

BAUDELAIRE Y WAGNER

HAROLDO ZAMORA QUIROZ

No es poco común, cuando se penetra en el análisis de ciertas obras musicales, descubrir las fuentes literarias en que ciertos maestros se inspiraron para su composición. Y viceversa: la obra poética de algún gran escritor se ve enriquecida por el aporte que algún gran músico le ha proporcionado.

Algunos músicos se han sentido identificados con la obra de un autor, con la cosmovisión de un gran poeta, dramaturgo o novelista.

La figura del Dante y el itinerario de la Divina Comedia, obsesionan a Liszt, así como algunos de los sonetos del Petrarca dieron origen a obras homónimas musicales del gran maestro húngaro. La figura eterna de Fausto ha inquietado a músicos como Gounod, Mahler y al propio Liszt, quienes a través de la ópera dramática, o la sinfonía, han plasmado musicalmente al personaje, sin hacerlo perder el relieve que su creador deseó infundirle. Beethoven descubre en la figura de Coriolano y Egmont, los arquetipos humanos adecuados para vaciar sus vivencias musicales en verdaderos torrentes de genialidad. Bach, profundamente imbuido de espíritu religioso, encuentra en los Evangelios el sustento más que necesario para crear aquellos monumentos imperecederos del arte musical que son las "Pasiones". Berlioz requiere, como artista, en donde la sensibilidad llega casi al estado de morbilidad, nutrirse literariamente de Shakespeare, para crear su "Romeo y Julieta". ¿Quién no ha sentido vibrar sus cuerdas más íntimas al escuchar la música de "la escena de amor" de esta sinfonía dramática y que traduce del modo más fiel el drama de los amantes.

Cuando pensamos en la génesis del poema sinfónico "l'Après-midi d'un Faune", de Debussy, no cabe duda que el músico francés demuestra conocer profundamente las tesis

simbolistas y los intentos del Impresionismo. La obra en cuestión, es un ejemplo clarísimo de las afinidades literario-musicales que se dan en el espíritu del artista y su creación. La audición de una “Après-midi d’un Faune”, por lo demás, nos proporcionaría un goce débil y una no menor falta de comprensión si no conociésemos el poema homónimo de Mallarmé, poeta tenido como el verdadero “profeta” del Simbolismo en Francia. Las visiones eróticas del Fauno, el sueño a que se entrega y, por último, la renuncia al amor que las ninfas despertaran en él, para entregarse por fin al placer que le brinda la creación poética, cima del Simbolismo, son algunos de los aspectos que la música traduce, pese a las palabras del propio Debussy, que expresaba que su “Siesta de un Fauno” sólo traduce el marco natural, en el cual evoluciona la figura del sátiro, la naturaleza exterior, plena de sugerencias colorísticas y que llevan el sello del Impresionismo, tan caro a Debussy.

La obertura “Manfredo” de Schumann, traduce en forma musical el drama del héroe byroniano, sin descuidar su autor, que este drama presenta facetas diversas y que la obertura traduce. La presencia constante de la amada, en el drama de “Manfredo”, nos indica, que la tristeza incurable del héroe y su alejamiento del mundo de los hombres, tienen una causa: es el sentimiento de culpabilidad del héroe por el amor incestuoso que profesa. Resulta curioso observar que la presencia de Astarté, es fugaz en la “Obertura”, como si el héroe al evocarla deseara al mismo tiempo alejarla de su mente como un recuerdo culpable.

Todos los ejemplos que hemos citado, a modo de introducción al tema que nos va a ocupar, son claramente ilustrativos de las afinidades a que hacemos mención.

En ocasiones estas afinidades literario-musicales, son solamente incidentales, especialmente cuando el músico se siente momentáneamente atraído por la obra de un escritor. Piénsese en el “Aprendiz de Brujo” de Paul Dukas, que musicalmente no vale lo que el poema de Goethe. Es más bien música de tipo descriptivo, si se me permite el término. Diferente tratamiento observamos en Grieg, cuando alentado por la lectura de Ibsen, compone las dos “Suites” orquestales para “Peer Gynt”. No cabe duda que el mensaje ibseniano de esta obra, al ser traducido musicalmente, no puede ser acusado de infidelidad.

Una última consideración antes de abordar el tema central de este artículo, en el que nos referiremos a las afinidades artísticas de Wagner y Baudelaire.

Al citar los ejemplos anteriores y que podrían multiplicarse, no queremos expresar, en modo alguno, que el músico necesite imperiosamente de la obra literaria para sustentar su música. Ello sería negar la espontaneidad del proceso creador, que en la música es particularmente importante. Lo que sí deseamos recalcar es que un mismo tema o una cosmovisión semejante o casi semejante, pueden ser motivo para que un compositor aborde su creación. Su valor no dependerá del tema mismo, en su singularidad, sino de la intuición del artista creador, para elevarlo al plano de lo universal.

Si la música es capaz de traducir aquello que las palabras, como diría un artista simbolista, son incapaces de traducir, es decir la idea o sentimiento humano, que a través de la música podemos vislumbrar, sólo entonces podemos hablar de verdadero valor de una obra musical.

WAGNER Y BAUDELAIRE

No es un hecho aislado, ni el deseo de cumplir con un deber rutinario de crítico de arte, el que impulsó a Baudelaire a referirse en términos laudatorios a la obra de Ricardo Wagner. El análisis que el creador de las "Flores del Mal" hace del "Lohengrin", del "Tannhäuser" y del "Holandés Errante", aunque aparentemente somero, nos demuestra de modo fehaciente, su no desmentida afinidad con el músico a cuya obra se refiere. En este sentido, creo, que si bien la simpatía que un crítico puede expresar por un artista, puede hacerle perder en parte el sentido de las proporciones, cuando intenta analizar su obra, y por ende, caer en grados de subjetividad peligrosos y que a la postre podrían desquiciar su sentido crítico y desorientar al lector, no ocurre tal con Baudelaire. Y si ello ocurriera, es porque en él se da de modo casi perfecto la dualidad artista-crítico, poeta-crítico, y cuando aquella dualidad se establece, no es difícil caer en algunas tentaciones.

Pero estas tentaciones son admisibles en un hombre que como Baudelaire, al referirse a

Wagner, descubre en su música su "propia música", y en el drama que allí se representa, su propio drama.

Y Baudelaire, como pocos artistas de su época, en la carta que dirige a Wagner, casi demuestra una modestia exagerada en su afán de hacer ver al músico que aún existe en Francia gente con el suficiente sentido común, como para advertir que el creador del *Tristán* no es un músico cualquiera; que viene precedido de antecedentes de genio y avallado nada menos que por el mismo Liszt y el propio Berlioz.

Pero tampoco es la simpatía que se siente por aquél a quien los críticos se refirieran en forma tan poco elegante y despiadada, con ocasión de la representación del *Tanhausser* en París. Lo que mueve a Baudelaire, no es tampoco el reconocimiento del músico a su artículo. En su afán de no aparecer lisonjero, llega a expresar a Wagner, que no le envía su dirección por temor a que el maestro piense que el poeta desea pedirle algo. De más está decir, conociendo a Wagner, que la preocupación del poeta y la apasionada exégesis de su obra, por parte de Baudelaire, no tuvieron en él, el mismo eco. A Baudelaire aquello no interesa. Lo que importa es que él debe, como poeta y crítico, hacer la apología de una obra que presenta con la suya rasgos de afinidad, no incidentales, sino de profundo contenido humano y artístico.

Conviene referirse de modo general a las pretensiones estéticas de ambos artistas para percatarse de estas afinidades, y luego descender al análisis de la cosmovisión que las anima. Para ello, nada mejor que referirnos someramente al poema "Correspondances", de Baudelaire y a algunos de los postulados que encontramos en "Opera und Drama", de Wagner. El análisis sincero de las "Flores del Mal", nos mostrará el itinerario baudelaireano en sus diversas secciones, así como el análisis del "Tannhäuser" y el "Holandés" y de *Tristán e Isolda*, nos mostrarán algunos de los temas en los que ambos artistas se encuentran en comunión singular de ideales.

WAGNER Y EL SIMBOLISMO

Si hay algo que aproxima a Wagner y a Baudelaire, o para ser más exactos a Wagner y

a los simbolistas, es una cierta concepción del mundo y del Arte, que revolucionó los espíritus en las postrimerías del siglo XIX. Es una verdadera revolución espiritual contra todo aquello que el Realismo y el Naturalismo establecieron, aprovechando la timidez de un Romanticismo que, por exceso de individualismo, dejó el camino abierto a sus principales detractores.

Esta concepción simbolista reposa en la idea que la realidad que nos rodea, no es la verdadera realidad. Si bien es cierto, no se la desconoce ni se la niega, esta realidad no satisface las aspiraciones individuales de hombres que, dotados de una supersensibilidad, aspiran a otras cimas.

Baudelaire, en "Correspondances" habla de esta realidad, pero asimilándola a lo que él, en repetidas ocasiones, denominara *Spleen*. Esta realidad insatisfactoria para los ideales simbolistas abarca al hombre, lo oprime, lo subyuga, lo ahoga, lo esclaviza. Cuando el hombre o el poeta caen bajo sus redes, han de luchar denodadamente para sacudirse de ella.

¿Cuántos parecen haber sucumbido en la lucha? Rimbaud, el poeta vidente, "renunciará a los cánticos"¹, y a la aventura idealista, para sumirse en el mundo de la realidad. "El Aventurero del Ideal, se transformará en aventurero de lo real"², porque aquella realidad tangible fue más poderosa que la realidad verdadera que indagaba. La "historia de una de sus locuras"³, quedará sólo como el intento por alcanzar un ideal, infinito, absoluto, llámesele como quiera, que parece escapársele de las manos. Otros más osados como Mallarmé, reconocerán su impotencia por alcanzarla, pero, loca aventura, harán precisamente del tema de aquella impotencia su ideario. Tal vez, en el reconocimiento de aquella impotencia, signo de modestia suma, verán la luz. Pero cuántos intentos hará el poeta, por tratar de huir de aquello que parece vislumbrar, pero que no logra asir. El "Azur"⁴ mallarmeano, símbolo del ideal inalcanzable, mira al poeta con ojos de remordimiento, por-

¹ La Saison en Enfer.

² Joseph Marie Carré.

³ La Saison en Enfer.

⁴ Poema de Stéphane Mallarmé.

que él desea asimismo ser asido, y ante la impotencia de hacerlo, el poeta apela a las “cenizas monótonas”⁵, a las brumas y nieblas, para que le oculten el Azur. Semejante al intento del “Cisne”⁶, que sumergido en su prisión de hielo trata de zafarse de las ataduras terrestres que le impiden alzar el vuelo hacia las regiones etéreas, en donde el aire, por cierto, es más puro, diáfano y respirable.

Más adelante veremos cómo estas aspiraciones son las mismas que Wagner vislumbró a través del drama musical.

Pero volvamos a “Correspondances”. En este soneto el poeta compara la naturaleza a un templo inmenso. Ni siquiera se trata de una comparación. “La nature est un temple”⁷. La Naturaleza es un templo. El término naturaleza se confunde con el término creación. Aunque no hable del creador, parte el poeta del supuesto de una naturaleza total, del universo en su totalidad, de la Creación con mayúscula. Pero esta Creación, como toda otra obra mayor, presenta un rasgo que la distingue de cualquiera otra. Posee una unidad y esta unidad no tiene otra propiedad que la de ser químicamente pura, esencialmente espiritual, casi religiosa.

Observemos desde ya, si pensamos en los dramas wagnerianos, cómo el músico trata de representar, por medio del embrujo de la escenografía, un mundo distinto al habitual, una atmósfera sui generis, en donde el espectador pueda sumergirse, evadiéndose por algunos instantes de la realidad, con la ventaja que, en aquello en que la escenografía no alcanza a sugerirnos la idea de un mundo ideal, la música vendrá en apoyo del espectador para lograr tal propósito.

Mas, sigamos con el soneto: En esta naturaleza así definida evolucionan los seres que la pueblan. Los vivos pilares, “les vivants piliers”⁸. Estos seres pronuncian “confusas pa-

⁵ L'Azur, poema de Mallarmé.

⁶ Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui. Mallarmé.

⁷ Baudelaire, “Correspondances”. Fleurs du Mal.

⁸ Correspondances.

labras”⁹. Ante esta unidad el hombre pasa, pero no indiferentemente, pues descubre en ellas, símbolos que le hacen percatarse de su grandiosidad, símbolos que le sugieren, por analogía, la existencia de un mundo superior, distinto. Se establece una familiaridad entre el hombre y los símbolos que descubre y que le hacen ponerse en contacto con el mundo ideal a que aspira. Esa unidad es tenebrosa. Como todo lo intangible, no es visible al hombre, pero el hombre trata de comprenderla. Y no cualquier hombre, ni siquiera el filósofo que vive más preocupado del mundo de las abstracciones que del mundo de las sensaciones o sentimientos.

¿Quién, por tanto?, el poeta-filósofo, el músico-filósofo. Se trata, como se ve de una aspiración que raya en lo místico, aun cuando el misticismo, como todos lo saben, no presenta las mismas facetas de la evasión poética.

Aventura casi mística, que viene a ser la misma que observamos en los dramas wagnerianos, en donde la evasión va de lo heterodoxo a lo ortodoxo . . . Piénsese en el salto que en la ascesis hacia lo espiritual va desde el “Holandés” al “Parsifal”.

Por tanto, en esta concepción del mundo, se establece la existencia de una correspondencia entre dos mundos: el material y el espiritual, siendo el universo material, el que, a manera de un eco, a manera de un signo, revela el otro universo.

“Tout se tient”¹⁰ dirá más tarde Claudel, y éstas palabras que sintetizan maravillosamente toda aquella aspiración de infinito, de absoluto, serán repetidas de uno u otro modo por tantos poetas.

Es preciso, sin embargo, dirá Baudelaire, evadirse de este mundo de la realidad material. Pero, ¿cómo hacerlo?

⁹ Correspondances.

¹⁰ Paul Claudel. Cinq. grandes Odes.

Hemos constatado con cuanto tesón algunos poetas simbolistas trataron de evadirse.

Y Baudelaire nos habla del éxtasis poético de aquel estado en que “todas las fuerzas se equilibran”¹¹, de la concentración del yo, que al modo de un gas tenue, penetra, poco a poco, en el mundo de la sobrenaturaleza. El yo, de este modo se siente liviano como una pluma, produciéndose un equilibrio de las fuerzas internas y externas del hombre. Tal estado paradisiaco, aunque, en ocasiones provocado por las drogas o el haschich, nos permitirá según el poeta, comenzar a descubrir el secreto de las cosas.

Comenzamos a viajar por el mundo de la sobrenaturaleza que se hace sensible al hombre por medio de las formas materiales que son los signos o reflejos de una realidad suprema. Concepción nada nueva, por lo demás, pero de aplicación inmediata y concreta.

En esta concepción del mundo, filosófica y estética, Baudelaire establece una segunda idea trascendental: siendo el poeta o el artista, seres eminentemente sensibles, el cultivo y análisis del mundo de las sensaciones, constituirá para él, la principal fuente primaria de su ascesis. Porque, ¿qué son al fin y al cabo las sensaciones para Baudelaire? Nada menos que signos del universo espiritual a que hace mención y al cual aspira. Y así como él reclama la Unidad del mundo a través de la analogía, las sensaciones también presentan esta unidad. Dicho de otro modo: “entre la creación que es un todo y la creatura, ser material y espiritual a la vez, el símbolo establece un lazo por medio de las correspondencias que se dan entre los diversos tipos de sensaciones: olfato, vista y oído”¹². Piénsese en Wagner, y en su tentativa de crear un arte total y en las implicaciones que tal intento, no fallido, tiene, con la teoría de las correspondencias baudelairianas.

“Todo, forma, movimiento, número, color, perfumes, en lo temporal, como en lo espiritual es significativo, recíproco, converso, reversible; por fin, correspondant”¹³.

¹¹ Baudelaire. Les Paradis Artificiels.

¹² Baudelaire, obras completas. Edición La Pleiade.

¹³ Ibid.

Esfuerzo supremo de artistas, piénsese en Wagner y Baudelaire, por captar a través de la música y la poesía la suprema realidad.

¿Cómo se presenta esta ascesis en Wagner?

Existe una frase en los escritos del maestro, que a más de un espíritu podría escandalizar, pero que dice relación con el valor de ascesis que gran parte de su obra encierra.

“Conciertos populares y teatros populares están a la orden del día: Soy de opinión que no se debe poner obstáculos al celo apasionado de nuestras poblaciones urbanas por divertirse. Cuanto más nos percatamos que el pueblo trata por sí mismo de satisfacer sus necesidades, tanto más debemos velar, porque desde las esferas superiores del Arte, emane una influencia que cultive verdaderamente el gusto”¹⁴. Dicho de otro modo: lo que el maestro pretende, en su afán de elevar moral y artísticamente al pueblo, no es “que la obra descienda a él, sino que el pueblo se eleve hacia ella”.

Algunos poetas franceses, como el mencionado autor del Azur, llevarán este postulado hasta considerar la obra poética como una especie de santuario al que sólo algunos elegidos tienen acceso. Ello se explica porque Mallarmé considera la obra de arte como una suerte de función sagrada y que debe, por tanto, si se pretende la búsqueda de lo absoluto, la inmersión en lo infinito, envolverse del más grande misterio. No se podría sugerir la presencia de esa realidad sin ser hermético, sin ser obscuro.

Lo que se acaba de expresar dice relación con el tema que nos ocupa, por la influencia ya manifestada, que el arte de Wagner tuvo en la génesis del simbolismo francés, aunque no debamos hablar en forma absoluta de hermetismo cuando nos referimos a Wagner.

Yo diría que Wagner, para expresar o sugerir la existencia de una realidad impalpable —piénsese en Baudelaire—, recurre a lo que él considera el único medio posible como

¹⁴ Wagner, Opera y Drama.

artista: el drama musical. No el drama puesto en música. No el drama al servicio de la música. No la música al servicio del drama, sino ambos, música y drama aportando a la gran obra, lo que virtualmente poseen.

La palabra —y esto lo expresa el maestro como autoridad en el campo de la Lingüística—, la palabra, digo, involucra lo racional, lo intelectual, aquella facultad que todos los mortales poseen, la parte masculina del proceso cognoscitivo; la Poesía, es decir, la palabra poéticamente tratada, la palabra técnicamente declamada, la palabra utilizada con todas sus virtualidades sonoras, pues la palabra no sólo posee significación lógica, sino que extrañas sonoridades que producen una Encantación que hace más claro el mensaje intelectual, a la vez que más bello, a causa de esa propia sonoridad. Es esa palabra la que un buen cantante wagneriano ha de saber declamar, acomodándola al ritmo de la expresión poética.

No nos extrañen los largos parlamentos o recitativos, pues ellos no tienen otra explicación que la de hacer más explícito el poder de la palabra en el drama wagneriano.

Pero la ascesis en el drama musical wagneriano, podrá sólo ser auténtica cuando la Música, cuando la melodía, viniendo en auxilio de la palabra, completen la visión y hagan posible que el corazón humano se muestre en toda su desnudez.

La Música por sí misma, no bastaría para traducir las cosmovisiones del Artista, pero posee tal fuerza expresiva que aquello que la palabra no alcanza a dejar en claro es complementado por ella. Se produce, entonces, el equilibrio deseado. “La Musique épou-
se étroitement la Pensée” La Música es la parte femenina del proceso, la que despierta el sentimiento, la que mueve las sensibilidades no “mediterráneas sino metafísicas”¹⁵.

“Wagner reconcilia en el drama musical, el inconsciente expresado por la orquesta y el

¹⁵ Alusión a Nietzsche, quien prefirió “Carmen” a las óperas de Wagner.

consciente expresado por la palabra cantada”¹⁶ “La Música permite expresar en plenitud absoluta el contenido sentimental de la lengua puramente humana”¹⁷. “Ella aparece como la revelación de otro mundo”. “Es el lenguaje místico por excelencia y con ello aparece sobrepasando toda lógica”. “La palabra, en cambio, sirve para explicitar lo que el inconsciente dicta a la razón”.

Y Wagner está en la línea de Baudelaire, porque con su procedimiento lo único que pretendió como artista y crítico fue ir, como el poeta de las Flores del Mal, “en busca de lo ignoto para encontrar lo nuevo”¹⁸.

La aspiración del más allá, típicas de un Tannhäuser, el deseo de la muerte, tema al que nos referiremos más adelante, la aspiración de alcanzar un mundo en donde poder mitigar las penas y sinsabores sufridos en éste, no son sino las propias aspiraciones del músico-poeta.

Cómo no explicarse, entonces, el entusiasmo con que saluda Baudelaire a aquel hombre que trató de realizar la síntesis de todas las artes, en un afán titánico por presentar, a través del espectáculo maravilloso de las sensaciones uniéndose entre sí y respondiéndose a la manera baudelairiana (“les parfums, les couleurs et les sons se repondent”¹⁹), para presentar, digo, el espectáculo, de un testigo de la condición humana.

LAS FLORES DEL MAL. ITINERARIO POETICO

Mientras mayor es el acercamiento a esta obra capital de la poesía moderna, más grande es el convencimiento que nos asiste de considerarla como el verdadero itinerario de una vida, que como la de Baudelaire, estuvo salpicada de las aventuras humanas más extraordinarias. Pero establezcamos en primer término si deseamos descubrir las afinidades

¹⁶ La Musique, des origines à nos jours.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Flores del Mal. Le Voyage.

¹⁹ Flores del Mal. Correspondances.

de esa aventura con la de Wagner, que no se trata tan solo de una aventura personal, aunque en un ligero análisis se podría caer en la tentación de considerarla como tal.

Y ya descubrimos una primera y curiosa aproximación entre ambos artistas. Puede situarse ella en los momentos, aunque distintos, en que ambos señalan sus postulados esenciales en materia de arte.

Así como Wagner condena la ópera anterior a él, por considerar que en la mayor parte de ellas, habida excepción de los intentos de Gluck y Weber, se intentó poner música o se creó música para un libreto encargado a alguna autoridad en la materia, con lo que se comenzaba a trizar la posibilidad de que un solo artista realizase todo el trabajo, con el fin de asegurar la unidad en el uso de los distintos medios de expresión que concurrían en la obra de arte, Baudelaire condena o critica más bien acerbamente el Romanticismo y con ello toda una época, por estimar que no hay verdadero Romanticismo donde el exceso individualista hace perder de vista el carácter universal que toda obra de arte debe tener. Diga lo que diga Victor Hugo en su madurez, cuando lanza su célebre “Quand je parle de moi, je parle de toi”, Baudelaire piensa que un verdadero Romanticismo debe estar fundado en la idea de modernidad y traducir verazmente al homo universalis. Pareciera indicar el maestro que las aventuras románticas de un Lamartine, de un Musset o de un Vigny, por llevar el sello de lo heroico individual, hacen perder de vista el sello de universalidad que deberían tener.

El poeta, cuando enfrenta el problema del dolor o la alegría, debe hacerlo asumiendo, en cierta medida, ese dolor y esa alegría, si desea ser un verdadero “Faro”²⁰.

Las Flores del Mal son la aventura de todo el hombre del siglo XIX, con todas las características que esa aventura encierra. Para Baudelaire los hombres son sus semejantes, sus hermanos y esto dicho por él, sin el menor asomo de hipocresía:

Hypocrite, lecteur mon semblable, mon frere.

²⁰ Fleurs du Mal. Les Phares.

Poeta-filósofo como Wagner fue músico-filósofo.

No es nuestra intención hacer un análisis exhaustivo del itinerario baudelairiano; ello sobrepasaría los marcos de este artículo, pero no cabe duda que en el somero análisis nuestro, descubriremos algunas afinidades con un intento wagneriano semejante. Ello no significa, por tanto, que toda la rica temática de estos poemas, se repita en Wagner. Pero ciertos detalles son de particular importancia y revelan hasta qué punto se dan estas aproximaciones.

En el frontispicio de estas Flores, advertimos lo que a la postre constituirá un “programa”, excúseseme el término o itinerario del poeta.

En el poema dirigido “Al lector”²¹ se establecen, casi al modo cartesiano, las premisas fundamentales de esa aventura, casi, podríamos decir, utilizando el poeta una ortodoxia cristiana.

El hombre está sujeto al error, al pecado. Este último se ha enseñoreado del corazón humano. Pero el hombre, lejos de rechazar la idea del pecado, la acepta, “la alimenta”. Alimentamos nuestros amables remordimientos, dice el poeta, del mismo modo que el mendigo su crápula²².

El pecado es obstinado, los arrepentimientos son cobardes²³.

El hombre, en fin de cuentas, es el lugar en donde el mal ha establecido su sede. Pero el responsable directo de esta miseria de la humanidad no es otro que Satán, el espíritu del Mal, que “mece largamente nuestro espíritu encantado”, “sabio químico que vaporiza el rico metal de nuestra voluntad”²⁴; el diablo maneja los hilos que nos mueven, “el que nos

²¹ *Fleurs du Mal. Au lecteur.*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

hace descender, dando un paso más cada día hacia el infierno”²⁵. Y el poeta amargamente agrega que si algunos pecados no son cometidos por el hombre, es “porque nuestra alma, no es lo bastante osada para intentarlo”²⁶.

Sin embargo, dice el poeta, que existe un pecado más “abyecto”, más “penoso”, “más in-mundo” que los otros, y “aunque no profiere ni grandes gestos, ni grandes gritos, sería capaz de convertir gustoso la tierra en un despojo y tragarse el mundo de un bostezo”²⁷.

Y ese pecado no es otro que “l’Ennuï”, el tedio, “ese monstruo delicado que tú conoces, lector, mi semejante, mi hermano”²⁸.

El lector poco familiarizado con el libro, podría fácilmente caer en error, si piensa que estas premisas serán las únicas que el poeta defenderá en su itinerario. Y la primera sección de las Flores pareciera así indicarlo. Mas, si bien es cierto que el hombre es la “proie” del pecado, dentro de su condición humana, no se puede negar la posibilidad de su dignidad y su intento de desprenderse de las garras del Mal. En el poema “Benediction”²⁹ (la palabra misma indica un atisbo de cierta pureza perdida, pero recuperable), y que constituye el primer poema de la sórdida sección “Spleen et Ideal”, habla de la condición del poeta, que maldecido por su madre y por los hombres, pasa por el mundo “bajo la tutela invisible de un ángel”, “el niño desheredado que se embriaga de sol”, “que juega con el viento”, “conversa con la nube” y se embriaga cantando el camino de cruz³⁰. Hacia el cielo, en donde su vista percibe un “trono espléndido”, “el poeta sereno levanta sus brazos píos”, y los “vastos relámpagos de su espíritu lúcido le ocultan el aspecto de los pueblos furiosos”³¹.

²⁵ Au lecteur.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ Fleurs du Mal. Ver Poema.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

¿Cómo no pensar, al analizar esta aventura, en la incomprensión que Wagner hubo de enfrentar, cuando quiso dar a conocer su arte? ¿En las infames acusaciones de que fue víctima? Es el precio que hubo de pagar un hombre que se atrevió como Baudelaire lo hiciera, a adelantarse a su época. ¿Cómo no pensar en ese hombre que sufrió lo indecible?

Pero Wagner camina seguro por la vía que ha elegido. El sabía, como Baudelaire lo establece en uno de los cuartetos de *Benediction*, que Dios “reserva un lugar al poeta, en las filas bienaventuradas de las Santas Legiones” y que lo invita a la eterna fiesta, de los Tronos, las Virtudes y las Dominaciones”³².

Y Baudelaire como Wagner sabían que el “Dolor es la única nobleza”³³, pese a su orgullo, no siempre justificable sin duda, si pensamos en Wagner, como no siempre es justificable el orgullo en Baudelaire.

Pero el poeta sigue su camino. Parte importante de los poemas de la sección, están consagrados al análisis del papel del artista en el mundo. El poeta es el “Albatros, esa ave que necesita reinar en el Azur, “el viajero alado” “que deviene torpe”, cuando sus alas de gigante le impiden caminar”³⁴.

En efecto, Baudelaire y Wagner fueron aquellos albatroses que “exiliados en medio de las pullas de los hombres de su tiempo”, se ven impedidos de “emprender el vuelo hacia las tempestades y reírse de los arqueros”³⁵.

¿Cómo no advertir, insisto, en que ambas experiencias se juntan, asemejándose curiosamente? Ambos fueron “Faros”, como Rubens, Leonardo, Rembrandt, Delacroix; ambos fueron testigos de la dignidad humana, y lo único que pueden ofrecer al mundo es “ese

³² Ibid.

³³ Ibid.

³⁴ L'Albatros.

³⁵ L'Albatros.

ardiente sollozo que rueda de edad en edad y viene a morir al fondo de vuestra eternidad”³⁶.

Sin entrar en el análisis de la Estética propiamente tal, diseminada en poemas como “Correspondances”, “Les Phares”, “l’Ideal”, “la Beauté”, y que ya esbozáramos en el análisis de “Correspondances”, Baudelaire penetra de lleno en el análisis de un sentimiento que, como todo lo humano, presenta dos caras: la ideal y la carnal, lo espiritual y lo temporal.

Se trata del amor, sentimiento privilegiado y al cual el autor consagra algunos de sus más hermosos poemas, como Wagner lo hiciera al crear las figuras inolvidables de Elsa, Elizabeth, Senta, Brunilda, y el egregio arquetipo de Isolda.

Y Baudelaire conoció el amor con todo su imperio, aunque advierte los estragos que causa al espíritu la pasión desenfadada que siente por la mulata Jeanne Duval, la “Venus negra”, la “serpiente que danza”³⁷, la de la cabellera y perfume exóticos”, ese bosque aromático, en cuya cabellera “duermen los recuerdos y la nostalgia de un mundo lejano”³⁸. Y su espíritu “nada sobre el perfume de la amada como el de otros vaga sobre la música”³⁹.

El vampiro, que como una cuchillada penetra en su corazón lastimero, “la infame a quien el poeta se siente ligado como el condenado a su cadena”⁴⁰. Y el poeta siente ese imperio y de tal modo que sus “besos serían capaces de resucitar el cadáver de su vampiro”⁴¹. Es la “sed non satiata”⁴², la del perfume embriagante, el mal encarnado en esa mujer, el Belzébuth que j’adore, “dirá el poeta”⁴³.

Pero junto a aquel amor carnal, el poeta celebra el amor ideal. El amor de la mujer com-

³⁶ Les Phares.

³⁷ Ver poema.

³⁸ La chevelure.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Le Vampire.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ver poema.

⁴³ Le Possédé.

parable al “ángel lleno de alegría y que no conoce la angustia, ni el odio, ni las fiebres, ni las arrugas”, el ángel pleno de felicidad, de alegría y de luces”⁴⁴.

La aventura, en donde el Spleen y el Ideal caminan junto al poeta, acosándolo con avidez, conduce inexorablemente a un estado vivencial de hondo dramatismo. De ella queda el deseo del poeta de evadirse.

Y nos invita al “Viaje”, en donde evoca, al decir de A. Adam, “un país imaginario, creado por su fantasía y revestido por ella de un esplendor más allá de lo real”. Siempre evocando un mundo que satisfaga su sed nunca satisfecha, un mundo en donde “todo no es más que orden y belleza, lujo, calma y voluptuosidad”⁴⁵. Pero el Spleen es más fuerte en ocasiones en este hombre que expresa “tener más recuerdos que si tuviera mil años”⁴⁶. La obsesión del más allá y la imposibilidad de alcanzarlo, le hacen adoptar un gusto casi mórbido por la nada.

*Résigne-toi, mon coeur; dors ton sommeil de brute*⁴⁷.
*Le Printemps adorable a perdu son odeur!*⁴⁸.

En los últimos poemas de esta sección, el Mal parece haberse adueñado del alma del poeta. Cae en una especie de masoquismo, que es consciente por ser masoquismo y que le hace considerarse como el hombre que se castiga a sí mismo, “L’Heautontimorouménos”⁴⁹.

Ne suis-je pas un faux accord
Dans la divine symphonie

⁴⁴ Flores del Mal. Réversibilité.

⁴⁵ L’Invitation au Voyage.

⁴⁶ Spleen.

⁴⁷ Le gout du Neant.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ L’Heautontimorouménos (ver).

Baudelaire no niega la existencia de un ideal, pero se considera un “acorde falso en la divina sinfonía”⁵⁰ de ese ideal. La aventura de esta primera sección lleva el sello de lo “Irremediable”, y nada más claro que el último verso del poeta homónimo.

*La conscience dans le Mal!*⁵¹.

Y el tiempo transcurre inexorablemente y el reloj, “dios siniestro, espantoso, impasible”, le dice al hombre: “Acuérdate. Tres mil seiscientas veces por hora, el segundo cuchichea: Acuérdate”. El tiempo que gana sin apostar. El tiempo que nos conduce “hacia el abismo”, la clepsidra que se vacía y que dice, por fin al poeta: “¡Muere, viejo cobarde! ¡Ya es demasiado tarde!”⁵².

El Spleen y el Ideal traducen, por tanto, la doble postulación del alma. El bien y el mal, que son fuerzas que se dan simultáneamente en cada criatura. Y Baudelaire siente la atracción de ambos, aunque reconoce que el mal es más fuerte, pero dejando ver claro, aunque se rebele contra ello, que la nostalgia del bien es tan poderosa como el imperio del mal.

Esto es justamente lo que Baudelaire como metafísico y crítico de arte descubre en la ópera del Tannhäuser y en la totalidad de la música wagneriana que analiza. ¿Acaso no es efectivo que Tannhäuser es un peregrino que va por el mundo en busca de un ideal que le satisfaga plenamente? ¿Acaso no es cierto que, cansado de las voluptuosidades que le ofrece el amor de Venus, abandona a la diosa, para volver al lado de Elizabeth, la mujer ideal, que siempre le espera? ¿Acaso no es efectivo que su intento honesto no es comprendido por los hombres que le acusan de perjurio? ¿Que este hombre, que ha conocido el poder infernal del amor carnal, se rebela ante aquellos que celebran el amor ideal como “vulgares chapuceros”? Es que su concepción del amor ideal es más pura; y se enardece y responde anteponiendo, en un momento de raptó, al ideal el amor de Venus.

⁵⁰ L'Heautonti Morouménos.

⁵¹ L'Irremediable.

⁵² L'Horloge. Último poema de la sección: Spleen et Ideal.

Deberá aún cumplir una última prueba para hacerse merecedor de la estima humana. Deberá viajar a Roma para obtener el perdón del Santo Pontífice, y, al no obtenerlo, sólo le resta volver definitivamente a los brazos de Venus. El mal le acosa, es Satán Trimegisto que ha logrado evaporar el "rico metal de su voluntad"⁵³. Cómo no ver en este personaje la encarnación de la condición humana, descrita por Baudelaire en *Spleen et Ideal*.

Pero aún queda un largo camino que recorrer.

Veamos, pensaría Baudelaire, cómo la imagen siniestra del *Spleen* se presenta en los demás. ¡Acaso la ciudad de París y su frecuentación me enseñen algo!

Los cuadros parisienses, "les tableaux parisiens"⁵⁴.

¿Qué descubre el poeta en su contacto con la ciudad de París? La imagen siempre agobiante del Mal, simbolizado por la miseria. Viejos y viejas que arrastran su existencia, semejantes a "espectros barrocos que caminan hacia un fin desconocido"⁵⁵. Seres decrepitos, monstruos dislocados, que antaño fueron mujeres", marionetas humanas que cabrían en ataúdes apropiados para niños^{55a}, y todo lo que la condición humana presenta de más degradante, como aquel ciego que mirando hacia lo alto parece escudriñar el cielo con sus globos tenebrosos⁵⁶. Seres de donde la chispa divina ha partido⁵⁷.

Y el poeta mira a aquellos seres con simpatía. "Aimons-les"⁵⁸, esos seres, nuestros semejantes, nuestros compañeros en la aventura humana.

⁵³ Au lecteur. Baudelaire.

⁵⁴ 2ª sección de *Las Flores del Mal*.

⁵⁵ Les petites vieilles. *Fleurs du Mal*.

^{55a} Ibid.

⁵⁶ Les Aveugles.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.

¿Y qué queda de esta nueva experiencia del poeta frente al mundo? Sólo un sabor de amargura, de tristeza y dolor que lo impulsa en la búsqueda del remedio que le haga olvidar su condición inexorable. Y el poeta busca refugio y alivio en el “Vino”⁵⁹ y hace hablar al “Vino” en versos maravillosos.

*Hacia ti me voy, hombre desheredado
Porque siento una alegría inmensa, cuando caigo
En el gahzate de un hombre
Cansado del trabajo
Y su cálido pecho es una dulce tumba
En donde me siento mejor que en mis frías bodegas*⁶⁰.

El “Vino”, divino licor que da bríos al “chiffonnier”, que a su contacto es capaz de “Jurar, dictar leyes sublimes, derribar a los perversos, levantar a las víctimas”⁶¹. El vino, en fin, que por un instante, parece ayudar al poeta a huir “sin descanso ni treguas, hacia el paraíso de sus sueños”⁶².

De aquí a la “Destrucción” sólo queda un paso y llegamos en el itinerario a la Sección “Fleurs du Mal”, que le da, a su vez, el título a la obra. No nos extrañe que el primer poema de esta sección lleve por título “Destruction”, por cuanto el “Vino”, en la sección anterior, sólo produce goces pasajeros, apenas si un pequeño vislumbrar del mundo ideal anhelado, pero destruido fatalmente por la realidad, por aquella realidad sofocante del mal. Es el Spleen siempre latente y presente, l’Ennui, que parece tal como lo presagia el poema de la introducción, apoderarse del alma del poeta como un chacal que despedaza impiamente a su víctima.

Parciera que el demonio se ha apoderado de su alma. El poema “Destruction”, en el en-

59 3ª sección de Las Flores del Mal.

60 L’Ame du Vin.

61 Le vin des chiffonniers.

62 Le vin des amants.

cabezamiento de esta sección presenta al poeta reconociendo la influencia maléfica de Satán. Es el hombre entregado en manos del príncipe de las tinieblas.

Sans cesse à mes côtes s'agite le démon ⁶³.

Ya no es el hombre que hace esfuerzos por liberarse de sus garras, sino aquel que bajo su imperio parece sentir una complacencia casi mórbida ante su presencia. "Es el demonio que se agita incansablemente en torno al poeta", "que nada a su alrededor como un aire impalpable" ⁶⁴ que el poeta absorbe, "aunque sus pulmones sientan el fuego devorador que los consume" ^{64a}. No se trata del deseo íntimo de alcanzar a Dios, que distingue a los místicos, sino el anhelo culpable por entregarse a la voracidad inagotable de Satán. Y el demonio sabe, según el poeta, utilizar sus medios diabólicos, para lograr sus propósitos. Sabe acostumbrar paulatinamente al hombre al "gusto de sus filtros infames", alejándolo de Dios y sumergiéndolo definitivamente en las llanuras del Tedio" ⁶⁵.

Ni siquiera el amor humano, será capaz de mitigar esa ansia diabólica.

Resulta curioso observar cómo el poeta, en este estado de paroxismo crítico, trata de olvidar su angustia en el amor. Pero, ¿cuál será el resultado del contacto con las mujeres de la vida? Lo explica en los últimos versos de "La Fontaine de Sang":

*L'amour n'est pour moi qu'un matelas d'aiguilles
Fait pour donner à boire à ces cruelles filles.*

Y cuando el hombre-poeta comprende que ni siquiera el amor podrá hacerle olvidar su triste condición, cae irremisiblemente en la Rebelión, la "Révolte" ⁶⁶; en la negación casi sistemática de todo cuanto pudiera aliviarle.

⁶³ Destruction.

⁶⁴ Ibid.

^{64a} Ibid.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Quinta Sección de Las Flores del Mal.

En el poema “Le reniement de Saint Pierre”⁶⁷, se revela amargamente contra aquel que, según él, “nunca está satisfecho de la sangre derramada por los hombres”. Y el sacrificio de Cristo habría sido vano si se piensa, como Baudelaire, que es necesario someterse al desencadenamiento de las fuerzas maléficas.

Nunca se podrá saber si efectivamente Baudelaire reniega de Cristo, o si reniega más bien del ideal, siendo Cristo, como dice A. Adam, sólo una figura simbólica del ideal inalcanzable del poeta; o si las terribles palabras que profiere sólo están dictadas, en un momento de franca rebelión, contra todo aquello que de uno u otro modo le recuerdan su triste condición.

A mi entender, y pese a que nuestro poeta se considera perteneciente a la raza de Caín, la que, según él, “se arrastra por el fango y muere miserablemente”⁶⁸, se advierte en esta rebelión un sentimiento de nostalgia por algo que el poeta hubiera deseado alcanzar, pero que el hombre, por poseer una naturaleza sujeta a error, no logra conquistar.

Hay en los últimos versos de las “Letanías de Satán”⁶⁹, un gusto mórbido por lo diabólico, un deseo frenético de sumergirse en las tinieblas, para liquidar de una vez para siempre toda la larga cadena de angustias.

En este punto, nos viene a la memoria el personaje wagneriano del Holandés Errante, en el instante en que expresa todo su dolor por la tardanza de la muerte tan ansiada:

*Vana esperanza (la redención)
la fidelidad no existe en la tierra
Sólo me queda una esperanza
Sólo una perdura incommovible
Aunque en la tierra sigan las semillas*

⁶⁷ La Révolte.

⁶⁸ Abel et Cain.

⁶⁹ Les litanies de Satan.

*También tendrán que perecer
 ¡Día del juicio final! Día del Juicio,
 ¿Cuándo irrumpirás en mi noche?
 ¿Cuándo sonará la señal de la destrucción
 Que derrumbará al mundo?
 ¡Cuando todos los muertos se levanten
 Entonces me precipitaré en la Nada!
 ¡Oh, mundos, cesad vuestro curso!
 ¡Eterna perdición, cogedme!⁷⁰.*

Este deseo del Holandés no debe, sin embargo, tomarse como la pérdida definitiva de su alma. No olvidemos que Senta actuará como la redentora de esa alma, que parece irremediablemente entregada a su inexorable destino.

Lo dicho anteriormente va en beneficio de lo que expresaremos a continuación, cuando nos refiramos al fin de la aventura baudelairiana que, como ya habrá adivinado el lector, sólo tendrá su plena culminación en la muerte.

Y el poeta, justamente, busca el remedio definitivo a sus males en la "Muerte"⁷¹.

Mucho se ha escrito acerca del sentido que los versos consagrados a la muerte tienen en el poeta. Algunos de ellos hacen pensar, y no sin fundamento, en una concepción de la muerte aniquiladora, en un sumergimiento total en la nada, en la eterna perdición invocada por el Holandés. Sin embargo, no olvidemos que la muerte llega cortejada por el dolor que Baudelaire considera como la "Noblesse Unique"⁷², en el hombre, "aquella en donde no morderán jamás la tierra y los infiernos".

Nunca se dirá bastante acerca del secreto que encierran estos dos versos del "Voyage"⁷³:

⁷⁰ El Holandés Errante. Opera romántica de R. Wagner.

⁷¹ Sexta Sección de Las Flores del Mal.

⁷² Bénédiction.

⁷³ La Mort.

*Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!*

¿Qué significan esos rayos? Sólo un signo del triunfo de una espiritualidad románticoide, o el deseo final de alcanzar —suprema revelación— a Aquel que nunca perderá la esperanza de abrazar al hijo pródigo.

Hacia dónde marcha realmente el poeta a través de la “tempestad y la nieve”⁷⁴. Lo dice claramente: hacia el albergue famoso inscrito sobre el “libro”⁷⁵, y nada nos autoriza a pensar que en el hecho de que la palabra “libro” esté escrita con minúscula, el autor no esté pensando en el “Libro”.

Y “la muerte es el fin de la vida y es la única esperanza que nos da valor para caminar hasta la tarde de la vida”⁷⁶. Si pensamos que Baudelaire considera la muerte como el pórtico abierto hacia la nada y no como el “pórtico abierto hacia los cielos desconocidos”⁷⁷, “el granero místico”⁷⁸, su inquietud metafísica o más bien la esperanza de sumirse en la nada, sería el más negro de todos sus deseos. No me inclino a pensar de este modo. Si bien es cierto es difícil pensar en una actitud ortodoxa del poeta frente al problema de la muerte, la curiosidad —hay que reconocerlo— por lo desconocido, no ya infierno o el cielo —aquello no importa, dice el poeta—; la curiosidad, repito, nos hace pensar que en él, la experiencia de lo ignoto es inagotable. En ningún caso el poeta niega la existencia de lo desconocido cuando exclama por fin:

Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau!

¿Y qué creéis, lector, que pueda ser lo nuevo en Baudelaire?

⁷⁴ La Mort des Pauvres.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ La Mort des Pauvres.

⁷⁸ Ibid.

Dejamos abierta la respuesta a tu propia curiosidad.

Tristán yace en su lecho de muerte. Ha muerto en los brazos de Isolda. E Isolda agoniza a su lado por amor a Tristán. La vida ha sido dura para los amantes. Terribles angustias han debido soportar. Sólo en la muerte encontrarán el alivio a sus males, no la muerte aniquiladora, sino la "muerte que consuela y que hace vivir"⁷⁹. Aquella muerte "que como un elixir sube hasta ellos embriagándolos"⁸⁰. Sólo la muerte podrá abrirles el pórtico que conduce hacia un cielo desconocido, en donde podrán "comer y dormir y sentarse"⁸¹.

Es la muerte que redime a Tristán e Isolda, como redimió a Tannhäuser y a Elizabeth, a Senta y al Holandés.

Es la concepción de la muerte en Wagner y Baudelaire; y el poeta nunca se hubiese sentido mal interpretado si hubiese escuchado las últimas palabras de Isolda:

- *Dulce y suavemente*
- *El está sonriente*
- *Cuán suavemente abiertos se ven sus ojos*
- *¡Amigos; mirento!*
- *No ven acaso cómo rebosan de alegría*
- *Siempre más brillantes*
- *Impregnados de luz*
- *¿Está acaso aniquilado?*
- *¿No veis cómo late su corazón?*
- *¿Tranquilo y feliz en su pecho?*
- *De sus labios radiantes surge el más suave aliento*

⁷⁹ La Mort des Pauvres.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid.

- *¡Escuchad, amigos!*
- *¿No oís y sentís?*
- *¿Sólo yo escucho acordes tan suaves
y tiernos?*
- *Todo canta la pasión*
- *Y me empujan*
- *Y se eleva a lo alto*
- *La voz de la trompeta*
- *Que nos rodea*
- *Brillante y creciente sobre mí flota*
- *Reposamos acaso sobre estas brisas*
- *¿Son estas oleadas de un bálsamo
beatífico?*
- *¿Cómo se elevan, bullen y resplandecen?*
- *¿Deberé respirarlas?*
- *¿Deberé escucharlas?*
- *¿Las deberé tomar*
- *Y sumergirme en ellas*
- *Hasta vencerlas con mi aliento?*
- *Alrededor de ellas, en la armonía
del sonido*
- *En el torbellino del mundo*
- *Que se ahoga y se hunde*
- *Estoy viviendo en un beso*
- *La perpetua felicidad⁸².*

⁸² Tristán e Isolda.

