

BAUDELAIRE: IMÁGENES DE UN POETA Y FIGURAS POÉTICAS DE UN CRÍTICO

ANNE-MARIE REBOUL

Universidad Complutense de Madrid

Los semiólogos del siglo XX se preguntan si el lenguaje audiovisual no estará desplazando al libro y a la cultura escrita. Esta pasión del siglo XX ahonda sus raíces en la mirada cada vez más cautiva y apasionada que los escritores, poetas e intelectuales del siglo XIX proyectaron en las artes plásticas. Baudelaire fue uno de esos hombres fascinados por la imagen: «Ma grande, mon unique, ma primitive passion» escribe en *Mon coeur mis à nu* (OC., I: 701). En su errabundo vivir, sólo le acompañan libros y grabados, infinidad de grabados y dibujos que contempla una y otra vez!. Recordemos lo que escribe a su madre desde Bruselas: «Quelle envie j'ai d'être dans ma chambre! Et de revoir toutes mes paperasses et toutes mes gravures!» (CORR., II: 394). Baudelaire no fue el único en sentir tal atracción; Stendhal, Balzac, los hermanos Goncourt, Théophile Gautier, Fromentin... escribieron, de una u otra forma, sobre el arte. Por primera vez en la historia, la literatura cede su puesto a la pintura. ¡Bien merecido lo tiene! por esa renovación permanente de las formas que conduce el arte, en su fastuoso decurso decimonónico, de un cuadro neoclásico de David como el de *Bethsabée* a los lienzos de Cézanne, precursor del cubismo. Pero huelgan los comentarios en tal sentido, por lo muy conocida que es la fraternidad que hace cómplices, en los cenáculos, a artistas y poetas. Lo que no resulta tan conocido a mi entender, salvo error, es la repercusión que dicha influencia tuvo sobre el modo de sentir y de escribir, pues carecemos de un estudio global sobre su incidencia en la literatura. Sin embargo, a fuerza de contemplar lienzos y más lienzos algo ocurre en los espíritus: recordemos a Hippolyte Taine quien comenta «mes idées ne s'alignent plus par files comme autrefois, j'ai des éclairs, (...) des mots, des images, bref mon état d'esprit est plus celui d'un peintre que d'un écrivain»; y algo ocurre en la escritura: la poesía se desliza hacia la plasticidad con Théophile Gautier y su búsqueda del «épithète qui peint»; el campo de los géneros se amplía con el ensayo

1 Nos han quedado muchos testimonios de esa relación que mantuvo Baudelaire con el arte. De muy pequeño, fueron los paseos por el jardín del Luxemburgo, llevado de la mano de su padre. Más tarde será el museo del Louvre, ante el que no pasaría sin entrar para ver dos o tres cuadros. El mismo Baudelaire nos comenta, en el *Salon de 1859*: «Très jeunes, mes yeux remplis d'images peintes ou gravées, n'avaient jamais pu se rassasier, et je crois que le monde pourrait finir *impavidum ferient* avant que je devienne iconoclaste». (OC., II: 624). «L'art était pour Baudelaire un destin», según Claude Pichois (Baudelaire, OC., II: 1252).

artístico, las novelas del artista o el poema en prosa, entre otros; también el de las técnicas, con las descripciones impresionistas que inundan los relatos.

La imagen, entendida en sentido amplio —dibujo, cuadro, agua fuerte— es anulación del movimiento y del tiempo; es por tanto defunción de la vivencia dialéctica y conflictiva de la Historia. Conforme va perdiendo una de sus antiguas prerrogativas, la de representar una historia, para deslizarse hacia la pura plasticidad, la función de la imagen en la literatura puede asimilarse a la del paisaje, al ser ambos elementos esenciales cuya contemplación predispone el alma a la poeticidad. No es un azar que el nacimiento del poema en prosa esté ligado a las ensoñaciones que fluyen de la mirada amorosa de un Baudelaire ensimismado en la pintura. La naturaleza de las imágenes contempladas condiciona el estilo elegido para su comentario, Diderot nos lo enseñó; pero a su vez el estilo y el imaginario del autor se impregnan de la esencia de dichas imágenes, ya que su impacto queda alojado en la memoria de las sensaciones. Así, hablar de los cuadros que conmovieron a Baudelaire y dieron origen bien sea al esbozo de un poema en prosa en la obra crítica, bien sea a un poema en verso en la obra poética, es aludir a todo un material poético que remite, indistintamente, a *Les Fleurs du Mal* o a su crítica de arte, a los *Petits Poèmes en prose* o al texto *Le Peintre de la vie moderne*. El cuadro, la imagen, se convierten en «nourriture personnelle», según Claude Roy (1961: 256), y ésta, a su vez, informará las distintas metáforas del lenguaje poético.

Las obras producto de la ensoñación de Baudelaire participan todas de una quietud ahogada en tristeza, reflejan un genio taciturno, saturniano, es decir silencioso, apesadumbrado o deprimido. La melancolía con su cohorte de términos como desconsolado, afligido, apenado... recorre toda la crítica de arte, introduciéndose en los lugares más insospechados, porque los cuadros que retienen su atención son siempre de naturaleza íntima, impregnados de algún doloroso misterio². Tanto es así que podemos extraer de ellos todo un muestrario de cuerpos lánguidos y voluptuosos, de cuerpos en llanto, de figuras transidas de dolor. Así, la figura del Duelo que Baudelaire imagina para presidir las esculturas expuestas en 1859 «prostrée, échevelée, noyée dans le ruisseau de ses larmes» (OC., II: 669); la *Magdalena* de Delacroix, de la que no se sabe «si elle est auréolée par la mort, ou embellie par les pâmoisons de l'amour divin» (OC., II: 593); la *Santa Teresa* de Planet «S'affaissant, tombant, palpitant, à l'attente du dard dont l'amour divin va la percer» (OC., II: 371); la Madre de los Dolores, en el cuadro la *Pietà* de Delacroix, «les deux bras étendus horizontalement dans un accès de désespoir, une attaque de nerfs maternelle» (OC., II: 435). Los cuadros de Delacroix ofrecen una multitud de ejemplos, Baudelaire siempre encuentra en ellos alguna figura «plus désolée, plus affaissée que les autres, en qui se résumant toutes les douleurs environnantes» (OC., II: 440), figura que le confirma su teoría según la cual Delacroix es el artista que mejor supo expresar la melancolía durante el siglo XIX.

La melancolía tiene algo de mujer. La distensión del cuerpo, ese abatimiento de los músculos, la inclinación de la cabeza y los hombros en una actitud lánguida, el paso lento, no son atributos de la masculinidad. Muestran una sensibilidad de recogimiento más propia de la mujer. De hecho, los personajes masculinos que llamaron la atención del poeta tienen

2 El dolor, en la crítica de arte de Baudelaire como en su poesía, adopta el aspecto de un misterio. Pierre Jean Jouve (1958: 16) nos ha revelado que dicho misterio, del que el poeta no conoce el alcance real, supone la búsqueda de lo inconsciente, verdadero manantial y motor de su poesía.

todos algo de mujer. «Sardanapale lui-même était beau comme une femme» (OC., II: 593). El déspota asiático «meurt sur son bûcher, drapé dans ses mousselines, avec une attitude de femme» (OC., II: 734). Ovidio le parece estar «couché avec une mollesse et une tristesse féminines» (OC., II: 635). El Cristo de Delacroix «ruisselle de tendresse féminine et d'onction poétique» (OC., II: 632). El mismo artista Fromentin que Baudelaire aprecia sinceramente, «tient un peu de la femme, juste autant qu'il faut pour ajouter une grâce» (OC., II: 650). El Hamlet de Delacroix es «tout délicat et pâlot, aux mains blanches et féminines, une nature exquise, mais molle, légèrement indécise, avec un oeil presque atone» (OC., II: 593).

Las obras apreciadas por Baudelaire son todas portadoras de algún rasgo melancólico, pero la imagen final dibujada por el poeta es necesariamente parcial e interpretativa. En realidad, la melancolía pertenece tanto o más a la mirada del poeta que a las propias obras contempladas³. En sí misma es poética⁴. Su presencia en una obra de arte genera la ensoñación a través de tres canales perfectamente diferenciados, con los que cualquier lector de *Les Fleurs du Mal* estará familiarizado. De hecho, su estudio podría llevar como epígrafe el verso de *Correspondances* «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent», pues el sentido olfativo, el auditivo y el visual aúnan sus esfuerzos para la mejor aprehensión de las obras.

Las flores y los perfumes, en la obra crítica al igual que en la poética, no pertenecen al ámbito de la trivialidad. De las pinturas que gustaron a Baudelaire, a veces se desprende un aroma o sustancia volátil, siendo la voluptuosidad y la melancolía los rasgos más aptos para adoptar esa consistencia evanescente. En esa red de imágenes destacan verbos como «respirar» o «exhalar», pero son los sustantivos que complementan la acción verbal los que realmente motivan el sentido primario olfativo. Así leemos «L'âme respire ici un parfum compliqué» (OC., II: 644). Cuando Baudelaire intenta describir la naturaleza del perfume, un rasgo de abstracción y espiritualidad se añade siempre a su materialidad:

«Cette mélancolie respire jusque dans les *Femmes d'Alger*, son tableau le plus coquet et le plus fleuri. Ce petit poème d'intérieur, plein de repos et de silence, encombré de riches étoffes et de brimborions de toilette, exhale je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse» (OC., II: 440).

3 Nos lo confirma la definición de lo bello que Baudelaire propone en *Fusées*: «J'ai trouvé la définition du Beau, —de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture» (OC., I: 657). Ardiente y triste a la vez. Del mismo modo, una cara de mujer es hermosa para el poeta si provoca sentimientos confusos que le recuerdan a la par voluptuosidad y tristeza. La alegría puede ser uno de sus atributos, pero siempre será más vulgar, «tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé?) un type de Beauté où il n'y ait du Malheur» (OC., I: 657).

4 A pesar de no querer mostrar preferencias por determinados temas tratados por los artistas, Baudelaire no era indiferente a su elección. Cuando éstos encerraban amargos pensamientos o le revelaban algún dolor secreto, su imaginación, en la crítica de arte, podía vagar hasta verse fraguada en poema. Así ocurrió en 1859 con dos esculturas de Christophe. Un tema macabro y otro alegórico dieron lugar a *Danse Macabre* y *Le Masque*, cristalización de las profundas y melancólicas ideas que dichas obras despertaron.

Los efluvios recuerdan por tanto impresiones oscuras. A esa red de figuras poéticas se suman las que derivan del sentido gustativo porque sus metáforas giran en torno al vino, sustancia que un buen catador bebe lentamente, a pequeños sorbos, dejando siempre que su aroma inunde las fosas nasales. El texto además sugiere sus efectos embriagadores. Insistentemente, Baudelaire nos aconsejará la saludable embriaguez: «Enivrez-vous; enivrez-vous sans cesse! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise» (OC., I: 337). Resultaba inevitable que el creador de los *Paradis Artificiels* no recordara las experiencias del hachís en el Hotel Pimodan o no sacara provecho de tantos males ahogados en el láudano. Edgar Allan Poe, por otra parte, le había enseñado que el opio tiene el poder de revestir las cosas de un halo sobrenatural. Pero el verdadero opio de Baudelaire es el arte, porque «l'ivresse de l'Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre» (OC., I: 321). Algunos cuadros de Delacroix le producen tal sensación, así como los cielos y las nubes de los de Boudin:

«A la fin tous ces nuages aux formes fantastiques et lumineuses (...), toutes ces splendeurs, me montèrent au cerveau comme une boisson capiteuse ou comme l'éloquence de l'opium» (OC., II: 666).

Por los juegos de la analogía, el placer que procura el cuadro se hace olfativo y penetra, como si de un vapor se tratara, por todos los poros del cuerpo, llevando al crítico, por los senderos del vértigo, hacia un éxtasis hecho de infinito.

La ensoñación a que le lleva el sentido auditivo produce efectos similares. El color tiene el poder de transformarse en música. El milagro que supone la luz y el sol en la naturaleza es asimilado a una «sinfonía» o a una «sucesión de melodías». Tales metáforas tienen su origen en el siglo XVII, pero cuando alguna obra de Delacroix sugiere en el poeta ideas de música, cualquier metáfora antes utilizada palidece al lado de la de Baudelaire. El poder sugestivo del lienzo *Le Sultan du Maroc* provoca tal efecto:

«En effet, déploya-t-on jamais en aucun temps une plus grande coquetterie musicale? Véronèse fut-il jamais plus féérique? Fit-on jamais chanter sur une toile de plus capricieuses mélodies? un plus prodigieux accord de tons nouveaux, inconnus, délicats, charmants?» (OC., II: 357).

El color, cuando es armonioso, se hace música, pero a su vez la música «ahonda el cielo», según una nota en *Fusées* (OC., I: 653), es decir despierta en el hombre sensible imágenes de infinitud y profundidad que superan los espectáculos de la naturaleza. El cuadro transformado en imagen musical o en imagen olfativa pierde su contorno material y suscita ideas de lo inefable. Otras veces, la música, dice Baudelaire, «me prend comme une mer» (OC., I: 68). Estas dos imágenes —el cielo y el mar— ligadas a la melodía del color conducen de forma natural al eje de la ensoñación que emana del sentido visual. Éste se plasma en una macro-red cósmica en torno a tres campos semánticos íntimamente ligados: la luz, el horizonte y la atmósfera. En la crítica de arte, el poeta «s'enivre de soleil» como antaño cuando se autorretratara en *Bénédiction*. El sol es metáfora del color, pero en las mejores obras la luz del sol nunca es insolente, nunca es agresiva. El crítico se inclina por

los crepúsculos y las puestas de sol. La luz en su declive es fuente de armonía y se asemeja a ese «demi-jour propice qui caresse». A pesar de la intensidad de los colores, el efecto general de los cuadros de Delacroix es asimilado a una luz crepuscular. Es inevitable pensar que Baudelaire volvería de *La Réunion* con los ojos llenos de la belleza del sol poniente, porque sus sueños están inundados de su luz, intensa aunque ya sea suave, tenue y efímera.

Esa ensoñación bajo el signo melancólico de Saturno conduce al poeta, en su apreciación del color, hacia tonalidades pálidas y apagadas. La palidez se hace visible en las mujeres que retrata Delacroix. La fealdad de dichas mujeres era corrientemente comentada en el siglo XIX, lo que indigna al poeta, quien quiere ver en su palidez y desvaimiento «comme une révélation des batailles intérieures»:

«Qu'elles se distinguent par le charme du crime ou par l'odeur de la sainteté, que leurs gestes soient alanguis ou violents, ces femmes malades du coeur ou de l'esprit ont dans les yeux le plombé de la fièvre ou la nitescence anormale et bizarre de leur mal, dans le regard, l'intensité du sumaturalisme» (OC., II: 594).

El gris que transluce aquí en esa hermosa metáfora «le plombé de la fièvre», es el color que prevalece en la ensoñación. Los cuadros que le parecieron armoniosos se le representaron siempre grises. Pero gris no significa para Baudelaire un color triste ni apagado; es sinónimo de armonía, como en la naturaleza, cuando el verde de los prados y el rojo de las amapolas se funden bajo un intenso sol.

Gris, lo es cualquier cielo cruzado por masas nubosas —y sabemos del enorme poder evocador de este tipo de horizontes para Baudelaire—. Y gris, lo son también las brumas que propician la ensoñación —«les rêves profonds de l'atelier et les regards de la fantaisie noyés dans les horizons gris» (OC., II: 421)—. La analogía en torno a la luz y al color comparte sus atributos con la red de imágenes que evocan el horizonte o la atmósfera. Cuando la imaginación del poeta queda presa de una sensación intensa, a la vez placentera y dolorosa, el discurso poético asocia el mar, el cielo y las nubes para crear un espacio a su medida. Vasto y profundo es por tanto el espacio soñado por su espíritu para huir y propiciar a su imaginación el ansiado viaje hacia el infinito.

La soledad caracteriza ese marco interiorizado, pero el discurso poético que gira en torno a la idea de atmósfera, arrastrando con ello un cortejo de términos como vapores, brumas, aire... atenúa su efecto al sugerir ideas de envolvimiento. En la naturaleza, la atmósfera lima las asperezas originales y armoniza el conjunto al rodearlo de un velo imperceptible; el pintor debe crear un efecto general a semejanza de la atmósfera natural. Frente a un cuadro de Delacroix «Il vous semble qu'une atmosphère magique a marché vers vous et vous enveloppe». (OC., II: 753). La atmósfera avanza y envuelve. Puede además condensarse y presentarse bajo la forma de brumas, pero éstas no son la lluvia ni el frío. Sugieren también algo evanescente y vaporoso que protege y transporta a la región de los sueños. Las imágenes cósmicas dibujan por tanto un paisaje analógico complejo, hecho de luz indecisa, de inmensidad, profundidad y soledad, ideas levemente atenuadas por el efecto de intimidad y recogimiento que propicia la atmósfera, protegiendo el alma en su viaje a ese más allá del mundo anhelado en el poema en prosa.

Cualquier asiduo lector de Baudelaire ya sabe de las caricias del sol, del secreto doloroso, de los cielos, los ponientes, la música, el perfume, la infinitud... Pero la magia de todo es que el universo poético creado, todo este mundo muy baudelairiano descubierto en las páginas de su obra crítica, no esconde los cuadros comentados. Un mundo simbólico se yergue, se hace presente, vive en nosotros después de cerrar el libro, pero durante la lectura, los cuadros emergen. Paso a paso, no tenemos la impresión de infidelidad porque Baudelaire se escribe describiéndolos. Contemplando los cuadros que le emocionan, queriendo intimar con ellos, por un juego de ecos y reflejos, dos almas dialogan. En esta crítica metafórica que poco a poco se aproxima a su objeto para sugerirnos la armonía de los colores, la voluptuosidad de un gesto o la expresión poética de una actitud lánguida, buscando y rebuscando siempre para encontrar la expresión adecuada, el poeta no hace sino ahondar más y más en el fondo de su alma, porque lo que sus ojos ven no es sino reflejo de lo que su alma siente. Lo dijo en esa hermosa carta que envié a Wagner:

«D'abord il m'a semblé que je connaissais cette musique, et plus tard en y réfléchissant, j'ai compris d'où venait ce mirage; il me semblait que cette musique était *la mienne*, et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer» (OC., II: 1452).

Lo que embarga su corazón, Baudelaire lo lleva dentro, latente, escondido. La ensoñación es a la vez esencia del misterio del cuadro y esencia de su emoción.

La analogía parece además circular como si cualquiera de las sensaciones llevara a todas las demás por el fenómeno de la onda expansiva. De un catalizador a otro resuenan ecos profundos, ecos que Baudelaire multiplica por las peculiares correspondencias que va creando en el texto, pues el poeta sabe «*allonger les heures par l'infini des sensations*» (OC., I: 302); unas veces es el color del cuadro el que se convierte en sensación musical; la melodía, a su vez, recuerda la inmensidad del horizonte o la intimidad de un sol poniente, y con ellos, mundos de tristeza, tristeza que se aspira y embriaga. Otras veces es la armonía general que convoca a distancia el eje metafórico cósmico. Éste envuelve todo el cuerpo del espectador, acariciándole con tal ternura que sólo alcanza a dejar prendado en su carne y en su imaginación la impresión abstracta de una melodía o de un deseo que pronto se condensa en vapor, brumas y pesares. En otros casos, la primera sensación proviene del catalizador saturniano. La melancolía pronto se torna olorosa, el perfume que emana de ella remueve espacios secretos de dolor en el alma del espectador, evocándole mundos de música. Sucesivamente, la mirada percibe brumas y vapores que descubren, en su evanescencia, mundos de infinitud e inmensidad. Mientras, el color puede hacerse música o perfume, penetrando otros poros, excitando otros sentidos, removiendo todo un mar de recuerdos albergados en el alma y llevando al cuerpo una caricia hecha de voluptuosidad y tristeza. Las impresiones trascendidas alcanzan un espacio mítico. Lenta pero ineluctablemente, un universo sublunar, hecho de infinitud, de luz crepuscular, de sensualidad, melodía, perfume y dolor placentero se dibuja. Ese lugar secreto, Baudelaire lo llama «*les beaux jours de l'esprit*». Delacroix, mejor que ningún otro, lo conduce a ese más allá profundo e íntimo, porque el artista «*peint surtout l'âme dans ses belles heures*» (OC., II: 637).

Delacroix, nos dice el crítico en otro lugar, «*C'est l'infini dans le fini. C'est le rêve*»

(OC., II: 636) y para Baudelaire «C'est un bonheur de rêver» (OC.,II: 616). Cuando el poeta quiere evocar esa ensoñación, su prosa se hace esplendorosa, y como decía alguno de sus poemas:

«Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté».

Referencias bibliográficas

- BAUDELAIRE, Ch. (1973): *Correspondance*. Texte établi et annoté par C. Pichois et J. Ziegler. París: Gallimard. La Pléiade.
- BAUDELAIRE, Ch. (1975-76): *Oeuvres Complètes*. Texte établi et annoté par C. Pichois. París: Gallimard. La Pléiade.
- JOUVE, P.-J. (1958): *Le Tombeau de Baudelaire*. París: Seuil. (1e. éd. La Baconnière, 1942).
- ROY, Cl. (1961): «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent», en *Baudelaire*. AA.VV. París: Hachette. Col. Génies et Réalité, pp. 241-258.

