. La Naturaleza fué tomada en aquel tiempo como base, fuente y tipo de todo bien y de toda belleza... La negación del pecado original no tuvo poca parte en la ceguera general de la época» (21).

Frente a lo natural, al instinto y al vicio, están lo sobrenatural, la religión y la virtud. La Naturaleza no enseña nada, sólo puede convertirse en motivo artístico cuando el poeta la sobrenaturalice, la cargue de espiritualidad, de la misma manera que el instinto del mal, anejo al pecado original, y el vicio son encauzados y anulados por la Religión y la Virtud..

Para Baudelaire, la idea de progreso debe estar íntimamente ligada al principio moral. En sus «Diarios íntimos», con el epígrafe «De la Política», escribe:

«La teoría de la verdadera civilización no está en el gas, ni en el vapor, ni en las mesas giratorias. Está en la disminución de las huellas del pecado original. Pueblos nómadas, pastores, cazadores, agrícolas y hasta antropófagos, todos pueden ser superiores por la energía, por la dignidad personal, para nuestras razas de Occidente».

Tesis pre-spengleriana que cierra con estas apocalípticas palabras:

«Es posible que éstas, (las razas occidentales) sean destruidas. Teocracia y Comunismo».

Proclama Baudelaire su aversión por lo natural, ya que—afirma—no es didáctico ni bello:

«La Naturaleza no enseña nada... Es decir, que obliga al hombre a dormir, a beber, a comer y a garantizarse como pueda contra las hostilidades de la atmósfera... Analizad todo lo que es natural, no encontraréis nada que no sea molesto... El crimen es originalmente natural. La virtud, por el contrario, es artificial, *supernatural*, puesto que han sido necesarios en todos los tiempos y en todas las naciones, dioses y profetas para enseñarla a la humanidad animalizada» (22).

De ahí se deduce el papel depurador del Arte, principio ya expuesto extensamente por Federica Schiller en la serie de «Cartas sobre la educación estética del hombre», y el axioma fundamental de Baudelaire, de que «El Bien es siempre el producto de un arte».

Aplicando esta teoría al orden de lo bello, considera la toilette como «uno de los signos de nobleza primitiva del alma humana»; el adorno es un afán de embellecer la naturaleza:

«La mujer enmienda la Naturaleza con el maquillaje; pero la pintura del rostro no debe ser empleada con el fin de imitar la Naturaleza... ¿quién osaría asignar al Arte la función estéril de imitar la naturaleza?».

A este propósito relata una curiosa anécdota de Luis XV: Cuando la Du Barry quería cerrarle la puerta, se pintaba y maquillaba el rostro; el rey no acudía a la cita porque su amante «no era natural».

Altamente significativo es un paisaje de «Los paraísos artificiales». Para Baudelaire es el ansia de infinito, el ansia de huir de la vida real lo que al desviarse, conduce a los paraísos artificiales; en su providencialismo afirma, que Dios lo permite para que el hombre vea la diferencia que hay entre norma moral y vicio. El régimen más apropiado para crear una salud moral—dice—«es la continua tensión de las fuerzas espirituales hacia el cielo, y una elevación constante del deseo».

La ideología religiosa, mejor tal vez diríamos la obsesión religiosa, se halla presente e informa la mayor parte de los principios estéticos de Baudelaire; buena prueba de lo que decimos puede verse en los artículos en que aborda el estudio del arte simbólico; los diversos aspectos de la creación artística; las relaciones entre el arte simbólico y el arte filosófico; el idealismo y el realismo en el arte; las relaciones entre el arte y la moral etc.

B) *El Arte por el Arte y el Arte y la Moral.*—Aunque Baudelaire se muestre defensor de la tesis del «arte por el arte», y afirme que la única finalidad de la poesía está en sí misma, no deja de hacer valiosas concesiones al aspecto y valor moral de la obra artística:

«La poesía, por poco que quiera uno ahondar en sí mismo, interrogar su alma, evocar sus recuerdos de entusiasmo, no tiene más objeto que ella propia: no puede tener otro, y ningún poema será tan grande, tan noble, tan verdaderamente digno de este nombre, como el que haya sido escrito únicamente por el placer de escribir un poema.

No quiero decir que la Poesía no ennoblezca las costumbres—compréndase

bien—que su resultado final no sea elevar al hombre por encima de los intereses vulgares. Esto sería, evidentemente, un absurdo. Digo que si el poeta persigue un fin moral, disminuye su fuerza poética, y no me parece imprudente avanzar que su obra será mala. La Poesía no puede, bajo pena de muerte o de fracaso, asimilarse a la Ciencia o la Moral. No tiene a la Verdad por objeto, sino a sí misma. Los modos de demostración de las verdades son otros y están en otras partes. La Verdad no tiene nada de común con las canciones: todo lo que hace el encanto, la gracia, el prestigio de una canción, le quitará a la Verdad su autoridad y su poder.

Frío, calmoso, impasible el humor demostrativo rechaza los diamantes y las flores de las Musas: es, por consiguiente, absolutamente inverso al humor poético».

La insoslayable vigencia de los principios de Verdad, Bondad y Belleza, deben estar presentes en el alma del artista si aspira a la perennidad de su obra. Pone de manifiesto la importancia de una conciencia estética bien formada, punto de suma importancia y al que han dedicado especial atención muchos tratadistas de Estética:

«El intelecto puro se adecúa a la Verdad, el Gusto muestra la Belleza y el sentido moral nos enseña el Deber. Cierto es que el intermedio tiene conexiones íntimas con los dos extremos y no se separa del Sentido moral más que por tan ligeras diferencias, que Aristóteles no ha vacilado en colocar entre las virtudes algunas de sus más delicadas operaciones. Por eso, lo que sobre todo exagera al hombre de gusto en el espectáculo del vicio, es su deformidad, su desproporción. El vicio ataca lo justo y lo verdadero, hiere el intelecto y la conciencia; pero, como ultraje a la armonía, como disonancia herirá más particularmente a ciertos espíritus poéticos, y no creo que sea escandaloso considerar toda infracción a la moral, al bello moral, como una especie de falta contra el ritmo y la prosodia universal».

No aboga por una moral predicadora que, con su deje de pedantería, con su tono didáctico, puede echar a perder los más bellos fragmentos de toda poesía,

«sino de una moral inspirada que se desliza, invisible en la materia poética, como los fluidos imponderables en toda la máquina del mundo. La moral no entra en este arte como un fin; se mezcla y se confunde con ella como con la vida misma. El poeta es moralista sin quererlo por abundancia y plenitud de naturaleza».

Es, precisamente, desde el punto de vista moral, donde pode-

mos establecer la verdadera diferencia entre los artistas de primer orden y los mediocres.

El principio moral que regula los actos de la vida, que nos aleja de todo lo extremoso, de la orgía de los paraísos artificiales, es el medio más adecuado para crear aquella noble inspiración que producirá la obra de arte:

«La orgía no es ya la hermana de la inspiración; hemos cortado ya este parentesco adúltero. La enervación rápida y la debilidad de algunas bellas naturalezas dan testimonio suficiente contra este odioso prejuicio.

Una alimentación sustanciosa, pero regular, es la única cosa que necesitan los escritores fecundos. La inspiración es, decididamente, la hermana del trabajo cotidiano. Esos dos contrarios no se excluyen más que todos los contrarios que constituyen la Naturaleza. La inspiración obedece, como el hambre, como la digestión, como el sueño.

Hay, sin duda, en el espíritu, una especie de mecánica celeste de la cual no debemos avergonzarnos, sino sacar de ella el provecho más glorioso, como los médicos de la mecánica del cuerpo. Si se quiere vivir en una contemplación obstinada de la obra de mañana, el trabajo diario servirá a la inspiración,—como una escritura legible sirve para iluminar y como un pensamiento tranquilo sirve para escribir legiblemente» (23).

Pero donde pone mejor de manifiesto el papel depurador del arte, su valor en todos los órdenes de la vida, es en uno de los «Pequeños Poemas en Prosa». Es tal la fuerza del Arte, que para nuestro poeta triunfa del constante y profundo temor de la Muerte. Sobre la serie de TRIUNFOS elaborados por la musa de Petrarca, y en la cima, coloca Baudelaire el genio artístico. El motivo que sirve al poeta para elaborar su tesis es a la vez sencillo y profundo: Un príncipe «que no era ni mejor ni peor que los demás», pero con una sensibilidad excesiva que «le hacía en muchos casos más cruel y más déspota que todos sus semejantes. Apasionado por las Bellas Artes, y además entendiendo en ellas como pocos, mostrábase verdaderamente insaciable de placeres. Harto indiferente con relación a los hombres y a la moral, artista verdadero en persona, no conocía enemigo más peligroso que el aburrimiento, y los esfuerzos raros que hacía para huir de este tirano del mundo o vencerle le hubieran atraído ciertamente, por parte de un his-

torizador severo, el epíteto de *mónstruo*, si hubiera dejado que en sus dominios se escribiese algo que no tendiera únicamente al placer o al asombro, que es una de las más delicadas formas del placer».

En el dominio de este Príncipe tiene lugar una conspiración en la que toma parte el bufón Fanciullo, el predilecto del Príncipe. Corre el rumor de que el soberano quiere otorgar gracias a todos los conjurados; y «origen de tal rumor fué el anuncio de un gran espectáculo en que Fanciullo había de representar uno de sus papeles principales y mejores, y al que asistirían también, según informes, los caballeros condenados». Todo son cábalas para explicar el propósito del Príncipe. «Era infinitamente más probable que el Príncipe quisiera juzgar del valor de los talentos escénicos de un hombre condenado a muerte. Quería aprovechar la ocasión para hacer un experimento fisiológico de interés *capital*, y comprobar hasta que punto las facultades habituales de un artista podían alterarse o modificarse ante la situación extraordinaria en que él se encontraba». El bufón tiene la virtud de arrebatarse a todos los asistentes y de hacer olvidar, por la fuerza divina de su arte, a los caballeros condenados el momento supremo y trágico en que se hallaban: «Demostrábame Fanciullo, de manera perentoria, irrefutable, que la embriaguez del arte es más apta que otra cualquiera para velar los terrores del abismo; que el genio puede representar la comedia al borde de la tumba con una alegría que no le deje ver la tumba, perdido como está en un paraíso que excluye toda idea de tumba y destrucción» (24).

La alianza e íntima relación entre los conceptos de Belleza y Bondad, la ve Baudelaire en la aspiración del artista a alcanzar la inmortalidad, ya que para el amante de la Belleza, la tierra y sus espectáculos, no son más que un trasunto, una correspondencia del cielo:

«Por este admirable, por este inmortal instinto de lo Bello, consideramos la tierra y sus espectáculos como un trasunto, como una correspondencia del cielo. La sed insaciable de todo lo que existe más allá, velado por la vida, es la prueba más viviente de nuestra inmortalidad.

A la vez por la Poesía y a través de la Poesía, por y a través de la Música, el alma entrevé los esplendores que rompen detrás de la tumba. Y cuando un poema exquisito hace acudir lágrimas a nuestros ojos, estas lágrimas no son prueba de un exceso de placer, son, antes que nada, el testimonio de una melancolía irritada, de una postulación nerviosa, de una naturaleza desterrada en lo imperfecto, y que quisiera apoderarse rápidamente aquí, en la tierra misma del paraíso revelado» (25).

C) *El artista: Sus cualidades fundamentales.*—Decíamos al comenzar las presentes notas críticas de Baudelaire, que era preciso olvidar que «los artistas que analiza y juzga, no son más que un pretexto para exponernos su credo estético»; y de la misma manera que señalábamos como resultado el carácter extremoso de la crítica baudeleraiana, según que los artistas juzgados tuvieran o no el credo estético del poeta, podríamos hablar ahora de otro resultado: las no infrecuentes contradicciones que encontramos a lo largo de su obra, si bien nunca son tan graves que no nos permitan trazar una línea estética del autor de las FLORES DEL MAL.

El poeta goza de la especial Facultad y privilegio de poder servirse de todo lo sensible para convertirlo en materia poética. Todo, previamente elaborado por el tamiz de la imaginación, se convierte por la fuerza del genio en Poesía. Podríamos decir que «para el Poeta está todo vacante». Como las almas que vagan errantes en busca de un cuerpo donde morar, el Poeta entra cuando quiere en la persona de cada cual. Esto le permite una continua trasmutación, pues «goza del incomparable privilegio de poder a su guisa ser él y ser otros» (26). Todos los objetos son dignos de su estro, y «si ciertos lugares parecen cerrársele, será que a sus ojos no valen la pena de una visita».

El artista aparece en constante lucha con la Naturaleza, «encantadora, despiadada, rival siempre victoriosa», en su afán de conseguir la Belleza:

«El estudio de la Belleza es un duelo en que el artista da gritos de dolor antes de caer vencido» (27).

En la lucha para la consecución de la Belleza el artista tiene un enemigo funesto: el público. Baudelaire, temperamento aristocrá-

tico auténtico *dandy*, arremete contra el público al que no duda de atribuir sensibilidad estética análoga a la del perro:

«¡Ah miserable can! Si te hubiera ofrecido un montón de excrementos los hubieras husmeado con delicia, devorándolos tal vez. Así tú, indigno compañero de mi triste vida, te pareces al público, a quien nunca se ha de ofrecer perfumes delicados que le exesperen, sino basura cuidadosamente elegida» (28).

El poeta para Baudelaire, como el orador para Cicerón, tiene que dominar todos los tonos y ser capaz de expresar todos los matices, so pena de ser incompleto, de ser «un pobre poeta». Su alma debe convertirse en un eco y reflejo de los sentimientos universales. Facultad sensible y fuerza imaginativa para pulsar todas las cuerdas y cantar en todos los tonos:

«Cuando queréis darme la idea de un artista perfecto, mi espíritu no se detiene únicamente en la perfección de un sólo género de temas, sino que concibe inmediatamente la necesidad de la perfección en todos los géneros. Lo mismo ocurre con la literatura en general y con la poesía en particular.

Quien no sea capaz de pintarlo todo, los palacios y las cabañas, los sentimientos de ternura y los de crueldad, los afectos limitados de la familia y la caridad universal, la gracia del vegetal y los milagros de la arquitectura, cuanto hay de más suave y de más horrible, el sentido íntimo y la belleza exterior de cada religión, la fisonomía moral y física de cada nación, todo, en fin, desde lo visible hasta lo invisible, desde el cielo hasta el infierno, éste, digo yo, no es verdaderamente poeta en la inmensa extensión de la palabra y según el corazón de Dios. Decís de uno que es un poeta de *interiores* o de familia; de otro decís que es un poeta del amor, y de otro que es un poeta de la gloria. Pero, ¿con qué derecho limitáis así el alcance del talento de cada cual? ¿Queréis afirmar que quien ha cantado la gloria era, *por eso mismo*, inepto para celebrar el amor? Obrando así frustráis el sentido universal de la palabra *poesía*. Si no queréis, simplemente, dar a entender que ciertas circunstancias, que no provienen del poeta, lo han confinado, *hasta ahora*, en una especialidad, creeré siempre que estáis hablando de un pobre poeta, de un poeta incompleto, por muy hábil que sea en su género» (29).

No confunde Baudelaire la poesía con el verso; el verso es una de las formas externas de la poesía, pero no la única. Igual que años después Valery soñará con la *poesía pura*. Baudelaire sueña con una *prosa poética pura*, ceñida a los movimientos líricos del alma:

«¿Quién de nosotros, en sus días de ambición, no hubo de soñar el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, flexible y sacudida lo bastan-

te para ceñirse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?» (30).

una forma que permita «traducir en una *canción* el grito estridente del *vidriero*, y de expresar en prosa lírica las desoladoras sugestiones que manda ese pregón hasta las guardillas, a través de las más altas nieblas de la calle».

En el concepto de Poesía hay cierta contradicción en los textos de Baudelaire. Juega, tal vez excesivamente, con los conceptos de pasión, imaginación y entusiasmo o raptó del alma. Unas veces parece que el poeta proclama la pasión como norma suprema de la creación artística, mientras que otras, por el contrario, indica la necesidad de prescindir de ella:

«El principio de la poesía es, estricta y simplemente, aspiración humana hacia mayor belleza, y la manifestación de este principio es entusiasmo, es raptó del alma completamente independiente de la pasión, que es la embriaguez del corazón, y de la verdad, que es el pan de la mente. Porque la pasión es una cosa natural, demasiado natural, para que no introduzca un tono molesto y discordante en los dominios de la belleza pura: demasiado familiar y demasiado violenta para que no escandalice a los puros *Deseos*, a las graciosas *Melancolias*, y a las nobles *Desesperanzas* que habitan en las regiones sobrenaturales de la Poesía» (31).

El artista literario debe reunir dos cualidades fundamentales: sobrenaturalismo e ironía:

«Golpe de vista individual, aspecto dentro del cual viven las cosas ante el escritor. Y después, arabesco del espíritu. Lo sobrenatural comprende el color general y el acento, es decir: intensidad, sonoridad, limpidez, vibratibilidad, profundidad y resonar en el espacio y en el tiempo.

La inspiración viene siempre cuando el hombre quiere, pero no se marcha siempre cuando él quiere» (32).

ya que en relación «con el ensueño puro, con la impresión no analizada, el arte definido, el arte positivo, es blasfemia»:

Un aspecto interesante de la Estética de Baudelaire es el que aborda las relaciones mutuas entre el artista creador y el crítico. Sabido es que una de las más importantes consuras que se han formulado contra la Estética normativa ha partido, precisamente, de los artistas, que han negado la capacidad juzgadora al crítico que a la vez no sea artista. Idéntica ebección ha sido formulada

por los críticos contra los artistas cuando tratan de teorizar sobre cuestiones de Estética (33). Ejemplos de la incapacidad crítica de grandes críticos pueden encontrarse tantos como de mediocridad artística en grandes críticos. Difícilmente se hallarán poemas más anodinos, y hasta anti poéticos que los de Kant, pontífice máximo de la crítica moderna. Pero en éste como en otros muchos casos, podríamos decir que las excepciones no confirman la regla.

Crítica y creación son dos campos distintos y perfectamente delimitados, y es pueril defender la tesis que supone, que para poder juzgar del valor artístico de «Las Meninas» o de la «Novena Sinfonía», haya que ser un Velázquez o un Beethoven. En todo proceso de creación artística hay siempre motivos y matices que escapan al propio creador. La materia poética en manos del artista de genio—ha dicho Rodríguez Marín, a propósito de la creación del *Quijote*,—se ensancha y aumenta como la masa en manos de la buena panadera.

Baudelaire defiende la alianza entre el artista creador y el crítico o filósofo del arte. No es que todo crítico tenga que ser forzosamente creador y viceversa, es que si se dá esta dualidad, podrá precisar mejor la técnica de su propio arte, y nos proporcionará valiosos informes sobre el vidrioso problema del proceso de la creación artística.

Suponer que el artista que teoriza sobre su obra admite, implícitamente, que ésta no es natural y espontánea sino producto de la reflexión y del estudio, equivale a negar un hecho incontestable: la prioridad de la creación sobre las reglas que tratan de explicarla:

«Los que censuran al músico Wagner por haber escrito libros sobre la filosofía de su arte y de esto deducen que su música no es un producto natural y espontáneo, deben negar igualmente que Vinci, Hogarth, Reynolds, hayan podido pintar buenas obras, simplemente porque ellos han deducido y analizado los principios de su arte.

¿Quién habla mejor de la pintura que nuestro gran Delacroix? Diderot, Goethe, Shakespeare, he aquí tantos creadores como admirables críticos. La poesía ha existido, se ha afirmado la primera, y ella ha engendrado el estudio de las re-

glas. Esta es la historia incontrovertible del trabajo humano. Ahora bien, como cada uno es un mundo en pequeño, como la historia del cerebro universal, es justo y natural suponer que la elaboración del pensamiento de Wagner ha sido análoga al trabajo de la humanidad» (34).

Todo proceso de creación artística no es más que el resultado de una serie de creaciones en las que la precedente es siempre completada por la que le sigue, de la misma manera que «un cuadro, conducido armónicamente consiste en una serie de cuadros superpuestos. Cada nueva capa dá a la fantasía una realidad distinta y la eleva gradualmente hasta la perfección» (35).

Para señalar el camino de la creación artística debe partirse, dice Baudelaire, de las primeras impresiones. Todo artista tiene mucho de niño. Las imágenes se presentan cambiantes, y despiertan en él el afán de captarlas, de aprisionarlas todas:

«Remontémonos, si es posible, por un esfuerzo retrospectivo de la imaginación hasta nuestras primitivas impresiones y reconoceremos que presentan un singular parentesco con las impresiones que recibimos más tarde, después de una enfermedad física, siempre que ésta nos haya dejado intactas nuestras facultades espirituales. El niño lo ve todo *como novedad*. Nada se parece tanto a lo que llamamos inspiración como el goce que el niño experimenta al absorber la forma y el color. Creo que la inspiración viene a ser una especie de *congestión*, y que todo pensamiento sublime va acompañado de un sacudimiento nervioso más o menos fuerte que encuentra eco en el cerebelo. El genio tiene los nervios sólidos, el niño los tiene débiles. En el uno domina la razón, en el otro la sensibilidad. Pero el genio no es más que la infancia revivida o reencontrada a voluntad» (36).

Aludamos, para terminar lo que hemos anotado sobre el proceso de la creación artística, a la debatida cuestión de las reglas, de la preceptiva. ¿Debe el genio sujetarse a las reglas? ¿Son perniciosas para el libre vuelo del poeta?

Para Baudelaire «todo el universo visible no es sino un almacén de imágenes y de signos a los que la imaginación dará un lugar y un valor relativo; es una especie de pasto que la imaginación debe digerir y transformar. Todas las facultades del alma humana deben ser subordinadas a la imaginación» (37).

No se crea que al proclamar el imperio supremo de la imagina-

ción haga nuestro poeta tabla rasa de toda preceptiva; la admite por juzgarla necesaria al ser espiritual:

«Es evidente que las retóricas y las prosodias no son tiranías inventadas arbitrariamente, sino una colección de reglas reclamadas por la organización misma del ser espiritual... y nunca han impedido a la originalidad que se produzca distintamente» (38).

Los artículos críticos sobre la pintura de Eugenio Delacroix le sirven para exponer sus ideas referentes a las relaciones mutuas de las distintas artes, sus límites, el valor moral del arte, etc. Observamos también en estos artículos, el interés y hasta el afán que pone en aplicar al análisis de un arte determinado, en este caso concreto, la pintura, conceptos y términos característicos de otras artes, la música y la poesía. No es que trate de fundirlos todos en un común denominador; no es que no tenga ideas claras y que no deslinde perfectamente el campo de acción de cada arte, es que sobre la vaguedad, la confusión de líneas, ve y coloca el nervio del artista en posesión de amplios resortes para conjugarlos en una creación. Parece, a veces que intención y procedimiento van por distinto camino, no obstante colaboran estrechamente a un fin único:

«Estaba apasionadamente enamorado de la pasión, y friamente determinado a buscar los medios de expresar la pasión de la manera más visible» (39).

Por este procedimiento nos dará un tipo de *pintor-poeta*, de un pintor que ha producido un dibujo lo más *voluntariamente épico* que pueda concebirse. De esta lucha entre la mente y el corazón, se origina la obra de Delacroix; quiere realizar lo íntimo, lo inmaterial, quiere expresarlo visiblemente porque concibe el arte como expresión de afectos morales; por eso no duda en proclamar a Delacroix el más grande pintor.

Ya Lope de Vega había aludido a Rubens y a Marino, éste «gran pintor de los oídos», aquél, «gran poeta de los ojos», que le despertaban los antojos sin llegarle al alma; para lograrlo, faltaba lo que para Baudelaire tiene Dalacroix: «estar apasionadamente enamorado de la pasión». Y este enamoramiento de la pasión, ha hecho que el artista volcara su «poesía íntima, misteriosa y román-

tica» en «La Magdalena del Desierto». Pero en Delacroix no hay sólo fusión de pintura y poesía, la hay de pintura y música. A propósito del cuadro «El Sultán de Marruecos rodeado de su guardia y de sus oficiales», escribe Baudelaire: «¿Desplegó en ningún tiempo mayor coquetería musical? ¿Se han cantado jamás sobre una tela más caprichosas melodías?».

D) *Ideas críticas. Posición anti-naturalista.*—Baudelaire a pesar de ser un crítico profesional, y con frecuencia agudo, cuando trata de teorizar sobre la crítica no siempre nos parece acertado.

Señala la constante sucesión de las escuelas literarias, el continuo cambio de gusto en el público, que hace perecer entre el olvido y la indiferencia los mismos a los que adoró unos años antes: «En una feria, entre las más abigarradas barracas, como desterrado entre el esplendor colorista, se halla la choza de un pobre saltimbanqui, encorvado, caduco y decrepito», que procura atraer aunque inútilmente, con sus gritos, gestos y cabriolas a los visitantes de la feria. Este pobre y desheredado viejo, no es más que la «imagen del literato viejo, superviviente de la generación de que fué entretenimiento brillante: del poeta viejo sin amigos, sin familia, sin hijos, degradado por la miseria y por la ingratitud pública, en la barraca donde no quiere entrar ya la gente olvidadiza» (40).

Prefiere la creación a la crítica:

«La mejor (crítica) es un soneto o una elegía».

Se aparta de las tendencias dominantes en su época para proclamar el máximo individualismo. La crítica, para el autor de «Las Flores del Mal», debe ser «parcial, apasionada, política, es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde el punto de vista que abra más amplios horizontes; no desde el que exalta la línea en detrimento del color, o al revés, sino desde el punto de vista que pide al artista la ingenuidad, la expresión sincera de su temperamento, ayudada por todos los medios que provea el oficio» (41).

La crítica que preconiza Baudelaire tiene el defecto de ser exclusivamente unilateral, pero es digno de tener en cuenta esta po-

sición impresionista, que proclama en 1846, medio siglo antes de la aparición de las modernas teorías de la «interpretación artística a través de la sensibilidad».

Pero a la vez que dá este carácter individualista al crítico y a su obra, los reviste de una misión altísima, la de interpretar lo bello en sus múltiples formas y variados matices:

«Como las artes son lo bello expresado por el sentimiento, la pasión y el ensueño de cada uno, es decir, la variedad en la unidad, o los diversos aspectos de lo absoluto, el crítico toca a cada instante en la metafísica» (42).

El individualismo que proclama como cualidad eseneial de la crítica, lo aplica en sus ensayos sobre el Romanticismo. Parte Baudelaire del hecho de que cada siglo y cada pueblo son la expresión de su belleza y de su moral, para afirmar que el Romanticismo no es más

«que la expresión más reciente y más moderna de la belleza».

Se trata pues, de un fenómeno artístico, o cultural, llámesele como se quiera, que responde a un momento determinado; el artista debe sujetarse a este momento que ha creado un ideal de belleza, pero esta sujeción debe ser obra de su conciencia razonada, debe sentirlo:

«Para el crítico razonable y apasionado el gran artista será el que una a la ingenuidad, el mayor Romanticismo posible» (43).

La ingenuidad sirve al artista para conocer sus posibilidades, y al crítico para juzgar y analizar acertadamente. Apunta la teoría del temperamento y proclama la tesis de que se nace clásico o romántico.

«Muy pocos han encontrado el Romanticismo: unos se aplicaron a la elección de temas; otros trataron de reflejar el Catolicismo en sus obras; otros, contradiciéndose se llamaron románticos y miraron sistemáticamente al pasado; unos en nombre del Romanticismo blasfeman de griegos y romanos».

Ahora bien.

«se puede hacer de los griegos y romanos románticos, cuando lo es uno mismo; otros se han extraviado en la verdad y en el color local»,
y como si esta definición le pareciera poco precisa, añade:

«No consistirá en una ejecución perfecta, sino en una concepción análoga a la moral del siglo» (44).

Baudelaire no sólo es un crítico sino que también un teorizador de la crítica. La crítica puede hacerse sobre dos órdenes o tipos de obras; unas próximas cronológicamente al espectador, otras remotas. Pero además las obras pueden ser de distintos países, y por tanto, sus creadores, los artistas que les dieron vida, muy distintos en costumbres, tradición, ideas religiosas, políticas y sociales de las que profesa el crítico. En este caso recomienda «colocarse en el medio en que ha sido producida esta floración insólita». Lo contrario, de lo que hay hartos ejemplos en todos los países, ha sido la causa de juicios desacertados. La mayor falsedad de la novela romántica de tema histórico consiste en la falta de conocimientos arqueológicos de sus autores. No se puede reconstruir el pasado sin conocerlo, aunque esta reconstrucción o evocación se destine a una obra imaginativa y no didáctica, a una obra de puro entretenimiento. El conocimiento del medio ambiente, de la época en que se ha producido una obra artística, es tan esencial para el crítico, a juicio de Baudelaire, que lo repite en distintos artículos.

Expone su método crítico al decirnos:

«Yo he preferido renunciar a todo sistema, cansado de conversiones continuas y he buscado asilo en la impecable ingenuidad. Lo Bello es siempre extraño. Sin esta dosis de rareza que constituye y define la individualidad, no hay Belleza... Me sería demasiado fácil disertar sutilmente sobre la composición simétrica o equilibrada, sobre la ponderación de los tonos... Prefiero hablar en nombre del sentimiento» (45).

Sumamente interesante en su artículo «De la idea moderna del progreso aplicada a las Bellas-Artes». Si Baudelaire admite sin ningún género de duda el progreso material o físico, no ocurre lo mismo con el progreso moral, el más interesante aplicado a las Bellas Artes que son de índole espiritual. Califica el progreso de «fanal oscuro que arroja tinieblas sobre todos los objetos del conocimiento; la libertad se desvanece, el castigo desaparece». Su posición es antidiociesca. Para el doliente poeta el único progreso estimable es el de orden moral. En el análisis de la idea del pro-

greso se suele confundir, de un modo lamentable, lo físico con lo moral:

«Un buen francés entiende por progreso el vapor, la electricidad, etc. milagros desconocidos de los romanos, y cree que estos descubrimientos son testimonio de nuestra superioridad, confundiendo lamentablemente lo físico con lo moral.

Si una nación entiende hoy la cuestión moral más delicadamente que en el siglo precedente, hay progreso; está claro.

Si un artista produce este año una obra que testimonie más saber o fuerza imaginativa que ninguna de las que hizo el año pasado, ha progresado.

Si los productos son de mayor calidad que ayer hay progreso en el orden material. Pero ¿Donde está la garantía de progreso para mañana?» (46).

Para Baudelaire, en el orden de la imaginación la idea de progreso es un absurdo gigantesco:

«Todo revelador tiene raramente un precursor; ni Signorelli fué el generador de Miguel Angel, ni el Perugino de Rafael. El artista nace de sí mismo. No promete al futuro más que sus propias obras. La poesía y el progreso son dos ambientes que se odian instintivamente, y cuando se encuentran es preciso que el uno sirva al otro».

En este artículo podemos encontrar algunas ideas, desde luego esbozadas solamente, que después desarrollará ampliamente Spengler en «La decadencia de Occidente»:

«Es preciso no olvidarse que las naciones, vastos seres colectivos, están sometidas a las mismas leyes que los individuos; que tienen su infancia, juventud, madurez y senectud. A veces sucede que el principio mismo que les ha dado su fuerza, les lleva a la decadencia, vuelto rutina. Entonces la vitalidad se desplaza hacia otros territorios y razas. Los recién llegados no heredan íntegramente a los antiguos. Sucede a menudo que todo se pierde y hay que rehacerlo todo» (47).

Al proclamar a la imaginación como la más soberana de las facultades humanas, viene a condenar la estética naturalista. Toda la obra de Baudelaire es una lucha constante para llegar a la consecución de la Belleza, del ideal de Belleza que se ha forjado.

Siguiendo a Delacroix, concibe a la Naturaleza como un gran diccionario, útil y necesario para todos los artistas, pero a la vez sumamente peligroso si no se sabe usarlo inteligentemente. Para comprender bien el sentido en que cabe considerar la expresión de Baudelaire: «la naturaleza es como un gran diccionario», es pre-

ciso pensar en los diversos y numerosos usos que tiene el diccionario; en él buscamos el sentido, el origen, la etimología de las palabras, sus acepciones y empleo más correcto en la frase, pero nunca nadie ha considerado el diccionario como una *composición* en el sentido poético de la palabra. Los artistas que tienen y obedecen a la imaginación buscan en su propio diccionario los elementos que se acomodan a su concepción, dándoles una fisonomía completamente nueva.

«El imaginativo busca en la Naturaleza los datos que sirvan a su concepción, el no imaginativo copia esos datos; en vez de crear resulta un arte banal» (48).

No es raro que concediendo tal importancia a la imaginación se proclame Baudelaire enemigo del Naturalismo y de todo cuanto represente copia desnuda de la Naturaleza:

«El gusto exclusivo de lo *verdadero* (tan noble cuando se limita a sus verdaderas aplicaciones) ahoga el gusto de lo bello. El credo actual es éste: Creo en la Naturaleza y en nada sino en ella. Creo que el Arte es y no puede ser sino reproducción exacta de la naturaleza (una secta tímida quiere que se descarten los objetos repugnantes, así un orinal o un esqueleto). La industria que nos diera un resultado idéntico a la Naturaleza, sería el Arte absoluto. Un dios vengador ha escuchado los votos de esta multitud. Daguerre fué su Mesías, y la multitud entonces grita: Puesto que la fotografía nos da todas las garantías de exactitud deseables, el Arte es la fotografía» (49).

Lo que ataca, precisamente, del Naturalismo, es el afán excesivo de copia de la realidad, que para Baudelaire es causa de la anulación del poder creador del artista, que se reduce a un obrero manual.

E) *Concepto de la Belleza. El Arte puro.*—El análisis de la esencia de la Belleza podríamos decir que es una de las obsesiones más constantes de Baudelaire. Tanto en LAS FLORES DEL MAL cuanto en los artículos críticos y en los «Pequeños poemas en prosa» o en «Los paraísos Artificiales» encontramos conceptos y opiniones sobre lo Bello.

Lo bello es de materia compleja aunque la impresión que produce sea siempre una.

«Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable... y de un elemento

relativo circunstancial, que será... la época, la moda, la moral, la pasión. Sin este segundo elemento... el primero sería indigestible.

La dualidad del Arte es una consecuencia fatal de la dualidad del hombre: el alma y el cuerpo» (50).

Con suma frecuencia la Belleza parece un ideal inasequible para el simple mortal. El artista lucha denodadamente para su consecución; es interesante uno de los «Pequeños poemas en prosa». El poeta nos describe la visión de un loco puesto a los pies de una estatua de Venus:

«Y dicen sus ojos: Soy el último, el más solitario de los seres humanos, privado de amor y de amistad; soy inferior en mucho al animal más imperfecto. Hecho estoy, sin embargo, yo también, para comprender y sentir la inmortal Belleza. ¡Ay, Diosa! ¡Tened piedad de mi tristeza y de mi delirio!.

Pero la Venus implacable mira a lo lejos no se qué con sus ojos de mármol» (51).

En sus «Diarios íntimos» nos ofrece la definición más completa de su ideal de Belleza. Nos encontramos muy lejos del ideal del Parnaso y de la Escuela del Arte por el Arte. La consecución de la Belleza supone un largo y doloroso proceso:

«He encontrado la definición de la Belleza, de mi Belleza. El algo ardiente y triste... Una cabeza seductora y bella, una cabeza de mujer, quiero decir, es una cabeza que hace soñar a la vez, pero de manera confusa, voluptuosa y tristemente, que admira ora un ideal de melancolía, de desfallecimiento, incluso de saciedad, ora una idea contraria, es decir, un ardo, un deseo de vivir, asociados con una amargura que refluye, como si proviniese de privación o de desesperanza. El misterio, el pesar son también caracteres de la Belleza.

Una bella cabeza de hombre... contendrá también algo ardiente y triste, necesidades espirituales, ambiciones tenebrosamente rechazadas, la idea de un poder gruñón y sin empleo, la idea de una insensibilidad vengadora... el misterio y al fin, (para que tenga el valor de confesar hasta que punto me siento moderno en Estética) la *desgracia*. No pretendo que la Alegría no pueda asociarse con la Belleza, pero digo que la Alegría es uno de los ornamentos más vulgares, mientras que la Melancolía es, por así decirlo, su ilustre compañera, a tal punto que no concibo casi un tipo de Belleza donde no haya *Desdicha*».

El tipo de Belleza viril más perfecta es, para Baudelaire, Satán concebido a la manera de Milton.

Todas las complicaciones del ensueño baudelairiano y de las imaginaciones del poeta,—dice P. Martino—están aquí, perfecta-

mente definidas, con la explicación de su poder de evocar. ¡Nunca hasta ahora se había llevado a los poemas tales complejos de sensaciones y de ideas! Baudelaire desdeña todos los esfuerzos del hombre por complacerse en algo distinto de sí mismo, y por esculpir imágenes o ideas en estatuas suficientemente bellas como para que las adore; invita, por lo contrario, a remover las profundidades del alma humana, el alma del hombre de hoy, el hombre civilizado de las grandes capitales, y a hacer surgir de ella todo lo que se tenía oculto, por pudor o por miedo (52).

Ideal terrible si se quiere, pero al que no podemos negar una conmovedora grandeza.

Completa este concepto de la Belleza, el que forma del carácter del poeta, desterrado en el mundo material y sensible, siempre tendiendo a la inmortalidad, a lo suprasensible, pero en lucha constante con la realidad que le envuelve y aprisiona:

«El Poeta recuerda a este rey de los vientos
que desdeña las flechas y atraviesa al mar,
en el suelo, cargado de bajos sufrimientos,
sus alas de gigante no le dejan andar» (53).

Señalemos, por fin, para terminar las presentes notas, el interesante ensayo «La risa y la caricatura», en el que se contiene la primera alusión, por lo menos que nosotros sepamos, a la *poesía pura*, aunque Paul Valery se crea su inventor:

«Las naciones primitivas no conciben la caricatura ni la comedia. Si en una nación ultracivilizada una ambición superior, franqueando los límites del orgullo mundano, se lanza hacia la *poesía pura*, esta *poesía límpida y profunda como la naturaleza*, la risa le faltará como al sabio» (54).

Y unos versos del soneto, que no creemos que sea aventurado señalar como fundamento de la estética simbolista:

«Comme de long echos qui de loin se confondent
dans une tenebreuse et profónde unité
vaste comme la nuit et comme la clarté
les parfums, les couleurs et le sons se repondent.
Yl est de parfums...
doux comme les hautbois, verts comme les prairies... (55).

NOTAS

(1) Vid. Albert Thibaudet: «Historia de la Literatura Francesa desde 1789 hasta nuestros días», Editorial Losada.—Buenos Aires.—2.^a edición.—18 de abril de 1945.

En la página 257 dice: «Ninguna generación literaria tendría menos razón que la que tuvo de veinte a treinta años hacia 1850, para llamarse una generación sin maestros. Los hombres de cincuenta años se los ofrecen con profusión. La poesía, la novela, el teatro, el pensamiento, la historia, están trabajados y removidos con arados gigantescos; los jóvenes eran niños en la época en que los ademanes de los sembradores se agrandaban hasta las estrellas».

(2) Uno de los casos más significativos es el de Teófilo Gautier. Campeón del Romanticismo en sus años juveniles, uno de los más desafortunados contendientes de la «batalla de «Hernani», y que luego se convierte en inspirador del movimiento parnasiano.

Para el deslinde de épocas y géneros literarios, puede consultarse con provecho, a pesar de que adolece de bastante palabrería, la obra de Alfonso Reyes: «EL DESLINDE: Prolegómenos a la teoría literaria». Ediciones del COLEGIO DE MEXICO, 1944. (Consúltense especialmente los seis primeros capítulos).

(3) Vid. Albert Thibaudet. Op. Cit. Pág. 257.

(4) La larga vida de algunos campeones románticos, entre ellos Víctor Hugo y Jorge Sand, los hace presenciar el realismo de Flaubert, (en más de un aspecto podríamos juzgarle neo-romántico, especialmente en «Las tentaciones de San Antonio», y en la reconstrucción arqueológica de «Salambó») los primeros fermentos naturalistas de Zola y de su escuela, a la vez que en la poesía, asisten al triunfo del *Parnaso* y del *Simbolismo*.

(5) Vid. Albert Thibaudet: Op. Cit. Pág. 258.

(6) Vid. Albert Thibaudet. Op. Cit. Pág. 298. A propósito de los citados

críticos, escribe: «Tan opuestos, por otra parte, como Montaigne y Pascal, como el elemento líquido y el elemento sólido, lo que la dominación de uno de ellos hubiera tenido de excesivo y de peligroso se hallaba atemperado y a punto gracias a su coexistencia.

De los dos cerebros, el más fino era el de Renán; el más sólido y el mejor amueblado, el de Taine. Vigoroso, organizado, centrado. Taine puede pasar por el más grande *scholar* del siglo XIX. Ingresado el primero en la Escuela Normal,—cacique, según el idioma de la casa—ha seguido siendo el cacique de la formación universitaria francesa, a la manera como Hugo setá el cacique de la poesía y Bossuet el del episcopado». Si Taine es la crítica filosófica. Renán es la crítica filológica.

(7) El profesor Alfonso Reyes ha hecho un sugestivo análisis de los estímulos de la creación literaria. (Véase: «Tres puntos de exegética literaria: Los estímulos literarios». JORNADAS.—El Colegio de México.—Centro de Estudios Sociales.—Fondo de Cultura Económica). Señala los siguientes tipos de estímulos: 1. Literario. 2. Verbal. 3. Visual. 4. Auditivo. 5. Olfativo, palatal y táctil. 6. Ambulatorio. 7. Onírico. 8. Memoria involuntaria. 9. Sinestesia. 10. Estímulo físico de otro tipo. 11. Emocional. 12. Provocación voluntaria.

(8) En cualquier manual de «Historia de la Literatura francesa» se encontrará la bibliografía necesaria para estudiar la obra y la vida de Baudelaire. Recomendamos especialmente el libro de César González-Ruano: «Baudelaire». (Colección «Manantial que no cesa.—José Janés.—Editor, 2.^a edición. Barcelona, mayo, 1948). Págs. 317-328. Puede consultarse con provecho la obra de P. Martino. «Parnaso y Simbolismo». Editorial EL ATENEIO. Buenos Aires.

(9) para Baudelaire el origen de su proceso debe buscarse en un artículo de Gustavo Burdín, aparecido en «Le Fígaro», a raíz de la publicación de «Las Flores del Mal». En efecto, en el artículo mencionado se enjuicia duramente la poesía de Baudelaire: «Jamás se ha visto desperdiciar locamente tan bellas cualidades. Hay momentos en que se duda del estado mental de M. Baudelaire; otros en que ni siquiera se duda; la mayor parte del tiempo es la repetición monótona y premeditada de las mismas palabras y los mismos pensamientos. Lo odioso y lo innoble se codean. Lo repugnante se alía a lo infecto. Jamás se ha visto morder, e incluso masticar tantos senos en tan pocas páginas; no se ha asistido nunca a tal revista de demonios, de fetos, de cloróticas, de gatos y de gusanos. Este libro es un hospital abierto a todas las demencias del espíritu, a todas las putrideces del corazón... pero se puede decir, que si es disculpable que a los veinte años la imaginación de un poeta pueda dejarse llevar a tratar semejantes temas, nada puede justificar que un hombre de treinta dé a la publicidad un libro con semejantes monstruosidades». Tomo la cita de la obra de César González Ruano, «Baudelaire». Págs. 183-184.

(10) Los poemas prohibidos fueron: «Lesbos». «Femmes damnées», «Le Le-thé», «A celle qui est trop gaie», «Les bijoux» y «Les méthamorphoses du vampire». Aunque antes del proceso de Baudelaire había sido procesado Gustavo Flaubert por su «Madame Bovary», era la primera vez que se llevaba a los Tribunales una obra de poesía.

(11) Cuando Baudelaire solicita su ingreso a la Academia hay dos vacantes, la del dramaturgo Scribe y la del P. Lacordaire. La primera la ocupó el novelista Octavio Feuillet, la segunda el príncipe de Broglie. No es este lugar a propósito para detenernos en más detalles. La pretensión de ser académico pudo servir a Baudelaire para conocer la amistad de *algunos amigos*.

(12) En la obra citada de C. González Ruano, se transcribe la eskuela de defunción del poeta. «fallecido en París, el 31 de agosto de 1867... confortado con los Sacramentos de la Iglesia». (Pág. 252). Se reproducen también fragmentos de un artículo que el escritor católico Luis de Veuillot publicó en «L'Univers», dos días después del fallecimiento de Baudelaire. El mismo González Ruano resume la cuestión del catolicismo de Baudelaire con las siguientes palabras: «¿Cuáles son los elementos primordiales en la obra y en la vida de Baudelaire que permiten construir, con mayor o menor fundamento, los andamios de su catolicismo? Primero su angustia. Su angustia, si no ceñidamente católica, sí puede ser una angustia cristiana; después, el miedo a la muerte; luego, su preocupación continúa por el remordimiento, que encaja de lleno, no en un catolicismo o cristianismo, sino en la amplitud de una moral religiosa...»

(13) Vid. Albert Thibaudet. Op. cit. Pág. 279.

(14) Vid. «Las Flores del Mal». Poema, «Himno a la Belleza».

(15) Vid. «Las Flores del Mal». Poema: «Elevación». El ansia de huir de la realidad circundante, de forjarse un *paraíso artificial*, de la miseria de la vida terrena y llegar a un paraje ideal, fastuoso y quimérico, la expresa repetidamente: Véase «Pequeños poemas en prosa». el poema XVIII, «La invitación al viaje».

(16) Actualmente los poetas jóvenes, Carlos Bousoño y Rafael Morales han analizado el fondo trágico del blasfemo y del ateo. El poema de Bousoño, titulado «CRISTO» (perteneciente al libro en preparación, «Cristo en el sueño») publicado en «La Hora», número del 7-1-49, página 11, nos ofrece una interpretación psicológica del blasfemo similar a la que damos de Baudelaire. Dice:

El humano desea la paz sobre su pecho,
pero blasfema y niega porque Tú estás lejano.
Tu cuerpo resplandece, y el hombre está deshecho.
Pasa errante su sombra por el camino vano.

Te odian con el amor. Yo lo sé, Tú lo sabes.
Los hombres que blasfeman son los que más te quieren.
Sueñan la eternidad. Miran los aires suaves.
Piden, aspiran, cantan, necesitan... se mueren.

Sería muy descabellado dar los anteriores versos como interpretación de la poesía blasfema y satanista de Baudelaire?

(17) Vid. el prólogo de Teófilo Gautier, (20-11-1868) de la edición definitiva de «Las Flores del Mal». París. Michel Levy, 1868.

(18) Vid. Agustín Esclasans. Prólogo de «Mi corazón al desnudo». Barcelona. Editorial Apolo. 1947.

(19) Vid. Baudelaire. «Diarios íntimos: Mi corazón al desnudo». Trad. cit. de Agustín Esclasans. Epígrafe: «Higiene, conducta y método».

(20) Este fué el primer título que pensó dar a su obra poética. Vid. Alberto Thibaudet. Op. cit. pág. 282. «Es fastidioso que el poeta no haya mantenido el título que había elegido al principio: LIMBES, que hubiera señalado mucho mejor el carácter católico del poema. Según una tradición teológica que proporcionó ya a Casimiro Delavigne el tema de un poema (el único buen poema que escribió) los limbos serían una especie de cuarto estado de la topografía de ultramundo, ni el paraíso, ni el purgatorio, ni el infierno; un lugar sin gozo ni pena, reservado a los niños muertos sin bautismo, a los paganos infieles, a los herejes de buena fe y de buena vida; tradición que, por lo demás, no ha consagrado de ningún modo la Iglesia, que el catecismo ignora y que nunca ha tomado forma precisa. El Catolicismo, menos religioso que filosófico y literario, de Baudelaire, tenía necesidad de un lugar intermedio, particular, original en que habitar entre Dios y el diablo».

(21) Vid. Baudelaire: «Variétés critiques.—Modernité et surnaturalisme.—Esthétique spiritualiste». Bibliotheque Dionysienne. París, 1924. Vol. II. Artículo: «Elogio del maquillaje».

(22) Vid. «Variétés critiques...». Artículo: Elogio del maquillaje».

(23) Vid. Baudelaire: «Mi corazón al desnudo». Edic. cit. Epígrafe: «Del trabajo cotidiano y de la inspiración».

(24) Vid. «Pequeños poemas en prosa». Poema XXVII: «Muerte heroica».

(25) Tomo la cita del prólogo de Teófilo Gautier de la edición definitiva de «Las Flores del Mal». París, 1868.

(26) Vid. «Pequeños poemas en prosa». Poema XII: «Las muchedumbres».

(27) Vid. «Pequeños poemas en prosa». Poema III: «El yo pecador del artista».

(28) Vid. «Pequeños poemas en prosa». Poema VIII: «El perro y el frasco».

(29) Vid. Baudelaire: «Reflexiones sobre algunos de mis contemporáneos: «La poesía de Víctor Hugo».

(30) Vid. «Pequeños poemas en prosa». Dedicatoria a Arsenio Houssaye.

(31) Tomo la cita del prólogo de Teófilo Gautier a la edición definitiva de «Las Flores del Mal». París, 1868.

(32) Vid. «Diarios íntimos»: «Mi corazón al desnudo». Edic. cit. Epígrafe: «Cohetes».

- (33) Vid. Ernesto Meumann: «Sistema de Estética». Capítulo 1.º: «El problema de la Estética y su relación con el Arte». Colección Austral. Núm. 778.
- (34) Vid. «Variatés critiques...». Artículo: «Ricardo Wagner y Tannhauser».
- (35) Vid. «Variatés critiques...». Artículo: «La obra y la vida de Eugenio Delacroix». Pág. 11.
- (36) Vid. «Variatés critiques...». Artículo: «El artista hombre de mundo, hombre de multitudes y niño». Pág. 45.
- (37) Vid. «Variatés critiques...». Notas sueltas.
- (38) Vid. «Variatés critiques...». Artículo: «La obra y la vida de Eugenio Delacroix».
- (39) Vid. «Variatés critiques...». Artículo: «La obra y la vida de Eugenio Delacroix».
- (40) Vid. «Pequeños poemas en prosa». Poema XIV: «El viejo saltimbanqui».
- (41) Vid. «Variatés critiques...». Salón de 1846. Artículo: «¿Para qué la crítica?»
- (42) Vid. «Variatés critiques...». Salón de 1846. Artículo: «¿Para qué la crítica?»
- (43) Vid. «Variatés critiques...». Salón de 1846. Artículo: «¿Para qué la crítica?»
- (44) Vid. «Variatés critiques...». Salón de 1846. Artículo: «¿Qué es el Romanticismo?».
- (45) Vid. «Variatés critiques...». Ensayo: «Exposición universal de 1855». Artículo: «Método de crítica: De la idea moderna de progreso aplicada a las bellas artes».
- (46) Vid. «Variatés critiques...». Ensayo: «Exposición universal de 1855». Artículo: «Método de crítica: De la idea moderna de progreso aplicada a las bellas artes».
- (47) Vid. notas 45 y 46.
- (48) Vid. «Variatés critiques...». Artículo: «La obra y la vida de Eugenio Delacroix». Págs. 9-10. Ideas similares expone también en el artículo «La reina de las facultades, la imaginación».
- (49) Vid. «Variatés critique...». Ensayo: «Salón de 1859». Artículo: «El público moderno y la fotografía».
- (50) Vid. «Variatés critiques...». Artículo: «Lo bello, la moda y la felicidad».
- (51) Vid. «Pequeños poemas en prosa». Poema VII: «El loco y la Venus».
- (52) Vid. P. Martino: «Parnaso y Simbolismo». Págs. 123-124. Editorial «El Ateneo». Buenos-Aires, 1948.
- (53) Vid. «Las Flores del Mal». Poema: «Albatros». Es la última de las cuatro estrofas de que consta el poema. Expone ideas estéticas en los poemas: «El Ideal», «Elevación», «Himno a la belleza», etc. Para determinar el concepto que tiene

Baudelaire del poeta, la composición más interesante es, tal vez, la titulada «Bendición».

(54) Vid. «Varietés critiques...». Artículo: «La risa y la caricatura».

(55) Además de los artículos y textos citados en el presente trabajo, pueden consultarse con fruto para conocer las ideas estéticas y críticas de Baudelaire, los siguientes:

a) «*El arte en Bélgica*». (Notas póstumas).

b) «*Teófilo Gautier*», artículo en el que dice: «La sensibilidad del corazón no es absolutamente favorable al trabajo poético. La sensibilidad de la imaginación es de otra naturaleza».

c) «*El arte filosófico y el arte didáctico*», (ensayo inconcluso encontrado entre los papeles Baudelaire) en el que dice: «El arte filosófico es una monstruosidad. Cuanto más apartado de la enseñanza, el arte se aproximará más a una belleza pura y desinteresada».

d) «*La escuela pagana*», en el que leemos: «Es preciso que la literatura recupere sus fuerzas en una atmósfera mejor. No está lejos el tiempo en que se comprenderá que toda literatura que rehuse caminar fraternalmente entre la ciencia y la filosofía es una literatura homicida y suicida... El pecado contiene su infierno: el dolor y la miseria».