

Leyendo
Las Flores del mal

L'ORIZZONTE

Collana fondata e diretta da
Giovanni Dotoli, Encarnación Medina Arjona, Mario Selvaggio

www.lorizzonte.fr

ENCARNACIÓN MEDINA ARJONA

LEYENDO
LAS FLORES DEL MAL

aga
editrice

L'Harmattan

En portada

Caricatura de Nadar grabada por Darjou, « Journal amusant », 10 de julio de 1858. Bibliothèque historique de la ville de Paris.

© AGA Arti Grafiche Alberobello
70011 Alberobello (I - Ba)
Contrada Popoleto, nc - tél. 00390804322044
www.editriceaga.it - info@editriceaga.it
ISBN 978-88-9355-047-5

© L'Harmattan, 2018
5-7, rue de l'École-Polytechnique
75005 Paris
<http://www.editions-harmattan.fr>
ISBN 978-2-343-15735-1

EL AUTOR Y SU CONTEXTO

LA FAMILIA

El contexto familiar tiene un peso enorme en Baudelaire; para comprenderlo, nos remontaremos al origen familiar de quien fuera el gran poeta de la modernidad.

Su madre, Caroline Archenbaut-Defayis (1793-1871), huérfana, fue recogida por la rica familia del abogado Pierre Pérignon. Recibió una esmerada educación y, durante los años del Imperio, disfrutó de las relaciones sociales de los Pérignon, conociendo entonces al matrimonio Baudelaire (François Baudelaire y Rosalie Janin). Con la caída de Napoleón, Pérignon toma partido por Louis XVIII, al igual que François Baudelaire. Caroline, sin más recursos que su ajuar, casó, a la edad de veintiséis años, con François Baudelaire (1759-1827), viudo sexagenario que le procuró una vida holgada. Coqueta y tierna, buscó siempre para su hijo el ambicioso camino del deber y de lo razonable.

El padre del poeta, de origen campesino, tomó los hábitos y llegó a ser preceptor de los hijos del duque de Choiseul-Praslin, cultivándose en la conversación y el gusto de los escritores y filósofos que frecuentaba. Tras los sucesos de 1791, con la disolución de la Asamblea, las circunstancias le devolvieron a la vida laica donde continuó formándose una personalidad atrayente. Casó en primeras nupcias con Jeanne Justine Rosalie Janin, en 1797 (los contrayentes declaran ser «pintores»),

con quien tendrá un hijo, Claude-Alphonse, y de la que enviudó en 1814. Durante los acontecimientos revolucionarios, supo guardar amistades en los dos bandos y ayudar a todos, particularmente a los Choiseul-Praslin. François Baudelaire se encarga de los hijos del duque y de su sustento —impartiendo clases de dibujo—, mientras los padres permanecen encarcelados y sin recursos. El agradecimiento de éstos le procuró altos cargos en los despachos del Senado durante el Consulado («comisario adjunto de clasificación de libros de bibliotecas de los conventos, de los emigrados o de los condenados»¹) y el Imperio, y alojamiento en las dependencias del palacio de Luxembourg. Sus maneras distinguidas y las pensiones que recibía del Estado y de sus protectores le permitieron una existencia holgada a partir de los sesenta años, cuando dedica la mayor parte de su tiempo a la pintura (entabla amistad con los artistas que trabajaban para el Senado: Jean Naigeon, Claude Ramey, Louis Lafitte, Regnault —autor del retrato de François Baudelaire, que acompañará al poeta durante su vida—, y otros amantes del arte —el secretario Lambrechts le lega tres óleos: *Lever du soleil*, *Coucher du soleil* y *Scène de la Vendée*).

El 9 de abril de 1821, nace en París, calle Hautefeuille, Charles-Pierre Baudelaire; bautizado el 7 de junio en Saint-Sulpice. La casa familiar, el *vieil hôtel*, casa noble ricamente decorada², desapareció con la apertura del bulevar Saint-

¹ Claude Pichois y Jean Ziegler, *Baudelaire*, Paris, Julliard, 1987, p. 29.

² Según Baudelaire, con mobiliario Louis XVI, antigüedades y pasteles, mármoles de Flandes, maderas de rosal, porcelanas de Japón, cerámica de Delft, al estilo de la sociedad del siglo XVIII; y en la biblioteca, *L'Encyclopédie* de 1772, Voltaire, Crébillon y Rabelais.

Germain. Los seis primeros años de vida pasados en aquella casa le marcaron en lo que llamaría más tarde el «gusto permanente, desde la infancia, por todas las representaciones plásticas»³.

Cuando Baudelaire no había cumplido los seis años, el 10 de febrero de 1827, muere su padre. La señora Baudelaire da sepultura a su marido en el cementerio de Montparnasse. La defunción provoca varias crisis nerviosas a Caroline viéndose obligada a pasar un tiempo en un sanatorio. La nueva situación económica de la familia les obliga a vender algunas obras de arte, a dejar el apartamento de la calle Hautefeuille y alquilar vivienda en la plaza Saint-André-des-Arts para luego pasar los veranos en una casita de Neuilly. Sin embargo, la etapa de dificultades económicas permanecerá en la memoria del poeta como la más feliz de su vida; aquella en la que recibió en exclusiva los cuidados de su madre⁴ y de Mariette, «la sirvienta de gran corazón». La felicidad infantil durará algo menos de dos años, pues Caroline casa en segundas

³ Charles Baudelaire, « Notices bio-bibliographiques », *Œuvres complètes*, I, edición de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 2006 (1975), p. 784-785.

⁴ En una carta a su madre (6-05-1861), Baudelaire recuerda: «Hubo en mi infancia una época de amor apasionado por ti; escucha y lee sin miedo. Nunca te he dicho tanto. Me acuerdo de un paseo en carruaje; tú volvías de una casa de salud donde habías estado relegada, y me enseñaste, para demostrarme que habías pensado en tu hijo, unos dibujos a pluma que habías hecho para mí. ¿Crees que tengo una memoria terrible? Más tarde, la plaza Saint-André-des-Arcs y Neuilly. ¡Largos paseos, ternuras perpetuas! Recuerdo los muelles, tan tristes por la noche. ¡Ah, era para mí el buen tiempo de las ternuras maternas! Te pido perdón por llamar buen tiempo al que sin duda sería malo para ti».

nupcias con el comandante Jacques Aupick (1789-1857) en noviembre de 1828.

El nuevo matrimonio supone para el pequeño Baudelaire un verdadero trauma que le rompe el alma, viendo para siempre, entre su madre⁵ y él, al comandante ruidoso y autoritario, exitoso y amante del lujo —«Cuando se tiene un hijo como yo, nadie se vuelve a casar» escribe Baudelaire—. La profundidad íntima de la herida tendrá repercusiones para toda la vida sobre su temperamento sensible y orgulloso. Por otra parte, Aupick siempre velará por su hijastro, pero exigiéndole ser un «buen sujeto» y oponiéndose siempre a la vocación del poeta.

La década de los 30 supone el comienzo de los estudios secundarios del pequeño Charles. La familia se instala en Lyon en 1832 —el teniente coronel Aupick había intervenido exitosamente en la represión de los *canuts* en Lyon, en 1931, y fue premiado con el nombramiento de jefe del Estado Mayor de la 7ª división.

Las «Tres Gloriosas», jornadas revolucionarias del 27 al 29 de julio de 1830, son el resultado de una coyuntura agitada por varios aspectos. La crisis económica, agravada por un crecimiento demográfico generador de paro, empuja hacia la aglomeración parisina, ya sobrecargada con gran cantidad de gentes de provincias, a obreros y artesanos en busca de un empleo. Las condiciones de vida deplorables acentúan los antagonismos sociales hasta hacer de ellos unas «clases peligrosas». Al mismo tiempo, la burguesía, cansada de ver el poder acaparado por la aristocracia, desea

⁵ Yves Bonnefoy, *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011, p. 7-53.

tomar parte más activa en la vida política del país. En tal contexto, aparecen las ordenanzas de 25 de julio de 1830, que sólo vienen a encender la pólvora. Charles X suprime la libertad de prensa para sofocar cualquier forma de oposición; disuelve la nueva Cámara que aún no se ha reunido; instaura un sistema electoral poco favorable para los burgueses industriales y los comerciantes. El enfrentamiento es ya inevitable. A modo de protesta, los talleres cierran; la policía, encargada de desmontar las prensas de los periódicos de la oposición, se enfrenta a la resistencia de los obreros impresores; intervienen entonces los republicanos y jóvenes estudiantes, que levantan las primeras barricadas —el 29 de julio, ya cubren todo París—; los insurrectos se hacen con la ciudad mientras los diputados liberales toman las riendas de la situación. La Fayette, al frente de la guardia nacional, el 30 por la mañana, por miedo a una nueva revolución jacobina, garantiza la candidatura al trono de Louis-Philippe, duque de Orléans. Los republicanos quedan excluidos en provecho de Louis-Philippe I, «rey de los franceses».

La evolución política del régimen de la Monarquía de Julio avanza en el sentido de una evicción progresiva de los combatientes del primer momento y acumula contra los hombres del poder los rencores y odios de los que habían creído en el advenimiento de un mundo nuevo. En un primer momento, se autorizaron todas las opiniones políticas; el censo electoral pasó de 300 a 200 francos, el censo elegible de 1000 a 500 francos; los virtuales oponentes a Louis-Philippe gozan del derecho de reunión y de difusión en la prensa, pero pronto los movimientos contestatarios, duramente reprimidos, fracasan, primero en Lyon, con las dos

insurrecciones de los obreros de la seda —los *canuts*, en 1831 y en 1834—, y en París, donde, el 13 de abril de 1834, la masacre de la *rue Transnonain* pone provisionalmente fin a las manifestaciones en la calle.

El periodo que va de 1830 a 1848, con mucho movimiento político y una extraordinaria fecundidad creadora, constituye, para Francia, no sólo una unidad política e histórica, sino también un conjunto intelectual y espiritual propiamente original que consagra el triunfo del Romanticismo. Durante la Monarquía de Julio, la vida en Francia se caracteriza por un progreso fundamental en el sentido de un mayor liberalismo; una constante interferencia de los ámbitos antagónicos que son el mundo burgués y el mundo artista; y la eclosión de todo un manojo de ideologías fundamentadas sobre la necesidad de tener en cuenta un recién llegado a la primera fila de la escena social, el pueblo, después de la burguesía.

LOS AÑOS DE ESCOLARIZACIÓN

En 1832, Baudelaire, que echa de menos París, entra en el Colegio Real de Lyon, a la vez que en la pensión de la familia Delorme. Durante las vacaciones de verano, el pequeño Charles sigue en la pensión como el resto del año.

En 1834, con el comienzo del curso, empieza una nueva revuelta de los *canuts* en Lyon. El colegio de Charles Baudelaire, ubicado entre los dos bandos, sufre desperfectos, y el 13 de abril, los niños deben volver con sus familias mientras se repara lo más urgente para poder abrir de nuevo una semana más tarde. Según carta de su madre a su hijastro

Alphonse, Charles es «encantador, bueno y extremadamente sensible, muy cariñoso. Sólo podemos reprocharle el hecho de jugar en clase en lugar de trabajar y de tener la mala costumbre de esperar siempre al último momento para hacer sus deberes». Durante el curso 1834-1835, el colegial Baudelaire se distrae y habla continuamente en clase, aunque las notas serán buenas y su inquietud literaria despunte, como señalará un compañero⁶.

Regresan a París en 1836, siguiendo a Aupick, que por su celo y energía fue nombrado jefe de Estado Mayor de la 1ª división militar. El 1 de marzo, Baudelaire entra interno en el Liceo Louis-le-Grand donde sufre por su corta edad —nueve años—, su sensibilidad y su orgullo. Sus maestros, sin embargo, le notan finura y facilidad; destaca en latín obteniendo en 1837 el 2º premio de versos latinos en el concurso nacional de colegios —Chardin, su profesor, conservó una composición en versos latinos titulada *L'Exilé*, firmada por Baudelaire—, pero le falta disciplina, seriedad y comienza a mostrar una inquietante propensión a la mentira. En octubre de 1837, el pequeño Charles sufre una caída mientras monta a caballo con Aupick; tendrá que guardar cama durante dos meses que dedica fundamentalmente a leer; el

⁶ Citado por Claude Pichois y Jean Ziegler, *Baudelaire*, ed. cit., p. 93: «Fino y distinguido más que ningún otro de nuestros condiscípulos, no se podía imaginar un adolescente más encantador. Nos unía un profundo afecto entretenido por la comunión de gustos y simpatías, por el precoz amor hacia las hermosas obras literarias, el culto a Víctor Hugo y a Lamartine de quienes recitábamos ambos las composiciones preferidas durante los monótonos recreos del patio y los insípidos paseos por el barrio. Hacíamos versos que, gracias a Dios, no han sobrevivido».

profesor Rinn lo visita y se interesa por las lecturas del joven⁷. Su estancia en el internado le aburre; las conversaciones con sus compañeros le resultan inútiles y tediosas, «prefiero nuestros largos silencios, de 6 a 9, mientras tú trabajas y papá lee» escribirá a su madre; y, en otra ocasión, «Esta es mi vida: leo libros que me permiten coger de la biblioteca, trabajo, compongo versos, pero ahora son detestables. A pesar de esto, me aburro». A mediados de 1838, en el colegio, Baudelaire lee el periódico *La Presse*, su primer contacto con Théophile Gautier⁸, que publica en sus páginas una crónica del Salón de 1838 de la que el joven poeta da cuenta a su padrastro en una carta comentando las escenas históricas de Horace Vernet o de Henri Scheffer y la *Bataille de Taillebourg* de Delacroix. Con diecisiete años, Baudelaire acaba de descubrir el nuevo arte en la obra de Delacroix⁹, la literatura moderna¹⁰ en la poesía de Victor Hugo¹¹ y la novela

⁷ «A menudo hablo con el señor Rinn, mi profesor, de las obras que leo, de las ideas literarias, de autores latinos, de lo que hacemos hoy, de lo que hay que hacer en la vida, etc. Como ha visto que me gustan mucho los autores modernos, me ha dicho que estaría encantado de analizar un día tranquilamente conmigo una obra moderna, hacerme sentir lo bueno y lo erróneo [...]» (*Ibid.*, p. 99).

⁸ Aurélia Cervoni, « Le ‘Style de décadence’. Polémiques autour de Baudelaire et Gautier », *L’année Baudelaire*, 15, 2011, 25-42.

⁹ Didier Philippot, « Baudelaire, Delacroix et les ‘femmes d’intimité’ », *L’année Baudelaire*, 11-12, 2007-2008, 105-146.

¹⁰ Pierre Jean Jouve, *Tombeau de Baudelaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1958.

¹¹ Giovanni Dotoli, *Baudelaire – Hugo. Rencontres, ruptures, fragments, abîmes*, Fasano – Paris, Schena – Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2003. Ver también Léon Cellier, *Baudelaire et Hugo*, Paris, José Corti, 1970, p. 89-90.

de Sainte-Beuve, y se mantiene al día de los acontecimientos literarios.

La década literaria destaca por la aparición de libros que, más tarde, serán importantes para Baudelaire, como *Albertus, ou l'âme et le péché* (1832) de Théophile Gautier; *Volupté* (1834) y *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* (1829) de Sainte-Beuve; la primera versión francesa, sumamente libre, del libro de De Quincey, *Confessions of an English Opium-eater* (1821) traducida por Alfred de Musset en 1828.

Otro acontecimiento importante es el nacimiento de la prensa moderna. Liberada en 1830, la prensa se desarrolla de manera extraordinaria, tanto en provincias como en París; el número de periódicos aumenta, a pesar de las restricciones y de las censuras acumuladas durante el periodo. Lugar de contestación política y social, pero también órgano de propaganda gubernamental, difunde la cultura manteniendo y criticando a la vez un cierto conformismo intelectual y social. El nacimiento de la prensa moderna se debe a las iniciativas de Émile de Girardin que, en 1836, funda su periódico, *La Presse*, órgano del régimen, sobre bases inéditas: a partir de entonces, gracias al uso de la publicidad, el coste del abono puede bajar de 80 a 40 francos. El mismo año, su rival, Dutacq, crea, según el mismo principio, *Le Siècle*, periódico de oposición de la izquierda dinástica. La inclusión de la novela-folletín acrecienta considerablemente el número de abonados. El periódico se transforma en un lugar de polémicas políticas y de debates literarios: controlado y gestionado por notables, lleva en sí lo que atenta contra el sistema social que reposa sobre la preponderancia, puesto que crea una fuerza colectiva, la opinión pública, con la que habrá que contar a partir de entonces.

Inquieto en su deseo de conocimiento, en febrero de 1839, el joven Charles escribe a Aupick solicitando un profesor particular que pudiera, durante media hora al día, proporcionarle una formación en griego y en filosofía del arte, y que le aportara unos fundamentos sólidos de religión. El 18 de abril de ese mismo año, un vigilante de la hora de estudio le sorprende cuando un compañero de clase le pasa una nota; tras negarse a entregarla y preferir romperla y tragársela antes de que fuera leída, es expulsado del liceo. Acaba sus estudios como externo en el Liceo Saint-Louis, con ayuda de clases particulares, y, en agosto, aprueba el bachillerato superior. Antes de terminar el curso, Baudelaire se analiza y escribe, como complaciéndose en su situación anímica, tomando conciencia de lo que le acompañará durante toda su vida, «no, de ese espíritu de actividad que, a veces, me empujaba hacia lo bueno, a veces hacia lo malo, no queda nada, sólo indolencia, mal humor, aburrimiento».

Ese mismo año, Aupick es ascendido a general de brigada. Parece ser que, por entonces, se produce una verdadera ruptura entre Baudelaire y su familia; una vez terminados sus estudios, rechaza todo lo que ésta quería para él.

LOS AÑOS DE FORMACIÓN

Buscando su independencia, en 1840, Baudelaire se matricula en la Facultad de Derecho —su padrastro quiere hacer de él un diplomático—, pero asiste muy poco a clase. Centra su interés en entablar las primeras relaciones literarias; escribe a Victor Hugo mostrándole su admiración y su

deseo de aprender de él, pero no parece que éste le conteste. Baudelaire es amigo de Hyacinthe de Latouche, consejero en los comienzos de Balzac y George Sand, de Edouard Ourliac, autor de artículos y colaborador de Balzac.

Louis Périer de La Genevraye, compañero de bachillerato de Baudelaire, le presenta a Gustave Le Vavas seur —poeta normando, con quien publicará al año siguiente, en *Le Corsaire*, una canción anónima de corte satírico contra Casimir Delavigne—. Baudelaire les visita, junto con su amigo Buisson, en la pensión Bailly, dirigida por el propio director del periódico *L'Univers*. El grupo fuerte de la pensión Bailly lo constituían Le Vavas seur¹², Philippe de Chennevières —que por entonces se interesaba por la literatura, aunque más tarde llegaría a ser director de Bellas Artes,— y Prarond. Jules Buisson, también estudió derecho, pero su camino se adentró después en la pintura y el grabado; exponía a menudo en el Salón y, en 1847, ilustró los libros del trío. Todos ellos compartirán la camaradería y el gusto por la literatura, acompañados del virtuosismo técnico.

Baudelaire, en esta época, durante dieciocho meses, vive como hijo de familia bien, elegante, sin problemas; y, sobre todo, artista; compone poemas sentimentales, a veces edificantes, pero con notas de realismo brutal, comenzando a entrar en «los abismos» que permiten presentir la obra posterior. Entabla una relación con Sara —Louchette—, joven

¹² El grupo constituido por La Genevraye, Le Vavas seur y Chennevières, por el origen normando de los tres, se llamó *la Escuela normanda* (*L'École normande*). En diciembre de 1840, Le Vavas seur, con el seudónimo de Gustave Delorne, publica *Napoléon*, una colección de poemas denunciando la tiranía del emperador.

prostituta¹³ del barrio latino que luego le inspira el poema *Meterías al mundo entero ante tu lecho (Las Flores del mal, XXV)*.

En cuanto al momento político, el régimen de la Monarquía de Julio, sólidamente establecido, practica una política del término medio; el partido del Movimiento ha tenido que ceder espacio, desde 1831, al de la Resistencia, encarnada por nobles liberales como el duque de Broglie o el conde Molé, por universitarios como Guizot y Cousin e incluso pequeños burgueses como Thiers. El inmovilismo político se instala combinado con el intervencionismo siempre creciente de Louis-Philippe. La acción personal del rey falsea el juego parlamentario: no contento con reinar, desea gobernar; abusa de su derecho de disolución y forma un «partido de la Corona» devoto de su persona; poco a poco, a semejanza de Charles X, pasa, de árbitro que debía ser, a jefe de partido. El poder, entre 1840 y 1848, tiende pues cada vez más a identificarse con el partido de la Resistencia. Favorecido por una buena coyuntura económica, el gobierno disfruta de una durable estabilidad, a pesar de una violenta querrela en torno a la libertad de enseñanza, que da lugar a una fuerte reacción anticlerical apuntando particularmente a los jesuitas (1843-1844).

La laxitud frente a una vida política estancada y la evolución intelectual de una opinión pública instruida con las nuevas doctrinas constituirán el origen del movimiento que precipita, ayudado por la mala coyuntura económica de 1847, el régimen hacia su caída. No obstante, durante estos dieciocho años, el país ha vivido la paz favorable a una acti-

¹³ Según sus contemporáneos, le habría transmitido la sífilis.

vidad artística intensa; a progresos en el ámbito económico con el comienzo de la revolución industrial; en el ámbito social con el desarrollo de la instrucción (ley Guizot, 28-06-1833). Las mutaciones económicas, sin embargo, han escarado un doble abismo entre ricos y pobres, entre parisinos y provincianos, demostrando que los dirigentes burgueses han escamoteado en su provecho la Revolución de 1830 y confiscado abusivamente el poder. Una oposición bastante peligrosa para el régimen emana de los medios intelectuales liberales ganados, tras el entusiasmo levantado por las jornadas de Julio, por una multitud de ideologías sociales que fustigan el egoísmo burgués. Dos categorías bien diferentes parecen enfrentarse: la del burgués, inmortalizado por el personaje del señor Prudhomme —creado en 1830 por Henry Monnier— y la del artista, marginal o militante por la felicidad del pueblo. Si dicha antinomia aparece fundamentalmente en la literatura, no es menos cierto que la oposición intelectual al régimen se manifiesta vigorosamente en la prensa, origen de una nueva fuerza: la opinión pública¹⁴.

¹⁴ Si la contestación se expresa libremente, entre 1830 y 1835, en periódicos como *La Caricature* y *Le Charivari*, a partir de los años 1839-1840, tiene lugar mayormente a través de publicaciones periódicas de pequeño formato (como las *Physiologies*) y toma igualmente una coloración social, con *L'Atelier* de Buchez o la *Revue Indépendante* de Pierre Leroux. Dicha prensa de oposición juega un papel capital en 1847, comentando y amplificando la campaña de los Banquetes, preludio de la caída de la Monarquía de Julio. En el fondo, la contestación deja de limitarse al ámbito de la política para afirmarse como más claramente social, difundiendo la fe y la esperanza en una nueva sociedad. La prensa juega, pues, un papel esencial asegurando la difusión y la vitalidad misma del movimiento de las ideas.

Es el momento de plenitud del Romanticismo y nuevas corrientes de pensamiento, emanadas de las esperanzas suscitadas por las Jornadas de Julio, originan unas ideologías sociales y humanitarias. La Revolución ha provocado en el país un verdadero descalabro psicológico origen de nuevas concepciones de la sociedad desembocando, alrededor de 1848, en la edad de oro del socialismo utópico. El antiguo sansimoniano, Pierre Leroux, y el furierista, Victor Considérant, defienden una filosofía renovadora de las bases de la sociedad. A partir de 1840, las escuelas de ideología humanitaria proliferan, ya sean del socialista cristiano Buchez, militante por el advenimiento de la democracia cristiana, o incluso de Proudhon, de Louis Blanc, del comunista Cabet o de Blanqui. Todos aspiran a fundamentar la felicidad de la sociedad sobre las nociones de fraternidad y reparto.

Más significativa aún es la intensidad de una vida religiosa que tiende a operar una profunda mutación; los pensadores cristianos constatan la necesidad de adaptar el cristianismo a las mutaciones del mundo moderno. El liberalismo en el ámbito del pensamiento religioso se ve ahora reforzado por la toma de conciencia (Lamennais, Lacordaire o Buchez), por la necesidad de pensar en términos religiosos la nueva sociedad y devolver el cristianismo al pueblo.

El movimiento romántico se resiente de las profundas mutaciones políticas, sociales y religiosas. La literatura intimista, la preponderancia de la individualidad, el lirismo personal no desaparecen —como lo atestiguan las grandes colecciones de poemas de Hugo y las *Noches* (*Les Nuits*) de Musset—, pero los problemas contemporáneos dejan huella en la orientación hacia la actualidad de todos los géneros literarios: el teatro (Hugo, Vigny), la poesía (Hugo, Lamar-

tine), la novela (Stendhal, Balzac, Sand), pero también la historia (Michelet la considera como himno a la gloria del pueblo), y la propia crítica, apuntando a no desligar la literatura de la vida (*Port-Royal* de Sainte-Beuve). El escritor se siente investido de una misión de guía, de profeta, de mago: cree en la necesidad de ese papel primordial consistente en guiar la nación hacia un futuro mejor; más aún, la tendencia humanitaria se arma de una dimensión metafísica que no sabría reducir su actuación a un puro y simple compromiso político: se trata también del devenir espiritual de la humanidad.

La originalidad y la amplitud del Romanticismo residen en el desarrollo conjunto del movimiento de las ideas y de la creación artística. Pensadores y artistas inician reflexiones intentando comprender el estado presente de la sociedad, el mundo moderno, y preparar el futuro. Lamartine, Hugo, Vigny, pero también Michelet y George Sand intentan hacer subsistir, a pesar de las conmociones sociales, su fe en el futuro y su creencia en el progreso. Dicha conciencia aguda de la modernidad inspira igualmente la renovación de los géneros. Los textos, alimentados profundamente por las doctrinas de su tiempo, dan al Romanticismo que los ha inmortalizado todo su alcance ideológico y amplitud metafísica, más importantes que las de un simple movimiento literario y artístico.

Durante la década de los cuarenta, iniciada con la publicación de la *Poesía completa* (*Œuvres poétiques complètes*, 1840) de Musset, y la de Sainte-Beuve (*Poésies complètes*, 1840), y con los *Rayos y las sombras* (*Les Rayons et les Ombres*, 1840) de Victor Hugo; se forma la personalidad artística de Charles Baudelaire: desde 1839, el joven ha tenido sus

primeros contactos con la vida literaria; se ha desengañado también del sueño de suceder a Lamartine o a Victor Hugo; comienza a elegir un territorio propio, una manera suya de articular psicología, moral y poética donde comienzan a brotar las flores eróticas y la experiencia del Mal.

Alphonse, hermanastro de Charles, preocupado por los gastos del poeta (especialmente en ropa), reúne el consejo de familia que, inquieto por la vida del joven, por sus malas compañías, decide embarcarlo en el *Paquebot-des-Mers-du-Sud* para un largo viaje rumbo a Calcuta. El 9 de junio de 1841, Baudelaire embarca mostrándose, según el resto de los pasajeros, distinguido y distante, desilusionado, indiferente a todo. Las duras condiciones de vida a bordo resultaban insufribles al refinado Charles. Entre el 1 septiembre y el 19 de octubre, prolonga su estancia en isla Mauricio, primera escala prevista; visita el «Barrio de los pomelos» — escenario de *Paul et Virginie* (*Pablo y Virginia*, 1787), de Bernardin de Saint-Pierre— donde conocerá a la esposa de Autard de Bragard, mujer hermosa a la que dedicará el primer poema que, cuatro años después, aparecería firmado con su nombre en *L'Artiste* (25-05-1845). Cada vez más ensimismado, se niega a proseguir el viaje y sólo lo hace con la condición de que en la isla Bourbon (La Reunión) le procurarán los medios para regresar a Francia. El 16 de febrero de 1842, Baudelaire desembarca en Burdeos. El viaje dejará impronta en su imaginación, en su obra y en su leyenda, pero fundamentalmente vuelve con una carga de obsesión por las suntuosas imágenes y una invencible tendencia a la languidez melancólica.

La familia cree recibir al hijo con los efectos deseados; erróneamente, según ya les había hecho notar el capitán

Saliz¹⁵. La satisfacción familiar por volver a verle dura poco; el poeta quiere independizarse y dedicarse a la literatura. La asignación mensual de sus padres no se lo permite; se plantea impartir clases particulares, pero no lo hará nunca. El 9 de abril, con su mayoría de edad, toma posesión de su parte correspondiente de la herencia paterna (unos 75.000 francos de la época). En junio, decidido a erigir una obra literaria y ser él mismo, alquila una habitación en el número 10 de la calle Béthune, en la isla de Saint-Louis de París, para alejarse de las penas de su madre y de los discursos de su padrastro; pero la estrecha relación con su madre le impide estar mucho tiempo sin verla y, aunque no visita la casa del general —ambos evitan verse—, la invita siempre que puede para pasear, para que lo cuide, que le ayude a instalarse o para que le lleve dinero.

LOS COMIENZOS DEL ARTISTA

El joven poeta frecuenta la bohemia literaria algunos años después que Nerval¹⁶; conoce a Louis Ménard y a Leconte de Lisle; se da a conocer como ultra-romántico y discípulo

¹⁵ «Lamento comunicarle que no puedo conseguir que su hijastro, Charles Baudelaire, termine el viaje que usted había proyectado para él sobre este barco que tengo bajo mi mando. [...] Desde nuestra salida de Francia, todos hemos podido ver a bordo que era demasiado tarde para esperar que el señor Baudelaire se alejara del gusto exclusivo por la literatura, tal y como se entiende hoy, y de su idea de entregarse a ella como única ocupación.» (Claude Pichois y Jean Ziegler, *Op. cit.* p. 148)

¹⁶ Jean-Luc Steinmetz, *Reconnaissances. Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé*, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2008.

de Gautier¹⁷; se apasiona por Joseph de Maistre y por el universo balsaciano.

En el pequeño apartamento de la isla de Saint-Louis, Baudelaire vuelve a encontrarse con Dozon y con los amigos de la Escuela Normanda, con Buisson y con Saussine, representantes de la poesía del dibujo.

El mundo literario circundante es rico en grandes acontecimientos: reedición de las *Obras Escogidas* de Ronsard (1841); publicación de numerosas *Fisiologías* (in-32); Balzac presenta un drama en el Odeón, *Los Recursos de Quinola* (*Resources de Quinola*) y, a partir de abril, aparece *La Comedia humana* (*La Comédie humaine*); Sainte-Beuve prologa *Gaspard de la noche* (*Gaspard de la nuit*), de Aloysius Bertrand, fallecido en 1841. Es el año del éxito de Théodore de Banville con su obra *Las Cariátides* (*Les Cariatides*), que sorprendería agradablemente a Baudelaire y con quien entablará gran amistad. En casa de Banville, Charles conoce a los poetas Pierre Dupont y Privat d'Anglemont; mantendrá siempre una tierna amistad con este último, artista marginal que vivió de escribir en la prensa sobre los marginados del París de la época y sus irrelevantes oficios. Asiste también a las reuniones de Louis Ulbach, fundador de la revista republicana *Revue de Paris*. La personalidad de Baudelaire sobresalía en todos los pequeños grupos de artistas; y su originalidad venía también marcada por el interés hacia la práctica de la pintura.

El compañero preferido de Baudelaire es el pintor Émile Deroy, vecino de la isla Saint-Louis —también Daumier vivirá en la isla— y admirador de los retratistas ingleses, de Delacroix

¹⁷ Véase también Théophile Gautier, *Charles Baudelaire*, Paris, Rivages poche, 2013.

y de Frans Hals. Deroy murió joven dejando bocetos y proyectos, y el retrato de Baudelaire de 1844. Una de sus obras, el retrato de una pequeña guitarrista de la calle, *La mendiga pelirroja* (*La petite mendicante rousse*), inspiró al grupo; Banville le dedica la oda *A una cantante de las calles* (*A une petite chanteuse des rues*, en *Las Estalactitas*, (*Les Stalactites*, 1846)); y Baudelaire, *A una mendiga pelirroja* (*Las Flores del mal*, LXXXVIII).

Con el buen tiempo, los jóvenes poetas pasean por el jardín del Luxembourg; en invierno las reuniones en los pequeños apartamentos atraen hacia el grupo a Louis Ménard y a Charles Cousin. Comienza la experiencia del hachís. Dozon y Baudelaire, compañeros de bachillerato, se apuestan composiciones; Dozon propone el poema *El libro* (*Le livre*, 27-05-1842); Baudelaire le presenta *El monje malo* (*Le Mauvais Moine* (*Las Flores del mal*, IX)) y, más tarde, homenajea a su compañero con *El jabalí*.

Asiduos de los cafés del Barrio Latino, Prarond y Baudelaire se reúnen en el café Tabourey —cerca de la casa del gran crítico literario del *Journal des Débats*, Jules Janin—, centro literario y foco de la vida teatral. Allí se discutió, el 7 de marzo de 1843, el escaso éxito del drama *Los Burgraves*, el más original de Hugo; y, en abril, se festejó el estreno de *Lucrecia*, de François Ponsard —quien había descalificado¹⁸ la de Hugo.

¹⁸ El teatro romántico tocaba a su fin. Ponsard contaba con todo el apoyo de Achille Ricourt, fundador, en 1831, de la revista *L'Artiste*, y su director hasta 1838. El arte de Ponsard no era en absoluto apreciado por Baudelaire quien lo encasillaría, a él y a Émile Augier, en lo que llamaría «Escuela del sentido común», que menospreciaba por estar dando a la burguesía una lisonjera imagen de sí misma. El poeta comienza a inclinarse por Louis Bertrand.

En 1842, el poeta conoce a Jeanne Duval en el teatro de la Porte Saint-Antoine. Mulata, «con aire de reina, llena de una gracia salvaje, tenía algo de divino a la vez que de animal», según la describe Banville. También conocida del fotógrafo Nadar, Jeanne, primero inspiración del poeta, se transformará luego en un deber a veces apaciguador, y otras asfixiante, que continuará a lo largo de la vida del artista.

Baudelaire no avanza en su trabajo; víctima de la «procrastinación», preso del sentimiento de su inutilidad, del aburrimiento «extraña afección del Hastío, fuente de todas (sus) enfermedades y de todos (sus) miserables progresos»¹⁹. Sin embargo se lanza a la vida literaria; primero rodeándose de amigos pintores o escritores «artistas», herederos de *Jeune-France*; multiplicando sus proyectos, novelas, poemas —una parte de *Las Flores del mal* fue seguramente esbozada en ese momento, según indica Prarond—; colabora en volúmenes, en obras de teatro y en artículos satíricos; los periódicos le rechazan su prosa; busca a los maestros, a Balzac, Nerval, Hugo, Sainte-Beuve, Gautier, y al joven Banville; se entusiasma por el pasado, por *La Pléiade*, por Mathurin Régnier y por los poetas menores de principios del siglo XVII.

En plena posesión de la herencia paterna, en mayo 1843, se instala en la calle Vaneau en un apartamento del hotel de Lauzun —aunque el alquiler no es demasiado caro, la decoración es suntuosa. Baudelaire vuelve pronto a la isla; en sep-

¹⁹ «El jugador generoso», *Pequeños poemas en prosa*, en Javier del Prado y José Antonio Millán Alba (eds.), *Charles Baudelaire. Poesía completa, Escritos autobiográficos, Los paraísos artificiales, Crítica artística, literaria y musical*, Madrid, Espasa, “Biblioteca de Literatura Universal”, 2000, p. 609.

tiembre de 1843, se instala en el número 15 del Quai d'Anjou. En octubre recoge sus cosas para ir a vivir al hotel Pimodan. De las paredes de la gran habitación, sólo cuelgan el retrato que le hiciera Deroy y una copia de *Mujeres de Argel* de Delacroix; en el despacho, varias litografías, como el retrato de Hoffmann, por Aimé de Lemud, y la serie de *Hamlet* de Delacroix; sobre la chimenea, un grupo de mujeres desnudas —representando la ninfa Calisto en brazos de Zeus que ha adoptado la figura de Artemisa—, obra en barro con dedicatoria de Feuchère. Entra en contacto con el «Club des Hashishins», situado en el apartamento que Boissard²⁰ tiene en el mismo hotel Pimodan —según Gautier²¹, en el artículo *Le Club des Hashishins (Revue des Deux Mondes, 01-02-1846)*.

Desde que dejó el colegio, viste con pulcritud, como un dandi²², «símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu»²³; es muy gourmet y generoso. Para su novela *La Fanfarlo*, no encuentra editor; piensa que cuando escriba novelas tendrá dinero para todo y, mientras tanto, pide prestado,

²⁰ Boissard organizó lo que se llamó «fantasías» con invitados —de las que el doctor Moreau tomaba notas para su estudio neurofarmacológico. Balzac relata su experiencia en una carta a la señora Hanska. Por su parte, Baudelaire la describe en *Los paraísos artificiales*.

²¹ Baudelaire admiraba en Gautier al autor de *Albertus*, de *La Comedia de la muerte* y de *Viaje a España*, pero su amistad no llegó a cuajar más que unos años. Según el propio Gautier, Baudelaire se alejó de las reuniones del dawamesk; pero pronto el opio resultaría serle indispensable y traidor.

²² Olivier Apert, *Baudelaire. Être un grand homme et un saint pour soi-même*, Gollion, Infolio Éditions, 2009.

²³ «El Dandi», *El pintor de la vida moderna*, en Javier del Prado y José Antonio Millán Alba, *Op. cit.*, p. 1401.

contrayendo deudas económicas, de las que no podrá repone-
rse nunca. Colabora con Prarond en el drama *Idéolus* (el
texto fue encontrado en 1927). La vida de Baudelaire se
constituye en un continuo rechazo al orden establecido por
la sociedad burguesa. Se opone a su familia, a las leyes eco-
nómicas que ésta y la sociedad le imponen. Esgrime que de-
sea ser autor, pero también rechaza las ataduras de la carrera
literaria que obliga a una disciplina de producción para po-
der vivir del arte; se mantiene al margen del periodismo. La
sífilis²⁴ le obliga a olvidarse de fundar una familia. Su madre,
gran ídolo de su vida, es inaccesible debido a la presencia de
Aupick; la relación será, pues, más espiritual que otra cosa.
Como en el caso de Nerval, existe una estrecha y dolorosa
imbricación entre la creación poética de Baudelaire y una
existencia marcada por la exaltación y el sufrimiento²⁵.

LA VIDA DE ARTISTA

La familia se vuelve a reunir y, en julio de 1844, la señora
Aupick consigue la designación de un consejo judicial. A
partir de ahora, será eternamente un menor, privado por su
padrastro de la herencia paterna. El tribunal designa al no-
tario Ancelle para gestionar lo que queda de la herencia.

²⁴ Patrick Wald Lasowski, *Syphilis. Essai sur la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1982. Véase también el capítulo «La Maladie de Baudelaire», Claude Pichois, *Baudelaire. Études et témoignages*, Neuchâtel, La Baconnière, 1976, p. 228-231.

²⁵ Véase el libro de Giovanni Dotoli, *La douleur de Baudelaire*, Paris, Hermann, 2019. Ver también Jean-Baptiste Baronian, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2006, p. 217.

Baudelaire recibirá una renta mensual de 200 francos. Humillado por el insoportable trato infantil y por tener que someterse a la autoridad de un intruso, reacciona violentamente. Ese año envía colaboraciones anónimas en la revista *Tintamarre* y en el volumen *Misterios galantes de los teatros de París*.

En 1845, Charles elige un nombre de pluma: Monsieur Baudelaire-Dufayis —por la distancia que quería establecer con su padrastró Aupick y como muestra de amor filial al combinar el apellido materno—. En aquella época, Baudelaire-Dufayis es más amateur de arte y de libros antiguos que poeta. En su bibliofilia, Baudelaire lee Ronsard y Desportes, autor olvidado por los románticos. El interés por Desportes, por los poemas de amor de los colaboradores en los *Parnasos satíricos* de principios del siglo XVII, supone adelantarse a la poesía que explotaría la generación siguiente. Retoma a éstos y a Mathurin Régnier cuando compone *No tengo por amante a una ilustre leona*²⁶, estrofa agresiva y de vigorosa belleza.

Baudelaire se sirve de su amigo Privat d'Anglemon para que presente como suyos unos poemas que espera publicar en *L'Artiste*. Fueron cuatro sonetos: *A la señora Du Barry*, *A Ivonne Pen-Moore*, *Abril* y *Sobre el álbum de una dama desconocida* (01-12-1844 a 04-01-1845). El 25 de mayo de 1845, su firma aparece por primera vez en *L'Artiste*, con el soneto *A una dama criolla* (*Las Flores del mal*, LXI). En junio, Baudelaire, en la inapetencia y el cansancio de vivir, comunica su intención de suicidarse; lega sus bienes a Jeanne Duval y confía sus manuscritos a Banville; a la vez que escribe

²⁶ Cf. «Poesías de juventud y poesías diversas», en Javier del Prado y José Antonio Millán Alba, *Op. cit.*, p. 509.

a Ancelle, el notario, una nota para explicar su gesto²⁷. En un cabaret de la calle Richelieu se asesta una puñalada en el pecho; la herida es superficial y se le conduce a casa de su madre. Acaba de conocer la miseria²⁸ material; siente sobre él la reprobación de los suyos y de la sociedad; se reconoce incapaz de ser distinto de lo que es. Comienza a tomar hachís. Sale a la venta su *Salón de 1845*.

En la casa familiar, en la plaza Vendôme, pasa algunos meses que lo fortalecerán; allí apreciará el confort y el lujo. Se ocupan de él, ponen orden en sus asuntos, creen que al fin se comportará correctamente; pero Baudelaire rompe definitivamente con su padrastro y deja la casa para no engañar por más tiempo sobre sus verdaderos deseos. Se instala en el barrio latino, calle Corneille, desde donde ve el teatro del Odeón y el jardín de Luxembourg; después pasa a la calle Laffitte y termina en la calle Provence. En octubre anuncia la publicación de su libro de poemas, *Lesbianas* —título primitivo de *Las Flores del mal*.

A principios de 1846, se inscribe en l'École des Chartes, su madre desea que asegure su vida siendo bibliotecario, pero Baudelaire no se presenta al examen de ingreso; sigue sintiéndose cómodo en las salas de redacción de los diarios, en los talleres de los pintores y con la compañía de Privat y otros bohemios.

²⁷ «Me mato —sin pena [...] Me mato porque no puedo vivir, porque la fatiga de dormirme y la fatiga de despertarme me resultan insoportables. Me mato porque soy inútil para los demás— y peligroso para mí mismo. Me mato porque creo ser inmortal, y que espero [...]»

²⁸ Noël Taconet, *Lectures de... 'Les Fleurs du Mal' de Baudelaire. Thème misère et beauté*, Paris, Belin, 1984.

Alan Poe publica *The Philosophy of Composition*, obra que Baudelaire traducirá más tarde bajo el título *Génesis de un poema*.

En el mundo del periodismo, Baudelaire escribe en *Le Corsaire-Satan*, periódico satírico donde tuvieron igualmente sus comienzos Champfleury, Murger, Banville y Fauchery. Baudelaire publica *El Museo clásico del Bazar Bonne-Nouvelle* (21-01-1846), obra de crítica artística sobre una exposición recién inaugurada en El Bazar, que normalmente acogía exposiciones comerciales y artísticas, y que, en este caso, organizaba una sociedad en busca de ayuda financiera para los artistas en dificultades (David exponía once cuadros, Ingres trece). Publica también una crítica al *Prometeo liberado* de Senneville —seudónimo de Louis Ménard— (03-02-1846), rechazando ese tipo de poesía filosófica —Senneville le devolverá el golpe más tarde con un desagradable artículo sobre *Las Flores del mal*—. El 3 de marzo publica una *Selección de máximas consoladoras sobre el amor*, su último artículo para dicha revista.

Las páginas de *Le Corsaire-Satan* anuncian su *Catecismo de la mujer amada*, publicitado de nuevo en la portada del Salón de 1846 y del de 1847. El libro no apareció como tal porque se trata seguramente de la obra que luego se llamará *La Fanfarlo*, publicada al año siguiente. Otros proyectos como *Los amores y la muerte de Lucano* también quedaron en el tintero.

Baudelaire se había interesado por la revista *L'Esprit public*, donde publicó *El joven encantador* (20, 21, 22-02-1846) —traducción de un texto inglés aparecido en un *keepsake* romántico de 1836, *The Forget me not*—. Y en abril, en la misma revista, los *Consejos a los jóvenes literatos*,

reuniendo máximas sorprendentes viniendo de su pluma, pues aconseja una vida ordenada, así como huir del desorden y los acreedores: «La inspiración es decididamente la hermana del trabajo diario». Se ha asegurado un trabajo regular con colaboraciones de crónicas y ecos de sociedad en varios periódicos y publica, además, su excelente *Salón de 1846*.

En junio de 1846, cuando se adhiere a la *Société des gens de lettres*, vive en la calle Coquenard; en diciembre, en la calle de Lournon; esa es su vida. En el plano literario su efervescente actividad encontrará su apogeo con la publicación de *La Fanfarlo*, en enero de 1847 en el *Bulletin de la Société des Gens de Lettres*. La última y más importante de las producciones de juventud de Baudelaire destaca por una concepción de la intriga y de los personajes muy balsaciana, pero la obra tiene el encanto de las primeras novelas: a través de su héroe, el autor busca y cultiva sus propias singularidades²⁹ proporcionando un penetrante análisis de sus gustos, de su evolución psicológica³⁰ y, fundamentalmente, de su estética.

Baudelaire y sus amigos desean cambiar el arte, liberarlo de las convenciones que limitan y banalizan. Si no lo consiguieron enseguida, al menos pusieron las bases de una nueva estética. Pero los años de juventud se van terminando para Baudelaire. En primavera muere su amigo Émile Deroy — el pintor también había sufrido una decepción cuando presentó el retrato de Baudelaire y éste fue rechazado por el

²⁹ Cf. Raymond Decesse, *Baudelaire. Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 1984, p. 8.

³⁰ René Laforgue, *L'échec de Baudelaire. Étude psychanalytique*, Genève, Les Éditions du Mont-Blanc, 1964. Leo Bersani, *Baudelaire et Freud*, Paris, Seuil, 1981.

jurado; el cuadro rodó por todos los apartamentos de Baudelaire hasta que, hastiado de verlo, el poeta se lo regaló a Asselineau.

El periodo de intensa actividad creadora finaliza en marzo de 1847. El opio, el éter que le suministran para calmar sus terribles dolores, se transforman en necesidad y placer. El poeta sufre su decadencia, pero no renuncia: «Aún creo que la posteridad me concierne», escribe en diciembre.

En el ambiente místico e iluminista de la época, conoce a Alphonse Esquiros y a Jean Wallon —famoso por aparecer, bajo el nombre de Colline, en las *Escenas de la vida bohemia* de Henry Murger—. Wallon es amigo de Marc Trapadoux, ambos filósofos cristianos y amigos del pintor realista François Bonvin y de Courbet. Champfleury³¹ es integrante del grupo; Baudelaire se une a ellos en 1847; pasan juntos mucho tiempo. El grupo se reúne en el taller de Courbet, quien realizará el retrato de Baudelaire. Sus amigos lo describen de talla media y una voz metálica; aunque con trajes usados, las camisas siempre de una blancura impecable. Fue seguramente, en el plano material, uno de los años más duros de Baudelaire por la constante persecución de sus acreedores. Según Charles Toubin, amigo de esa época, «Baudelaire componía en el café y en la calle». El café que más frecuentaba por entonces era el Momus, en la calle Saint-Germain-

³¹ En enero de 1848, Baudelaire elogió tres libros de cuentos que su amigo había subtítuloado *Fantasías: de invierno, de primavera, de verano*, dedicados a Victor Hugo, Delacroix y Balzac, respectivamente. En dichos libros, se anunciaban las obras de Baudelaire: *Las Lesbianas* y *El Catecismo de la mujer amada, novelas psicológicas sobre el amor moderno*.

l'Auxerrois, donde se reunía el grupo de Murger. En sus conversaciones, los amigos destacan el tono agresivo. Agresividad, insolencia, gentileza tiránica, reunía las características del niño mimado. El grupo frecuenta el teatro. Baudelaire sueña con escribir un día una obra teatral que lo consagre. En agosto, conoce a la actriz Marie Daubrun, inspiradora de *A la Belle aux cheveux d'or*. En una carta a la actriz le solicita que sea su guardián, su musa y su madona, expresión que anuncia ya los poemas de puro amor que le inspirarán otra mujer, la señora Sabatier.

Baudelaire desea escribir un tercer Salón; se acerca al taller de Delacroix buscando una recomendación, pero el pintor ya había hablado en favor de Albert Arnoux. Baudelaire siguió fiel a Delacroix, y sólo tras su muerte comenzó a manifestar su decepción por los recibimientos que siempre le daba éste.

En noviembre, Aupick es nombrado comandante de la Escuela Politécnica. Los meses más sombríos de la Monarquía de Julio van a comenzar pronto. Para los jóvenes escritores de la generación nacida en torno a 1820 no hay esperanza en el horizonte. Si los burgueses no los quieren, se apoyan los unos a los otros. La cohesión de su pequeño mundo queda asegurada por el fervor que rinden al arte. Pero 1848 hará estallar sus diferencias y separarlos. Banville se mantendrá fuera de los acontecimientos; Jules Viard se comprometerá enteramente; Baudelaire se situará entre uno y otro, pensando que, si la modernidad también tiene un aspecto político, el culto a la belleza³² no es menos actual y eterno.

³² Giovanni Dotoli, *La beauté ou le salut du monde*, Paris, Hermann, 2011.

La reforma electoral se presentó al país por medio de unos banquetes. El 28 de diciembre de 1847, el discurso del trono con el que se abre la sesión parlamentaria expresa su absoluto rechazo a la reforma. El banquete previsto en París para el 22 de febrero 1848 queda prohibido; se organiza entonces una manifestación, con algunos destrozos y disparos. El 24, Louis-Philippe abdica y se constituye un gobierno provisional. Baudelaire participa en las luchas callejeras de las jornadas revolucionarias, en recuerdo de la de 1789 que amaba «con amor de artista más que con amor de ciudadano», por el «entusiasmo, la ferviente energía que hervía en todas las cabezas y enfatizaba los escritos y las obras de todo tipo». Le acompañan sus amigos Champfleury y Courbet. Habla de matar al general Aupick. Más tarde se preguntará sobre las razones de su actitud: «Mi embriaguez en 1848. ¿De qué naturaleza era esa embriaguez? Regusto por la venganza. Placer *natural* de la demolición. Embriaguez literaria; recuerdos de lecturas»³³. En realidad, existe en él una verdadera tendencia a la rebeldía que puede llevarle a una auténtica filosofía revolucionaria, al compromiso literario, a la reivindicación de un nuevo orden social. La exaltación se traduce a menudo en sarcasmos respecto a los políticos charlatanes; generalmente se ejerce contra el propio poeta que se desgarrar y destruye, presa del demonio de la perversidad que lo habita. De nuevo su conducta aparece incongruente.

Baudelaire se inscribe en la *Société républicaine centrale*, que acaba de crear Auguste Blanqui. Funda, junto a Champfleury y Toubain, el periódico socializante *Le Salut Public* —sólo

³³ *Con el corazón en la mano*, en J. del Prado y J. A. Millán Alba, *Op. cit.*, p. 59.

aparecerán dos números—. Participa en las jornadas de junio; pero, entre abril y mayo, había sido secretario de redacción de la conservadora *Tribune Nationale*. Las Jornadas de junio le devolverán la vida: «Los horrores de junio. Locura del pueblo y locura de la burguesía. Amor natural por el crimen»³⁴. El fracaso de 1848 supuso una gran ruptura. Se pensaba que gracias a la Revolución de febrero desaparecería el mundo de la Monarquía de Julio; se esperaba la llegada de un mundo nuevo, promesa de una era de felicidad y fraternidad. Las semanas que siguieron a la Revolución fueron la edad de oro de diferentes escuelas socialistas francesas y de las más locas utopías. Se desarrolló entonces lo que se ha llamado «espíritu del 48», esperanza de fusión de las clases sociales sin necesidad de violencia ni sangre, una reconciliación general. Se pensaba que el gobierno lo arreglaría todo. El cuadro de Daumier, *La República* —subtitulado: *La República alimenta a sus hijos y los instruye*—, mujer generosa amamantando a dos bebés, evoca perfectamente el estado de ánimo. Ahora bien, el idealismo y la ilusión lírica terminarían pronto en fracaso.

En julio de 1848, Baudelaire entrega la primera traducción de Poe, *Revelación magnética*, en *La Liberté de penser*. Dos meses más tarde, en septiembre, es jefe de redacción del *Représentant de l'Indre*; y, en octubre, el poeta parte hacia Châteauroux donde dirigirá una hoja reaccionaria (que le durará unos cuantos días). Mientras tanto, Aupick es enviado en misión extraordinaria a la República de Constantinopla como ministro plenipotenciario.

En agosto, Baudelaire solicita presentarse ante Proudhon, hombre auténtico y gran escritor. Sobre el economista y po-

³⁴ *Ibid.*

lítico dirá el poeta: «Proudhon es un escritor que Europa nos envidiará siempre».

Entre 1849 y 1850, el artista publica poco —cuatro poemas en treinta meses—. Su obra, sin embargo, es considerable; en diciembre manda caligrafiar dos volúmenes de versos; el título del manuscrito es, entonces, *Los Limbos*, título de *Las Flores del mal* que sucedió a *Las Lesbianas*. En noviembre de 1848, el *Echo des marchands de vin* ya indicaba que *Los Limbos* aparecerían en la editorial de Michel Lévy el 24 de febrero. Por entonces, se esperaban unos versos «socialistas» debido al fervor por Proudhon y por Fourier, cuya filosofía de la historia contiene unos «periodos límbicos». Sin embargo, la palabra «limbos» designa más bien el *spleen* que agobia al poeta. El título es anunciado de nuevo en junio de 1850 en *Le Magasin des familles*.

1849 supone para Baudelaire el descubrimiento de Wagner; la etapa de amistad con Courbet; el año de la muerte de E. A. Poe; pero también el problema con Jeanne Duval que, agotada y alcoholizada, se va transformando en una carga; el autor lleva ya tiempo con ella «por deber» y «para expiar» —según escribe a su madre. Además, atraviesa una etapa difícil de salud, y su madre está en Constantinopla, donde recibe a los miembros de la colonia francesa y a los viajeros de paso como Alphonse de Lamartine, Maxime Du Camp o Gustave Flaubert. En junio de 1850, el general Aupick es nombrado embajador en Madrid. Caroline le sigue. Envía dinero a su hijo, pero no está presente para las necesidades del poeta. La señora Aupick viaja a París para poner orden en las cuentas de su hijo (que acumula ya más de 20.000 francos en deudas), lo reconforta y regresa a España colmada de promesas. Renace

entonces la actividad de Baudelaire, quien colabora en algunas revistas.

Le Messager de l'Assemblée publica, entre marzo y abril de 1851, su estudio *Sobre el vino y el hachís como medios comparados de multiplicación de la individualidad*, y posteriormente, en la misma revista, *Los Limbos* —el primer fragmento importante de *Las Flores del mal*—, once poemas destinados «a trazar la historia de las agitaciones espirituales de la juventud moderna».

A finales de 1851, antes del golpe de estado de Louis-Napoléon, Baudelaire entrega a la *Semaine* un artículo audaz, *Los dramas y las novelas honestas*, en el que acusa a la literatura moralizante, al teatro subvencionado por el decreto de Faucher, que recompensa las «buenas» obras, mientras se castiga a la novela por entender que es la responsable de la desmoralización de las clases trabajadoras. Baudelaire ataca lo que él mismo llamó «Escuela del sentido común», representada por Emile Augier.

El 2 de diciembre de 1851, día del golpe de estado, Baudelaire siente furor³⁵, pero ya moderado por la ideología maistriana que hace suya. Después de esa fecha, Baudelaire pierde el interés por la política; materia ya peligrosa. Estaba realmente en contra de la sociedad burguesa de su tiempo que ha asfixiado su vida e intentado destruir su obra, pero escribirá que no votó en las elecciones de 29

³⁵ El golpe de estado queda registrado en su *Con el corazón en la mano*: «Mi furor cuando el golpe de estado. Cuántos tiros de fusil he limpiado. ¡Otro Bonaparte!, ¡qué vergüenza!» y en una carta dirigida a Ancelle (5-3-1852): «El 2 de diciembre me ha despolitizado físicamente».

de febrero y que «Si hubiese votado, sólo habría podido votar por mí. ¿Quizá el futuro pertenezca a los hombres *desclasados*?»³⁶.

La instauración del Segundo Imperio, la caza de los opositores, encarcelados, deportados u obligados al exilio (pensemos en el más célebre, en Victor Hugo), ahogaron las veleidades del cambio social. Muy esquemáticamente, dos actitudes se dibujaron entonces, de las que nacieron dos tipos de literatura: unos, dando la espalda a una fea y decepcionante realidad, se refugiaron en el Arte; otros afirmaron la necesidad de sentar la literatura sobre la observación de los hechos y sobre la ciencia: es el principio del movimiento realista. El auge de la literatura y las artes se explica por un cierto número de factores: el desarrollo de las ciencias y sus aplicaciones tecnológicas modifica considerablemente las formas de vida y las mentalidades, y sus repercusiones sobre la literatura son determinantes. Los lazos entre científicos y escritores se estrechan más que nunca. Un ejemplo manifiesto de la ósmosis intelectual entre unos y otros está en el «dîner Magny» que los agrupa dos veces al mes, a partir de noviembre de 1862 (Sainte-Beuve, Flaubert, Gautier, los Goncourt, Taine, el químico Berthelot desde 1864, el doctor Robin quien expone allí, a partir de 1868, curiosos casos de patología). Con el desarrollo de las ciencias de la naturaleza, de las médicas, de las leyes de la física y de la exploración del globo, los límites del hombre y del universo retroceden de manera espectacular. El excepcional desarrollo de las ciencias conlleva consecuencias esenciales que desembocan en

³⁶ Carta a Ancelle (5-03-1852), en Claude Pichois y Jean Ziegler, *Op. cit.*, p. 285.

replanteamientos, en interrogaciones que conducen, en particular, a una contestación de los grandes textos sagrados (Monseñor Dupanloup, arzobispo de Orleans, se erige a la cabeza de una cruzada contra Taine, Littré, Renan³⁷). Científicos, historiadores, novelistas y poetas parten en busca de los orígenes del hombre y del universo.

Por otra parte, las aplicaciones tecnológicas de los descubrimientos cambian las maneras de vivir y de pensar. La revolución científica permite la revolución industrial que, a partir de 1850 más o menos, metamorfosea la economía francesa. Los descubrimientos, sus aplicaciones y realizaciones se presentan en las grandes manifestaciones internacionales, en las exposiciones universales, vitrinas para la gloria del hombre. La primera tuvo lugar en Londres en 1851, en un edificio de hierro y vidrio obra de Paxton, el *Crystal Palace*; la segunda, en 1855, en París, acoge a más de cinco millones de visitantes. En 1862, vuelve a ser el turno de Londres, luego en 1867, en París (con más de 40000 expositores y más de once millones de visitantes), que acogerá también las exposiciones de 1878 y de 1900. El mito del progreso es el mito más fuerte de las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XIX. El *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* de Pierre Larrousse le dedica un larguísimo artículo que afirma: «La fe en el progreso es la verdadera fe de nuestra época».

³⁷ El futuro de la ciencia es un entusiasmo que atestigua el gran libro que escribiera el joven Renan a partir de 1846 y que acabó en mayo de 1849, *L'Avenir de la science*. En él resume «la nueva fe» que ha sustituido en él «el catolicismo arruinado». La ciencia que «encierra el futuro de la humanidad».

Si Baudelaire ha extraído una conclusión de los años de tumulto está contenida en los versos de *La negación de San Pedro*, compuesto a finales de 1851 y publicado en la *Revue de Paris* en octubre de 1852: «En cuanto a mí, es seguro que me iré satisfecho / de un mundo en que la acción no es hermana del sueño...» (*Las Flores del Mal*, CXVIII). Las esperanzas que nacieron en febrero de 1848 en la sociedad francesa las apagó diciembre de 1851. Es verdad que, instaurando un orden implacable, se restableció la confianza que permitió el desarrollo de la economía; proliferaron las editoriales y las librerías. Bajo el Segundo Imperio, editoriales como Hachette, Lévy y Larousse adquieren importancia. Años antes, durante la revolución de 1848, la literatura se entendió como una industria de lujo que fue inmediatamente destruida y prohibida. El golpe de estado le dio la vida a la literatura, pero únicamente a las letras que adulaban la imagen de las clases poderosas; sin embargo, supuso el divorcio —ya perceptible con la Monarquía de Julio— entre el gran público y los grandes escritores originales que notaban los focos apuntando sobre ellos en los tribunales.

El Romanticismo tiene dos rostros, uno girado hacia la nostalgia, el otro, más enérgico, girado hacia el futuro, hasta la Utopía. Se busca la unidad del mundo que, desde el Renacimiento, la ciencia le ha hecho perder. Esto sólo se puede buscar a través de un pensamiento sintético, simbólico, analógico, muy diferente del pensamiento analítico, determinista y lógico que aporta la ciencia. El pensamiento analógico estructura el mundo incluyendo al hombre a través de sinestesias y correspondencias. Así, Fourier piensa el mundo como una unidad y a la vez, estructura la sociedad para hacerla armoniosa. El mismo concepto de armonía tiene

también, durante los años anteriores a 1848 y fundamentalmente en 1851, un sentido mucho más rico. El soneto *Correspondance* evoca la «tenebrosa y profunda unidad» del mundo, que consiste en adherirse a un pensamiento romántico y socialista que desea reintegrar al hombre en el cosmos. El pensamiento romántico-socialista no puede ignorar que la sociedad está desprovista de armonía; la burguesía explota implacablemente a los trabajadores; los desecha en cuanto sus brazos dejan de servir para el trabajo. La armonía, que constituye su «mística», Baudelaire la ha aprendido de sus lecturas, desde Plotino a Balzac, y supone la organización y la unidad del mundo.

Baudelaire, con treinta años ya, decide crear una revista que lleve su propia orientación; se asocia a Champfleury, que ese año estaba en *Le Messager*. El proyecto, *Le Hibou philosophe*, muere antes de nacer. Entre sus intenciones para la revista contaba con una reseña de *Cartas y opúsculos inéditos* de Joseph de Maistre³⁸ —dirá Baudelaire que De Maistre y Edgar Poe le enseñaron a razonar. Las grandes revistas cierran sus puertas a los jóvenes escritores y éstos fundan otras más pequeñas. En su esfuerzo por labrarse un camino literario, Baudelaire participa en la creación de la breve revista la *Semaine théâtrale* donde publicó tres textos fundamentales de su doctrina —*Notice sur Pierre Dupont* (1851), *Les Drames et*

³⁸ Antoine Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2016, p. 210-216. Ver también Claude Pichois y Jean-Paul Avice, *Dictionnaire Baudelaire*, Tussont, Du Lérot, 2002, p. 284-286; Pierre Glaude, « Le dialogue avec De Maistre », en *Baudelaire, Magazine littéraire*, 418, mars 2003, p. 53-56, y Daniel Vouga, *Baudelaire et Joseph de Maistre*, Paris, José Corti, 1957.

les Romans honnêtes (noviembre 1851), *L'Ecole païenne* (22-01-1852), contra los poetas apasionados por la mitología— que lo sitúan fuera de las corrientes imperantes, la del «sentido común» y la de «el arte por el arte»; y, después, publicó *Les deux crépuscules* (8-02-1852).

La renovación literaria viene acompañada de un cambio en su vida privada. En marzo de 1852 la situación de vida con Jeanne es insostenible para el poeta y, al año siguiente, Baudelaire vive separado de Jeanne³⁹, pero no han roto totalmente. Él volverá, la dejará de nuevo, y volverá otra vez con Jeanne, «(su) única distracción, (su) único placer, (su) único compañero». La relación continuará bajo la misma forma intermitente hasta la vejez y la enfermedad de Jeanne; ella seguirá siendo su obsesión y sus remordimientos.

El poeta conoce a la señora Sabatier —Aglaré, llamada Apollonie por Gautier—, viuda hermosa, posó para Clésinger en *Mujer mordida por una serpiente*, e inteligente —«la Musa y la Madona»— que reúne en su salón de la calle Frochot, y en las cenas de los domingos, a artistas de la época. A Baudelaire le inspira los poemas de amor puro; la reconoce como su ángel guardián y su musa, la que alimenta su sed de amor angelical, pero las notas y los versos que le dedica son anónimos. Ese amor puro, el poeta lo conjuga con el que siente por Marie Aubrun.

³⁹ Deja la casa de Jeanne Duval justificándolo así «Vivir con un ser que no valora vuestros esfuerzos, que los contraría con una torpeza y una maldad permanentes, que no os considera más que como su criado o su propiedad [...], una criatura que no me admira, y que no se interesa por mis estudios [...] en fin, ¿es eso posible?» (Carta, 27-03-1852).

1852 será también el año del encuentro con la obra total de Edgar Alan Poe⁴⁰. Los dos escritores comparten rasgos similares: la confusión de la inteligencia y la emotividad, la sensualidad, la ausencia de voluntad; los destinos también se parecen, son víctimas de la suerte y de la sociedad⁴¹; sus conceptos de la poesía resultan emparentados por la necesidad de plenitud y de perfección, recurren a la imaginación y a las fuerzas de la sugestión. La idea de unidad también ha regido a Edgar Poe, tanto como a Balzac. Baudelaire piensa entonces «Unidad del animal, unidad del fluido, unidad de la materia primera, todas estas teorías recientes han caído, a veces, por un singular accidente en las cabezas de los poetas a la vez que en las cabezas de los sabios»⁴². Esa curiosidad por el pensamiento unitario, heterodoxo en relación a la filosofía oficial francesa, a la vez que el arte del Poe narrador, asombran a Baudelaire. Cuando aborda la obra de Poe, ya se conocían algunas traducciones y adaptaciones en francés, pero él quería ver un Poe místico, un iluminado, y comenzó a traducir *Revelación mesmérica*. Finalmente quedó atrapado por el cuentista fantástico y, sobretodo, por un escritor que seguía un método y no quería ser la presa de la inspiración.

⁴⁰ Peter Michael Wetherill, *Charles Baudelaire et la poésie d'Edgar Allan Poe*, Paris, Nizet, 1962. Arnolds Grava, *L'aspect métaphysique du mal dans l'œuvre littéraire de Charles Baudelaire et d'Edgar Poe*, Paris, Honoré Champion, 1976. Ver también Karl Philipp Ellebrock, « Poe comme seconde peau », en *Le dernier Baudelaire, Le Magazine littéraire*, 548, octobre 2014, p. 71.

⁴¹ Pascal Pia, *Baudelaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1952, p. 128.

⁴² Charles Baudelaire, «Présentation de *Révélation Magnétique*», *Œuvres complètes*, II, édition de Claude Pichois, ed. cit., p. 248.

El primer gran estudio sobre Poe, *E. A. Poe, su vida, su obra*, aparece entre marzo y abril de 1852 en la *Revue de Paris* (los directores son Houssaye, Du Camp, Gautier y Louis de Cormenin; Louis Ulbach es el secretario de redacción). El republicanismo de la revista tiene como consecuencia una apertura moderada a la nueva literatura, por tanto, la traducción es acogida allí con reticencia. Baudelaire presentando a Poe es mejor acogido que el Baudelaire poeta. La labor traductora ocupará gran parte de su actividad hasta erigir a Poe en maestro de los poetas franceses y terminará en 1865 con el volumen *Historias grotescas y serias*.

Por estos años, el grupo de amigos se reúne en casa del rico Philoxène Boyer, que organizaba cenas. En el *album amicorum* de Boyer, Baudelaire deja una transcripción de *Las Letanías de Satán*, una máxima sobre el derecho a la contradicción y algunas caricaturas. Después del golpe de estado, el grupo comenzó a reunirse en el café Divan Le Pelletier para recitar sus versos. En la revista *Paris*, fundada por Charles de Villedeuil, primo de los Goncourt, Henry de la Madelène publica *La gata del Divan Lepelletier*, haciendo notar que Baudelaire recitó una noche el soneto *Los gatos* («Los férvidos amantes...»); y más tarde, entre mayo y junio, *La historia de las botas de Samuel*, resucitando así al personaje Samuel Cramer que Baudelaire inventara para *La Fanfarlo*. En 1852 Nadar publica el retrato de Baudelaire en le *Journal pour rire*, dirigido por el caricaturista Charles Philipon.

La mayoría de los escritores, periodistas, artistas que frecuenta no son amigos, sino relaciones de café. Sus verdaderos amigos son Asselineau, Champfleury y Poulet-Malassis. La

relación con Asselineau⁴³ se estrechó cuando éste publicó en el *Artiste* (15-09-1851) un artículo sobre Corot en el que cita elogiosamente a Baudelaire. Con Malassis, también reforzó la amistad en 1853, cuando le publica algunas traducciones de Poe en el *Journal d'Alençon* que entonces editaba.

Fernand Desnoyer, uno de los asiduos de las reuniones, tuvo la idea de publicar en 1853 un libro homenaje a C. F. Denecourt: *Fontainebleau, paysages, légendes, souvenirs, fantaisies*, que apareció en Hachette en la primavera de 1855. Alejado del mundo de la vegetación, Baudelaire contesta con una carta (publicada en el mismo volumen)⁴⁴; también enviaría dos *Crépuscules*. Baudelaire se designa poeta de la gran ciudad. Los habitantes de la ciudad evocan el encanto radiante o melancólico de la Naturaleza. Él, en el bosque, sueña con la Ciudad. El poeta de los «Retratos parisienses» de la segunda edición de *Las Flores del mal*, está ya presente aquí.

El general Aupick es nombrado senador en 1853. La madre vuelve a París; y el poeta, paralizado por la pobreza,

⁴³ Jacques Crépet y Claude Pichois, *Baudelaire et Asselineau*, Paris, Nizet, 1953.

⁴⁴ Carta de Baudelaire a Fernand Desnoyers : «Mais vous savez bien que je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux [...] J'ai même toujours pensé qu'il y avait dans la Nature, fleurissante et rajeunie, quelque chose d'affligeant, de dur, de cruel –un je ne sais quoi qui frise l'impudence.[...] je vous envoie deux morceaux poétiques, qui représentent à peu près la somme des rêveries dont je suis assailli aux heures crépusculaires. Dans le fond des bois, enfermé sous ces voûtes semblables à celles des sacristies et des cathédrales, je pense à nos étonnantes villes, et la prodigieuse musique qui roule sur les sommets me semble la traduction des lamentations humaines» (Claude Pichois y Jean Ziegler, *Op. cit.*, p. 303).

huyendo de los acreedores, cambiando continuamente de apartamento —seis veces en un mes—, la somete a constantes solicitudes de ayudas monetarias.

El teatro seguirá siendo para Baudelaire una eterna tentación. Durante el verano de 1854, tiene intenciones de llevar a escena su drama *El borracho*. Lo intenta en el teatro de la Porte-Saint-Martin y en la Gaité; en realidad, sólo presentaba un gran esquema; carente de paciencia para la composición teatral, todo queda en proyectos. *El fin de Don Juan*, *El borracho* eran para él sueños de gloria, de dinero y de amor, no sueños necesariamente creadores.

El 1 de junio de 1855, la *Revue des Deux Mondes* publicaba, por primera vez, con el título *Las Flores del mal*, dieciocho poemas que subrayaban la osadía como uno de los signos del momento. La crítica en el *Figaro* dirá de Baudelaire que «a partir de ahora, sólo será citado entre los frutos secos de la poesía contemporánea». Días más tarde, cuando el poeta le propone nuevas composiciones, Buloz se niega y el nombre de Baudelaire no volverá a aparecer en la revista.

El año le resultará productivo con la traducción de *Historias y Nuevas Historias extraordinarias*, de Poe, publicada por entregas en *Le Pays* (25-07-1854 a 20-04-1855). Entre mayo y agosto de 1855, la misma revista le ofrece la sección de crónicas de Bellas Artes en la Exposición Universal de París; como resultado presenta tres admirables estudios, pero poco indicados para un periódico; le rechazan el artículo *El señor Ingres*, pero le aceptan dos, *Método de crítica* y *Eugène Delacroix*. Consigue publicar su estudio sobre Ingres en la revista *Le Portefeuille*, donde también publica *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas* (8-07-1855). En septiembre, Baudelaire comienza a tomar notas

con vistas a un libro, *Con el corazón en la mano* (*Mon cœur mis à nu*), cuyo título procede de las *Marginalia*, de Poe. A finales de año vuelve a vivir con Jeanne para separarse de nuevo en septiembre.

Para el mes de marzo de 1856, aparecen en volumen *Las Historias extraordinarias* de Poe, y salen también a la venta las *Aventuras de Arturo Gordon Pym*. El éxito es inmediato y se vuelve a editar. A final de año, su amigo Poulet-Malassis le propone la edición de *Las Flores del mal*, que Michel Lévy no se decide a publicar —a pesar de tenerlas anunciadas desde 1846—, y de *Bric-à-Brac esthétique* (primer título de las *Curiosidades estéticas* (*Curiosités esthétiques*, 1868)). El contrato entre Poulet-Malassis y Charles Baudelaire, para la publicación de los dos títulos, se firma con una tirada prevista de mil ejemplares.

EL AÑO DE *LAS FLORES DEL MAL*

En 1957 Baudelaire ya no es el dandi amateur de arte ni el poeta, es conocido como el traductor de Edgar Poe: las *Historias extraordinarias* salieron en marzo de 1856; las *Nuevas Historias extraordinarias* un año después, con bastante éxito y acompañadas de *Nuevas notas sobre Edgar Poe*, que proponen una exacta definición de un arte más referido al propio traductor que al de Poe; entre febrero y abril de 1857, *Le Moniteur universel*, diario oficial del Imperio, inserta las *Aventuras de Arthur Gordon Pym*, relato marítimo y fantástico de Poe.

Paralelamente, Baudelaire trabaja en la corrección de las pruebas de *Las Flores del mal*. El título es un oxímoron de la

belleza y el mal⁴⁵, y la dedicatoria de la primera versión venía dirigida a Théophile Gautier.

Coincidiendo con la impresión de *Las Flores del mal*, el 27 de abril de 1857 murió el general Aupick; el nombre de Charles Baudelaire no aparece ni en las esquelas mortuorias ni en el testamento. La madre, que él creía volver a recuperar, se retira a una lujosa casa que el general le había comprado en Honfleur.

Será un año decisivo para afianzarse como escritor. El 25 de junio, sale a la venta una edición de 1.300 ejemplares de *Las Flores del mal*⁴⁶, a 3 francos. Desgraciadamente, comparada con la Restauración o con el Segundo Imperio, la monarquía de Julio había sido indulgente con los escritores⁴⁷. La ira de *Le Figaro* se desencadena y lanza un artículo (5-07-1857) de Gustave Bourdin contra tal libro en el que «lo odioso se codea con lo innoble»⁴⁸ atrayendo la atención de la justicia sobre cuatro poesías de *Las Flores del mal*: «La negación de San Pedro», «Lesbos» y otros dos poemas que llevan el título de «Mujeres condenadas». El impresor, ante el escándalo, se niega a continuar con la venta. La justicia entiende que se trata de un «desafío a las leyes que protegen

⁴⁵ Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1994.

⁴⁶ Françoise Court-Pérez, *Baudelaire. Les Fleurs du Mal*, Paris, Ellipses, 2001.

⁴⁷ La audacia de Balzac en *La Fille aux yeux d'or*, en *Illusions perdues* y en *Splendeurs et Misères des courtisanes* no provocó ninguna represalia judicial; pero en la época de Napoléon III, Xavier de Montepín, con *Les Filles de marbre*, fue condenado en 1856.

⁴⁸ Gustave Bourdin, “L’odieux y côtoie l’ignoble”, *Le Figaro*, 5 julio 1857, cit. en André Guyaux, *Un demi-siècle de lectures del ‘Fleurs du Mal’ (1855-1905)*, Paris, PUPS, 2007, p. 159-161.

la religión y la moral», que el libro es «un tejido de blasfemias». El procurador general entiende como ultraje a la moral pública los poemas «Abel y Caín», «Las letanías de Satán», «El vino del asesino», «Mujeres condenadas», «Las metamorfosis del vampiro». Baudelaire pierde toda esperanza sobre el libro y pide a Malassis que esconda los ejemplares; y, el 11 de julio, solicita consejo a Théophile Gautier, que tenía buenas relaciones con las esferas oficiales. Pero la polémica se mantiene y desarrolla en la prensa, en la justicia y en la esfera política. A finales de julio, Baudelaire tiene que buscar un abogado. Edouard Thierrey, Barbey d'Aureville, Frédéric Dulamon y Charles Asselineau escriben a favor de *Las Flores del mal*.

Los tribunales embargan la obra y persiguen al autor y al editor; el 20 de agosto, el poeta debe presentarse en el Palacio de Justicia, allí escucha la sentencia que obliga al pago de unas multas —300 francos de sanción para Baudelaire, 100 a Poulet-Malassis y De Broise— y la supresión de seis poemas porque «las composiciones incriminadas, conducen necesariamente a la excitación de los sentidos por un realismo grosero y ofensivo para el pudor», lo que significaba atentar contra la moral pública y las buenas costumbres («Las joyas», «El leteo», «A la que es demasiado alegre», una de las «Mujeres condenadas» (*A la pálida luz de agonizantes lámparas...*), «Lesbos», «Las metamorfosis del vampiro»).

Parecía como si se tratara de ir «contra esa fiebre malsana que lleva a pintarlo todo, a describirlo todo, a decirlo todo, como si el delito de la ofensa a la moral pública fuera abolida, y como si dicha moral no existiera»⁴⁹, como también

⁴⁹ Cf. Claude Pichois y Jean Ziegler, *Op. cit.*, p. 355.

calificaba Montalembert al realismo en su discurso en sesión pública anual del Institut de France, y que sería reproducido por tres grandes diarios parisinos *La Presse*, *Le Siècle*, el *Journal des Débats*. La palabra realismo había sido recogida del cieno que la crítica lanzaba sobre la obra de Courbet, y, consecuentemente, los que la defendían, entre ellos Champfleury. En 1855, Baudelaire había querido escribir un artículo sobre los realistas; era el año en que Courbet, rechazado por el jurado, organizó su propia exposición de *L'Atelier* — Baudelaire aparece en el cuadro y, en la sombra, Jeanne. Sin embargo, el poeta rompió con los realistas. Pero ya todo lo nuevo era realismo; Flaubert era realista; la nueva poesía de Baudelaire era realista. Aunque los juicios a Flaubert y al poeta fueron diferentes, la acusación de realismo les llegó a los dos, pero la acusación verdaderamente oficial fue contra el poeta. El 20 de agosto de 1857, realismo era sinónimo de inmoralidad, de enemigo de la sociedad. Hubo, pues, que quitar al libro los poemas condenados, que siguieron condenados hasta el 31 de mayo de 1949. Baudelaire escribió a la emperatriz solicitando ayuda.

El proceso tuvo lugar en el mismo tribunal y con el mismo juez que se ocupó del caso *Madame Bovary*, de Flaubert⁵⁰. La obra termina absuelta y Baudelaire dedica un artículo a *Madame Bovary* en *L'Artiste*.

El caso aviva la publicidad de *Las Flores del mal* y recrucece la osadía del autor, que redobla sus proyectos. El 24 de agosto, en la revista *Le Présent*, aparecen seis *Pequeños poemas* en prosa —cuatro de ellos, inéditos—, con el título de *Poèmes*

⁵⁰ Cf. «Cronología» en J. del Prado y J. A. Millán Alba (eds.), *Op. cit.*, p. CXI.

nocturnes. Es el principio de la empresa más original del poeta, pero quizá también la más contrariada.

Al año siguiente, de nuevo con la actividad creadora ralentizada, y una situación financiera catastrófica, Baudelaire no publica más que el tercer volumen de las traducciones de Poe, *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* y, de creación, *El poema du hachís*, primera parte de *Los Paraísos artificiales*, en *La Revue Contemporaine*.

Enfermo⁵¹, con insufribles crisis nerviosas, desea refugiarse al lado de su madre, pero no se decide a dejar París. La parálisis de Jeanne Duval aumenta y es internada en una casa de salud; Marie Daubrun reaparece en su vida. La actriz, que había sido la compañera de Banville, parte de gira hacia Nice llevándose con ella a Banville⁵², que estaba enfermo. Será la última vez que Baudelaire la vea. De esta temporada sale una nueva flor, «Canto de otoño» (*Revue contemporaine*, 30-11-1859) y a los celos le debemos «A una Madona» (*La Causeurie*, 22-01-1860). «El viaje», lo dedica a Du Camp (su prestamista), aunque con la ironía de contradecir las ideas progresistas de éste; luego compondrá «El albatros»; «Los siete ancianos» —con este poema cree «haber simplemente conseguido traspasar los límites asignados a la Poesía». El 13 de marzo, publicó «El sueño de un curioso» y «Sueño parisiense».

⁵¹ Françoise Grauby, *Le corps de l'artiste. Discours médical et représentations littéraires de l'artiste au XIX^e siècle*, Lyon, Presses de l'Université de Lyon, 2001.

⁵² Banville le dedicó a su amante *La Mer de Nice*, que apareció en noviembre de 1860, pero Baudelaire inmortalizó a Marie Daubrun. La amistad entre los dos escritores no se resintió por el episodio.

En enero de 1859, Baudelaire, amenazado por el banquero Louis Tenré, se vuelve hacia Polydore Millaud pidiéndole trabajo en *La Presse*, porque pronto podría «hacer novelas de un género nuevo». Diversas estancias en la casa materna de Honfleur le procuran un año más prometedor: vuelve a sus traducciones de Poe; publica una reseña sobre la *Double vie* de Asselineau; un brillante estudio sobre Gautier y, en la *Revue Française*, aparece su mejor obra crítica, *Cartas sobre el Salón de 1859*.

Carlos Derode se preparaba para publicar en Ginebra y París la *Revue internationale*, de inspiración democrática y anticlerical. Contactó con Baudelaire en julio de 1859. El traductor de Poe propone *Eureka*. Después del número de enero de 1860, la revista interrumpe la publicación de *Eureka*, obra que, por su naturaleza, no atrajo a los lectores de un periódico que tampoco encontró un amplio público y que murió ese mismo verano. Al menos dos veces, durante ese año, Baudelaire intenta dejar la *Revue contemporaine*, pero no lo hará nunca definitivamente; la revista paga bien y es longeva.

Los Paraísos artificiales, única obra acabada y publicada por Baudelaire —junto con *Las Flores del mal*—, aparecen en 1860 en la editorial de Poulet-Malassis. El libro, construido como compendio, es verdaderamente una biografía paralela del autor, que abarca su mundo privilegiado gracias al alcohol, al éter o al opio, con los que escapaba a las torturas físicas y morales, antes de recaer en ellas profundamente.

Jeanne Duval, atacada de parálisis, entra en el hospicio Dubois. Será también el año en que el poeta sufre un ataque cerebral, muy breve, y su último intento por organizarse una existencia tolerable; alquila en Neuilly un apartamento para

que Jeanne lo ocupe⁵³ y donde él pueda venir cuando no esté en Honfleur. Sin embargo, las estancias en casa de su madre serán cada vez más breves y se verá obligado a dejar también Neuilly, huyendo de Jeanne.

Por fin, el Ministerio de Instrucción Pública otorga a Baudelaire una indemnización literaria de 500 francos por *Las Flores del mal*. La segunda edición, que Baudelaire y Poulet-Malassis preparan⁵⁴ desde el juicio de 1857, aparece fi-

⁵³ En Navidad de 1861, escribe a su madre diciéndole que se ve en la obligación de seguir «sosteniendo y consolando» a Jeanne. Creía que Marie Daubrin le traería alguna diversión, pero la pasión que siente por ella no se ve recompensada. Sus relaciones con Mme Sabatier se han estabilizado en una amistad. En casa de Mme Sabatier ha conocido a Elisa Neri, en 1858. Esta amazona le inspira un soneto, *Sisina*, en el que la compara a la Diana y a Théroigne de Méricourt. La Sisina, que parece salir de una novela libertina del siglo XVIII, se ha llevado su provocante secreto. Era el tipo femenino que gustaba a los sentidos y al espíritu de Baudelaire.

⁵⁴ El frontispicio de *Las Flores del Mal* supondría un contratiempo para Baudelaire. En mayo de 1859, el poeta expresa a Nadar su deseo de un frontispicio alegórico, para el que había pensado en varios artistas (Gustave Doré, Penguilly L'Haridon, Célestin Nanteuil, Alfred Rethel). Ojeando el *Ensayo sobre las danzas de los muertos* de Langlois (1851), Baudelaire había visto uno grabado del siglo XVI del que tomó la idea «un esqueleto arborescente, las piernas y las costillas formando el tronco, los brazos extendido en cruz abriéndose en hojas y brotes, y protegiendo varias hileras de plantas venenosas, que pretendían figurar los vicios, en unas macetitas escalonadas como en un invernadero de jardinero». Lo que le ofreció Bracquemond fue decepcionante para Baudelaire; le parecía un horror. Algunos días más tarde, Baudelaire aún encolerizado exigía al grabador limitarse a copiar la imagen reproducida en el libro de Langlois. Finalmente, se abandonó el proyecto, o se dejó aparcado; el frontispicio alegórico fue cambiado por un retrato de Baudelaire grabado al aguafuerte por Bracquemond, a

nalmente en febrero de 1961, pero cae en el vacío. Las críticas resultan poco efusivas; el primer artículo importante, el de Leconte de Lisle, no aparece hasta diciembre. Un buen número de los 1.500 ejemplares serán vendidos en rebajas dos años más tarde. El fracaso de una obra de la que «casi estaba contento» contribuye a su oscurecimiento. Su salud es cada vez más delicada: dolores en las articulaciones, insomnios, terrores nerviosos. Siente que ha perdido su vida, «cuarenta años, un consejo judicial, enormes deudas, y por último, lo peor de todo, la voluntad perdida, dañada. ¿Quién sabe si el propio espíritu no está alterado?»⁵⁵. A veces piensa en el suicidio. También intenta volver a la ferviente religión de su infancia: «Deseo de todo corazón (con una sinceridad tal que nadie excepto yo puedo saber) creer que un ser exterior e invisible se interesa por mi destino; pero ¿cómo creerlo?»⁵⁶. Es también el año de una nueva ruptura con Jeanne Duval. No obstante, Baudelaire publicará *Richard Wagner y Tannhäuser en París*, en *La Revue Européenne* (1-04-1861) y una nueva serie de poemas en prosa en la *Revue Fantaisiste* que acaba de fundar Catulle Mendès. Es también el momento de la candidatura a la Academia y del inicio de su amistad con Alfred de Vigny.

Meses después, comienza una larga agonía y le acecha la locura que tantas veces ha pretendido alcanzar: «He culti-

partir de una fotografía de Nadar. Poulet-Malassis quiso retomar la idea para una edición de lujo para la Exposición universal de Londres, en 1862, pero Baudelaire había perdido toda confianza en Bracquemond.

⁵⁵ Carta de febrero de 1861.

⁵⁶ Carta de mayo de 1861.

vado mi histeria con placer y terror. Ahora, siempre tengo el vértigo, y, hoy, 23 de enero de 1862, he sentido una singular advertencia, he sentido pasar sobre mí el viento del ala de la imbecilidad» (*Con el corazón en la mano*). Las dos revistas en las que colabora desaparecen. Poulet-Malassis se ve en la ruina. En agosto, con la ayuda de Pierre-Jules Hetzel, su nuevo editor, consigue que *La Presse* publique sus *Pequeños poemas en prosa* —20 composiciones— y la dedicatoria a Houssaye. Otras revistas le rechazaron textos que asustaban a los lectores, o que exigían correcciones; sin embargo, su fama aumenta y aparece el tomo IV de los *Poetas franceses*, antología de Eugène Crépet, donde figuran siete poemas de Baudelaire. Y, en *The Spectator*, sale un entusiástico artículo⁵⁷ de Swinburne sobre *Las Flores del mal*.

⁵⁷ Desde que, en 1855, aparecieron los primeros dieciocho poemas de *Las Flores del mal*, comenzaron también los artículos críticos vilipendiando la obra o mostrando la adhesión con la labor poética de Baudelaire: «Les Fleurs du mal», Louis Goudall (1855); «Un vrai poète et un poète parisien», Nicolas Sazonov (1856); «Par le petit bout de la lorgnette», Charles Monselet (1856); «Un croquemitaine littéraire», Edmond Duranty (1856); «Sur Les Fleurs du mal», Anónimo (1857); «Pouah!», Jean Habans (1857); «Sur Les Fleurs du mal. À quelques censeurs», Émile Deschamps (1857); «Les Fleurs du mal», Louis Ménard (1857); «Les Fleurs du mal», Armand Fraisse (1857); «Un Dante dégénéré», Léon Laurent-Pichat (1857); «La littérature brutale», Jean-Jacques Weiss (1858); «Baldelarius», Edmond Duranty (1858); «M. Charles Baudelaire ou Boileau hystérique», Alcide Dusolier (1864); «Symphonie littéraire II», Stéphane Mallarmé (1865); «Charles Baudelaire», Paul Verlaine (1865); «Un chef d'école sans disciples», Victor Fournel (1866); «Notice sur Baudelaire», Pierre Larousse (1866); «Le poète Baudelaire», Champfleury (1866); «M. Charles Baudelaire», Jules Barbey D'Aureville (1866); «Éloge funèbre», Théodorde Vanville

Por esas fechas, al norte de los bulevares, en el barrio de Breda, habitado por escritores, artistas, actores, periodistas, se le puede ver por la noche. En la taberna, escribe el cuarteto sobre *Lola de Valencia*, el retrato pintado por Edouard Manet⁵⁸ en 1862 (cinco años después, Zola dirá que *Lola de Valence* se hizo «célebre por el cuarteto de Charles Baudelaire, que fue silbado y maltratado tanto como el propio cuadro»).

A Manet, Baudelaire lo menciona únicamente en la primera versión de su artículo sobre los pintores y aguafuertistas que publica en la *Revue anecdotique* en abril de 1862. En la segunda, aparecida en *Le Boulevard* (14-09-1862), le alaba: «Veremos en el próximo Salón varios cuadros de él con la impronta del más fuerte sabor español». En 1862, el pintor lo incluye en *La Musique aux Tuileries*, expuesto en 1863 en la Galerie Martinet: en segundo plano, Baudelaire está conversando con dos hombres, uno de ellos el barón Taylor, inspector de Museos; en el primer plano, Mme Lejosne y otra señora, acercamiento simbólico pues es en el salón del comandante Lejosne donde Manet conoció a Baudelaire. En este lienzo muy poblado se reconocen pintores como Balleroy y Fantin-Latour, el crítico Zacharie Astruc, el periodista Aurélien Scholl, el compositor Offenbach. Baudelaire lleva un sombrero alto, de seda, de bordes anchos y planos. Este

(1867); «Éloge funèbre» (Charles Asselineau (1867); «Funérailles de Charles Baudelaire», Léon Dommartin (1867); «Charles Baudelaire», Jules Vallès (1867); «Charles Baudelaire», Théophile Gautier (1867); «Charles Baudelaire», Charles Yriarte (1867).

⁵⁸ Henri Lecaye, *Le secret de Baudelaire suivi de Baudelaire et la modernité et de Baudelaire et Manet*, Paris, Jean-Michel Place, 1991.

Baudelaire de perfil con sombrero también será tratado al aguafuerte e ilustrará en 1868 la biografía del poeta por Asselineau, así como un Baudelaire, cabeza descubierta, según una fotografía tomada por Nadar⁵⁹. En 1862, Manet pinta también la tela que se conoce con el título *La Maîtresse de Baudelaire*, que representa a Jeanne de frente. Félix Fénéon comentaba el retrato citando los versos de «El Monstruo», poema satírico compuesto en Bruselas y publicado en *Los pecios*. Más tarde, cuando Baudelaire esté en Bruselas, Manet será uno de sus factótums en París, mientras que Baudelaire tomará la defensa del pintor acusado por Théophile Thoré de hacer pastiches de Velázquez, del Greco y de Goya, cuando exponía, en el Salón de París, *Episode d'un combat de taureaux* y *Le Christ aux Anges*. Manet se le queja, en 1865, de las burlas con que llenan sus cuadros; Baudelaire le intentará animar; y contesta al crítico con una carta («se me acusa, a mí, de imitar a Edgar Poe! ¿Sabe porqué he traducido tan pacientemente a Poe? Porque se me parecía»). Otro regalo de Manet fueron dos retratos de Poe, uno a tinta china y pincel, el otro un aguafuerte, y el regalo de una prueba del cuaderno de *Eaux-fortes par Edouard Manet* «a mi amigo Charles Baudelaire»; ningún artista ha hecho tanto para gustar a Baudelaire, dado forma a las ideas expresadas por él en *Le Peintre de la vie moderne* e interesarlo en una pintura nueva. Baudelaire, sin embargo, no reconoció nunca públicamente la novedad y el genio de Manet, cuando era perceptible ya desde las primeras obras. El poeta no sintió nunca por Manet la misma admiración que dedicaba a Delacroix, primero, y luego a Constantin Guys. En abril de 1865,

⁵⁹ Félix Nadar, *Charles Baudelaire intime (1911)*, reeditado por Éditions Obsidiane, Paris, 1985.

Malassis quiere contactar con el artista Félicien Rops para que trabaje en la obra de Baudelaire; el 11 de mayo, Baudelaire recomienda Rops a Manet.

La salud de Baudelaire empeora; el poeta sufre de una incapacidad intelectual casi permanente. Sólo se dedica con cierta regularidad a las traducciones de Poe. *Eurêka* aparece en noviembre, sin éxito. El quinto y último volumen, las *Historias grotescas y serias*, no aparecerá hasta marzo de 1865.

El 13 de agosto de 1963 muere Delacroix. Baudelaire retoma sus trabajos anteriores y compone un espléndido homenaje, *La obra y la vida de Eugène Delacroix*, pero *L'Opinion nationale* los ve como artículos demasiado difíciles para sus lectores. El poeta también intenta publicar *El pintor de la vida moderna* (1859-1860), pero es rechazada por todos los periódicos a los que el autor la proponía; y el *Figaro*, que tiene una deuda de agradecimiento con Constantin Guys — amigo de Baudelaire—, coge la obra.

Aparecen otros nueve poemas en prosa, pero Baudelaire sufre el rechazo de los jefes de redacción; es casi desconocido por los críticos y tiene mala fama entre el público. En el café, solo en un rincón, fuma una pipa, pasa largas horas silenciosas; en los casinos, con su siniestra cara, asusta a las bailarinas que miran con curiosidad irónica a este bohemio excéntrico y maniático que se cree un gran hombre. Y cada día, siente con mayor fuerza la necesidad de gritar su odio. Desde 1859, sueña con escribir sus confesiones⁶⁰, para las que ya tiene título: *Con el corazón en la mano* (*Mon Cœur mis à nu*).

⁶⁰ Gérard Gasarian, « 'Nous' poétique et moi biographique chez Baudelaire », en *Paradoxes du biographique, Revue des Sciences Humaines*, 263, 3, 2001, p. 231.

Tendrán los tonos más negros: «Ese libro tan soñado será el libro de los rencores [...]; quiero hacer sentir continuamente que me siento extranjero al mundo y a sus cultos. Levantaré contra Francia entera mi real talento de impertinencia. Tengo una necesidad de venganza como un hombre cansado necesita un baño»⁶¹.

En febrero de 1864, *Le Figaro* acepta publicar los *Pequeños poemas en prosa*, pero bajo el nuevo título de *El Spleen de París*. El 24 de abril, Baudelaire parte hacia Bruselas donde tiene previstas una serie de lecturas públicas, pero no es conocido en Bélgica, ni siquiera es buen orador. La primera velada tiene poco éxito; las siguientes, ninguno. No sabe si reír o llorar y termina volcando sobre las gentes de Bruselas todo el odio que tenía reservado a sus compatriotas. Decide escribir *¡Pobre Bélgica! (Pauvre Belgique! ou La Belgique déshabillée)* donde vaciará su ira⁶². Con todo, se queda en Bélgica casi dos años; debe escribir, encontrar editor y huir de los acreedores. Durante 1865, mantiene correspondencia con Catulle Mendès para la publicación de *Le Parnasse Contemporain*.

Mientras tanto, en París, sin embargo, los jóvenes le saludan como al maestro. Mallarmé, que ha publicado la *Sinfonía literaria (Symphonie Littéraire)* en *L'Artiste*, y Verlaine reconocen en él al primer poeta moderno. *Le Parnasse contemporain* publica las *Nuevas flores del mal (Nouvelles fleurs du mal)*, 15 nuevos poemas bajo el título que él mismo ha escogido. Eterno retorno de las cosas: el hombre envejece y

⁶¹ Carta de 5 de junio de 1863.

⁶² Charles Mauron, *Le dernier Baudelaire*, Paris, José Corti, 1966.

no comprende a los principiantes: «Hay talento en estos jóvenes, pero ¡cuántas locuras! ¡Qué exageraciones! Y ¡qué infatuación de juventud!».

El poeta, muy enfermo, con náuseas, neuralgias y vértigos —toma quinina, belladona, opio y alcohol—, publica *Los Pecios* (*Les Epaves*) en Poulet-Malassis, pero el 15 de marzo de 1866 le sorprende un nuevo ataque cerebral mientras visita la iglesia de Saint-Loup de Namur. Al día siguiente, los problemas cerebrales aparecen y queda paralítico del lado derecho, su palabra es ya confusa. La señora Aupick consulta un gran alienista, el doctor Lasègue —el antiguo profesor de clases particulares de 1839—, quien aconseja traerle a París. Con la palabra perdida, pero conservando la lucidez, es trasladado por su madre desde Bruselas a la clínica del doctor Duval en Chaillot (París). Baudelaire solicita los últimos sacramentos.

Deseaba firmar la publicación de sus obras completas, pero ¡*Pobre Bélgica!* sólo seguía siendo un montón de notas, de recortes de periódicos, de documentos varios. Baudelaire había abandonado el trabajo desde febrero de 1865, pero sabía que el editor Lévy era el único capaz de obtener un resultado.

El 31 de agosto de 1867, Charles-Pierre Baudelaire muere, tras una larga agonía, en brazos de su madre. Es enterrado en el cementerio de Montparnasse junto al general Aupick. El cortejo fúnebre cuenta con Banville, Verlaine, Manet, Champfleury, pero ningún político, ningún autor consagrado, ningún miembro del Comité de la Société des Gens de Lettres. Pocos meses después, la editorial Lévy adquiere en subasta pública, por 1.750 francos, la propiedad literaria de la obra del autor. Banville y Asselineau se encar-

garán de la publicación de la obra completa; saldrá en siete volúmenes entre 1868 y 1870. Cuentan que se veía a Jeanne Duval arrastrándose por los bulevares parisienses sobre dos muletas. En 1871, el 16 de agosto, muere Caroline, la madre, en Honfleur. Es enterrada junto a su hijo y su marido en el cementerio de Montparnasse.

LÍNEAS ESENCIALES
DE LA OBRA COMPLETA DE BAUDELAIRE

La obra baudeleriana está compuesta por diversos fragmentos (*Las Flores del mal*, *Los Pecios*, *Pequeños poemas en prosa*, *Los Paraísos artificiales*, *La Fanfarlo*, Crítica de arte, Crítica literaria, Crítica musical y Pensamientos y notas autobiográficas) con entidad independiente cada uno de ellos; leída en su conjunto, aportan el andamiaje de la estructura completa con la intersección de sus planos subjetivo, de relación con el mundo y de reflexión creadora.

LOS PECIOS

Los Pecios saldrá sólo con 260 ejemplares, pero permitirán a las poesías condenadas volver a ver la luz. Cuando Baudelaire llegó a Bruselas, Malassis acababa de insertarlas en *El parnaso satírico del siglo diecinueve* (*Le Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle* (1864)). Contienen un total de veintitrés poesías, repartidas en cuatro secciones: Poemas condenados, Galanterías, Epígrafes, Poemas varios, Payasadas, precedidas del poema «Puesta de sol romántica» en el que el autor habla de su nostalgia de una gran época desaparecida. En los Epígrafes, donde figura «Lola de Valencia», Baudelaire ha insertado unos «Versos para el retrato de M. Honoré Daumier» que le había pedido Champfleury en mayo de 1865.

El frontispicio de los *Pecios* fue encargado a Rops, aunque éste consideraba que el resultado de su obra no serviría para los *Pecios*, sino que vendría bien para *Las Flores del mal*. El libro salió de la imprenta a finales de febrero de 1866, unos días antes de que una hemiplejía se hiciera con el poeta. Si la introducción en Francia se hizo sin dificultad en 1866, no ocurrió lo mismo en 1868. En abril, los libros llegaban a los librereros por la aduana de Tourcoing. Fueron requisados los envíos y los librereros receptores declarados culpables contra la moral pública y religiosa. Si *Los Pecios* no contenía más que las composiciones suprimidas en 1857, «El surtidor», «Los ojos de Berta»⁶³, «Himno», «Las promesas de una cara», «La voz» y «Lo imprevisto», era ya un librito que relegaba a la sombra los volúmenes de los Parnasianos, exceptuando los *Poèmes saturniens* de Verlaine, del mismo año.

PEQUEÑOS POEMAS EN PROSA

Los *Pequeños poemas en prosa* (*El spleen de París*) representan la última etapa importante en la creación baudeleriana. Con las *Flores del mal* de 1861, Baudelaire, que deseaba integrar en la poesía la modernidad de la vida de las metrópolis tentaculares, sentía haber llegado al límite de la poesía en verso y tener que elegir una nueva forma —«¿Quién de nos-

⁶³ Baudelaire mantiene un cuaderno, entre julio de 1861 y noviembre de 1863. El *Cuaderno* contiene cuentas, estados de los trabajos literarios por hacer, listas de visitas, horarios, y direcciones —entre otras, la de Louise Deschamps, Berthe (cuando prepara con Malassis la publicación de *Espaves*, recogió el poema «Los ojos de Berta»).

otros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia?»⁶⁴—, «ideal obsesivo» que nace del contacto con la ciudad.

En vida de Baudelaire, no existió una publicación en forma de libro sino un esparcimiento de grupos de textos en diversas revistas. Sin embargo, fue tras escribir los grandes poemas de las *Flores* cuando consideró los poemas en prosa como su (último) laboratorio de experimentación.

El poeta intentó interesar en esta nueva forma a Arsène Houssaye, director de la sección literaria de *La Presse*, pero éste tardó en decidirse, no se fiaba de Baudelaire. El título genérico de «poemas en prosa» apareció en la *Revue fantaisiste* de noviembre de 1861, con un conjunto de catorce textos. Más tarde, Houssaye se decidió y publicó veinte poemas en prosa —con el título *Petits Poèmes en prose*—, en *La Presse* (26 y 27-08-1862 y 24-09-1862), con una carta-prólogo que Baudelaire le había dedicado.

Los textos fueron recibidos calurosamente por Théodore de Banville con un artículo en el *Boulevard* (31-08-1862). Banville destaca las pequeñas bellezas artísticamente acabadas, liberadas de toda intriga, de toda construcción material, donde el pensamiento libre y ágil aparece en su deslumbrante desnudez. Sin embargo, ha sido una obra mantenida al margen durante mucho tiempo por la crítica, entendida

⁶⁴ «A Arsène Houssaye», *Pequeños poemas en prosa* («Dedicatoria» de catorce *Petits Poèmes en prose* a Arsène Houssaye, *La Presse*, 26 y 27 de agosto de 1862).

como obra menor comparada con *Las Flores del mal*. Sacarlas a la luz y restaurarles su brillo ha llevado su tiempo y Georges Blin ha contribuido de manera decisiva afirmando que los textos del *Spleen de Paris*⁶⁵ «marcan un comienzo absoluto»⁶⁶.

Es verdaderamente fundamental interesarse por la poesía en prosa de Baudelaire para entender la novedad del autor. Los intentos por separar la poesía de la versificación ya comenzaron en el siglo XVIII en una búsqueda de alejamiento de la retórica clásica para procurar tocar más directamente los sentimientos; Rousseau es uno de sus representantes. Más tarde, Parny (1787), Charles Nodier (1821) y Mérimée (1827) reivindican un origen antiguo de la poesía en prosa, ligada fundamentalmente a los folklores locales de procedencia más o menos exótica y de países extranjeros. Pero fue Aloysius Bertrand con su *Gaspard de la noche* (*Garpard de la nuit* (1842)) quien, según Baudelaire, otorga el acta de nacimiento, y hacia quien siente gran admiración⁶⁷. Se trata de un género que pretende ser decididamente moderno, tanto

⁶⁵ A su muerte, hay cincuenta poemas listos, pero Baudelaire había establecido una lista de títulos y proyectos que llegaban a cien. *Les Petits Poèmes en prose* constituirán en 1869 la primera parte del tomo IV de las *Obras Completas* de Baudelaire publicadas a título póstumo por Michel Lévy frères, con los cuidados de Asselineau y de Banville; la segunda parte la constituían *Los Paraísos artificiales*.

⁶⁶ Georges Blin, «Introduction au Spleen de Paris», *Le Sadisme de Baudelaire*, Paris, Corti, 1959, p. 143.

⁶⁷ Referente a su deuda con Aloysius Bertrand, Baudelaire comparte con él la idea de «intentar algo parecido, y de aplicar a la descripción de la vida moderna o, más bien, de una vida moderna y más abstracta, el procedimiento que aquél había aplicado a la pintura de la vida antigua, tan extrañamente pintoresca.» («A Arsène Houssaye», *Pequeños poemas en prosa*).

por su temática (predomina la evocación de la gran ciudad) como por su factura libre, que alcanzará gran boga a finales de siglo. Así, el autor hereda un género⁶⁸ en devenir, al que va a dar carta de nobleza y sobre el que va a dejar su impronta de modernidad.

La concepción baudeleriana del poema en prosa nos la entrega en la carta-prólogo (momento importante en la historia del género) a Houssaye. Aporta las claves de su concepción de un género que define como «tortuosa fantasía», que se puede «desmenuzar» en «numerosos fragmentos» sin perturbar por ello la lectura. Obtenemos así el carácter fragmentario que rompe con la concepción clásica de la composición, siendo la metáfora elegida la de una serpiente y sus trozos.

Como práctica de la modernidad en relación con la ciudad, *El Spleen de París* aparece como intento de poesía moderna⁶⁹, liberada de la retórica clásica, con lo que conlleva de choques, roturas e integración de los cambios que la vida moderna ejerce sobre el alma. Baudelaire propone un nuevo lirismo lejos del «misterioso y brillante modelo», «algo singularmente distinto».

⁶⁸ «Aloysius Bertrand compone sus textos en forma de “baladas”, divididos, generalmente, en seis estrofas. Su visión del poema es fundamentalmente sintética, de suerte que todo él gira en torno a unos núcleos de naturaleza evocadora que constituyen, a la vez, la arquitectura *sémica* y el decorado del poema. Se evita, así, el doble peligro de unas efusiones líricas incontroladas y de unos desarrollos narrativos desmesurados a su propósito» (José Antonio Millán Alba, «Introducción», en Ch. Baudelaire, *Pequeños Poemas en Prosa*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 11).

⁶⁹ Claude Pichois, «Introduction», *Baudelaire, Europe, 760-761*, agosto-septiembre 1992, p. 3.

Vuelven a aparecer los temas anteriormente propuestos por Baudelaire en *Las Flores del mal*. Destacamos sin embargo la impronta autobiográfica que el poeta deja en algunos textos como «El aposento doble», evocador de una habitación de bohemia que Baudelaire podría haber tenido delante. Nada falta en cuanto a la evocación de lo cotidiano de un autor que siente su dificultad de crear y que mitiga su dolor con la ayuda de ladanum —*A la una de la madrugada* cuenta la «horrible vida» en la «horrible ciudad» del poeta. El tiempo⁷⁰ y la «tediosa cúpula del cielo» en *Cada uno su quimera*, integran el universo baudelero que considera esta vida como «un hospital en el que cada enfermo está poseído por el deseo de cambiar de cama», lo que conlleva la búsqueda de un lugar que sea «¡En cualquier sitio, en cualquier sitio, siempre y cuando sea fuera de este mundo!» (*Anywhere out of the World. En cualquier parte fuera del mundo*). El poeta dice estar «triste, inconcebiblemente triste!» (¡*Ya!*) y busca siempre «matar el Tiempo que tiene la vida tan dura, y acelerar la Vida que pasa tan despacio» (*Retratos de queridas*).

Reaparecen los temas importantes de la obra baudelero como la figura del artista y el arte, en textos como *El Confitador del artista* y *El Tirso*, dedicado a Franz Liszt, que define la dualidad del arte como «Línea recta y línea arabesca, intención y expresión, rigidez de la voluntad, sinuosidad del verbo, unidad del fin, variedad de los medios, omnipotente e indivisible amalgama del genio»; pero aparece también

⁷⁰ André Hirt, *Baudelaire. Le monde va finir*, Paris, Kimé, 2010, p. 143. Julie Gaillard, «L'empoisonneur empoisonné. Baudelaire contre le temps», en François Berquin, *Poisons, Revue des Sciences Humaines*, 315, 3, 2014, p. 57-70.

otro rostro del artista: el del *Viejo saltimbanqui*, «anciano hombre de letras que ha sobrevivido a la generación de la que fue el brillante divertimento; del anciano poeta sin amigos, sin familia, sin hijos, degradado por su miseria y por la ingratitud pública»⁷¹. Y lo más nuevo aún, aunque el tema apunta ya desde los «Cuadros parisienses» (*Flores del mal*), es la importancia acordada a la miseria. Los pobres aparecen en varios títulos, en una perspectiva que no responde siempre a la de la caridad y la compasión —*A los pobres, ¡matémoslos a palos!* propone un método violento para intentar suscitar una reacción de orgullo en el mendigo—. Pequeños lugares y pequeñas gentes ocupan el espacio del libro, poniendo más el acento sobre lo prosaico que sobre lo poético en el oxímoron construido por el propio título.

La relación de la realidad al ideal, o de la prosa a la poesía, es abordada a menudo como tema; léase *El loco y la venus* que figura un encuentro entre un saltimbanqui y una estatua, símbolo de la belleza que permanece mármol ante el artista que la persigue, pero quizá también el encuentro de la prosa representada por un excéntrico, con la inmortal diosa de la poesía, bajo la forma más clásica. *La sopa y las nubes* da igualmente cuenta del choque de lo prosaico y de lo poético, tematizado a lo largo del libro. Baudelaire en el último texto,

⁷¹ El 23 de enero de 1862, Baudelaire estaba inmerso en plena campaña académica. El 26, escribe a Vigny diciendo que ha tenido un «accidente». En este punto de su vida, la amenaza ya no podía ser alejada verdaderamente, sólo podía retrasarse. Baudelaire vive con la idea de la muerte, una muerte que desea a menudo. Esta fúnebre obsesión le sigue. Basta leer el poema en prosa «Le Vieux Saltimbanque»; el viejo saltimbanqui es, como lo ha demostrado Jean Starobinski, un garante alegórico, una figura del poeta.

Los perros buenos, elige cantar «al perro sucio de barro, al perro pobre, al perro sin domicilio, al perro vagabundo» y con esto se pone claramente del lado de lo prosaico.

En cuanto a los géneros de *Spleen de París*, en su lectura, veremos que la unidad genérica de éstos reside en su diversidad. La longitud es variable, de unas cuantas líneas (*El Espejo*) a varias páginas (*Una muerte heroica*⁷²). Algunos parecen venidos del género de la novela o del cuento (según un tono realista o no) con un aspecto narrativo bien determinado (*La desesperación de la vieja*, *El mal vidriero*, *El viejo saltimbanqui*, *El pastel*, etc.). Otros textos evocan claramente el género poético recurriendo a temas líricos más tradicionales, apareciendo ante el lector como dobles de *Las Flores del mal*, tales como *Un hemisferio en una cabellera* o *La invitación al viaje*⁷³; aunque no se debe caer en la trampa de ver en los «dobletes» en prosa ciertos poemas: al contrario, se trata de una reelaboración casi experimental, en donde los grandes temas baudelerianos reaparecen con nuevo ornato. Asimismo, parecen algunos que invocan el género del ensayo (*Las viudas*, *El juguete del pobre*, *El tirso*) pues la presencia del locutor queda afirmada y éste desarrolla una tesis. Otro conjunto de textos, los que Baudelaire ha llamado «Símbolos y moralidades» funcionan sobre el principio del género periodístico: el de la «cosa vista»: una anécdota de la que se es

⁷² Baudelaire no ha dejado de pensar en escribir novelas. Tiene también una larga lista de títulos previstos y proyectos. La frontera es difícil de trazar entre las ideas de novelas y los de poemas en prosa. «Una muerte heroica» puede ser leída como una novela breve.

⁷³ «La cabellera» (XXIII, *LFM*) y «Un hemisferio en una cabellera» (XVII, *Pequeños poemas en prosa*); «Invitación al viaje» (LIII, *LFM*) y «La invitación al viaje» (XVIII, *Pequeños poemas en prosa*).

testigo abre hacia una significación simbólica (*Un patoso, El perro y el frasco, Los dones de las hadas, Las tentaciones o Eros, Plutón y la gloria*). En estos últimos títulos, Baudelaire adopta una postura de moralista que entrega una verdad gnómica; aunque a veces dichos textos tienden hacia una tonalidad grotesca o mordaz, próxima a las caricaturas —para Baudelaire, parte integrante de la modernidad.

Las tonalidades líricas son igualmente singulares⁷⁴ en *Spleen de Paris*. El lirismo más tradicional ocupa su lugar en el libro (*A la una de la madrugada*), junto a un final polémico e insultante en *El perro y el frasco*. El registro fantástico, con las influencias de las traducciones de E. A. Poe, entra en la categoría con *Los dones de las hadas, El jugador generoso* (que hace intervenir al diablo) o *Pérdida de aureola* (que cuenta de manera cómica la presencia del poeta «bebedor de quintaesencias» y «comedor de ambrosías»). Con la lectura de *Spleen* se percibe la impresión de que el poema en prosa es el lugar de la mixtura tonal defendida por Baudelaire en sus estudios sobre Poe a propósito de la novela corta: «El autor de una novela tiene a su disposición una multitud de tonos, de matices del lenguaje, el tono razonador, el sarcástico, el humorístico, que la poesía repudia, y que son como disonancias, ultrajes a la idea de belleza pura»⁷⁵.

⁷⁴ Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire*, Paris, Honoré Champion, 2003, 2007. Véase también Edward K. Kaplan, *Baudelaire et 'Le Spleen de Paris'. L'esthétique, l'éthique et le religieux*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

⁷⁵ Charles Baudelaire, *Nuevos apuntes sobre Edgar Poe*, en Javier del Prado y José Antonio Millán Alba, *Op. cit.*, p. 1006.

Baudelaire firma la modernidad mediante una forma de muerte de la poesía clásica y el advenimiento de una poética fragmentaria, libre, dejando sitio a las realidades urbanas. La ironía del poeta se ha acentuado y ha abierto la vía de un género tallado a medida para desposar las ondulaciones de la multitud en la vida moderna.

La originalidad de los *Pequeños poemas en prosa* o *Spleen de París* reside en su apuesta por aplicar a la descripción de la vida moderna, o más bien de una vida moderna y más abstracta, el procedimiento que Aloysius Bertrand había aplicado a la pintura de la vida antigua, tan extrañamente pintoresca: esta promoción poética de lo «moderno», con el lenguaje ágil y maleable que se adapta, es descubrimiento que heredarán todos los epígonos de Baudelaire. El genio de Baudelaire es el de esa seducción inquietante que una personalidad violentamente atormentada, dotada de un extraordinario poder de análisis y de un instinto tan raro de lo Bello, ha sabido imprimir sobre las almas contemporáneas, hasta el punto de llegar a ser, en su lirismo implacable y a través de la «fatídica belleza» de sus versos, el parangón de una modernidad ávida de «Tirarnos al abismo, ¿qué más da, Cielo, Infierno? Al fondo de lo Ignoto, para hallar algo nuevo» («El viaje», *LFM*, CXXVI).

LOS PARAÍDOS ARTIFICIALES

En marzo de 1851, Baudelaire publicó un artículo titulado *Sobre el vino y el hachís*. Posteriormente, en 1857, retoma el texto para ampliar el estudio e incorporar unas páginas sobre el opio. El resultado sería *Los Paraísos artificiales*

(1858), que incluye *El poema del hachís* y *Un comedor de opio*⁷⁶ (1860). Esta última parte es una adaptación —no una traducción— de *Confessions of an English Opium-Eater* (1821) de Thomas de Quincey⁷⁷ —que pertenece, como Baudelaire, al «misterioso pueblo de comedores de opio, esa nación contemplativa perdida en medio de la población activa».

Con la lectura de *Los Paraísos artificiales* se percibe enseguida cómo las drogas se articulaban en la experiencia⁷⁸ moderna y en la «vaporización del yo». El opio desarrolla para Baudelaire la «facultad de la ensoñación», «divina y misteriosa», que permite al hombre comunicar «con el mundo tenebroso que le rodea».

El capítulo dedicado al «niño genio» resuena estrechamente con la parte del *Pintor de la vida moderna* dedicada a «El artista, hombre de mundo, hombre de multitudes y niño». Se trata de afirmar que «en las notas relativas a la infancia es donde encontraremos el germen de las extrañas ensoñaciones del hombre adulto, es más, de su genio». Así,

⁷⁶ La primera parte de la obra apareció en *La Revue Contemporaine* (30-09-1858) con el título *Sobre el ideal artificial, el hachís*; la segunda parte fue publicada en la misma revista (15 y 30-0-1860) con el título *Encantamientos y torturas de un comedor de opio*. Más tarde, ambas partes se convirtieron en *El poema del hachís* y *Un comedor de opio*. La obra entera fue publicada, en mayo de 1860, por Poulet-Malassis y de Broise. El título parece haber sido tomado por Baudelaire del nombre de un taller de flores artificiales sito en el camino de Neuilly.

⁷⁷ George Thomas Clapton, *Baudelaire et De Quincey*, Paris, Les Belles Lettres, 1931.

⁷⁸ Se sabe que el poeta experimentó las drogas, aunque fuera de manera más moderada.

pues, retoma el símbolo del *tirso*, ya evocado en *El Spleen de París*, lo que demuestra la profunda unidad del pensamiento baudeleriano.

Entre las razones por las que Baudelaire ha dedicado su obra más extensa al vino, al hachís y al opio no se deben buscar ni en la moda de la época por el relato de tales experiencias, ni en la voluntad de escandalizar. El texto avanza la esencia de una poética singular, la de Baudelaire, proponiendo una puesta en perspectiva de la naturaleza de la poesía en general. Asistimos, a lo largo del texto, a un ejercicio de «lucidez» intelectual en cuanto a la extrema ambigüedad de su utilidad para la creación y para el pensamiento en general. *Los Paraísos artificiales* son algo más que una apología de la droga o que una condena. Baudelaire escenifica la «dificultad» de la poesía, evalúa su seriedad y su pertinencia para el pensamiento, busca determinar lo que es y lo que no es. El autor entrega realmente una crítica de las razones poéticas.

El mismo título *Sobre el vino y el hachís como medios comparados de multiplicación de la individualidad* se inscribe en una reflexión sobre la exposición⁷⁹. Los excitantes serían «expositores» de la individualidad, no serán nunca un fin en sí mismos. No constituyen nunca la fuente de la poesía, del arte o del pensamiento en general. Los excitantes son medios para romper los límites de la sensibilidad y del pensamiento. Así, las condiciones modernas, las de la vida moderna, imponen ampliar una sensibilidad manifiestamente inadaptada. De ahí que la experiencia de las drogas ilustra una exploración de la

⁷⁹ Véase André Hirt, *Baudelaire: l'exposition de la poésie*, Paris, Kimé, 1998.

potencia (de la impotencia también) del hombre moderno, en cuanto a su sensibilidad o su conocimiento.

El espíritu que rige lo Moderno busca una droga que suscite todas las fantasmagorías del progreso. Todo el siglo diecinueve (se) piensa no sólo sobre la base de la «muerte de Dios», sino fundamentalmente por intermediario de una idea reguladora, es el advenimiento del hombre superior o del superhombre (Nietzsche), del hombre-Dios (Feuerbach, Marx), de lo Único (Stirner), de una humanidad en vía de divinización de sí en su propia religión (Comte). Ahora bien, lo que caracteriza esta época para Baudelaire es el culto a la materia, así como la operación sobre la materia. Las imágenes y los pensamientos del hachís son reenviadas por Baudelaire a su inconsistencia espiritual. Otra característica de lo Moderno es la disipación. Es el riesgo que corre la subjetividad moderna, la pérdida y la diseminación de su alma y de su singularidad. Este texto, tan explícito en su intención, toma en cuenta la oposición matricial en Baudelaire de la disipación (o evaporación) del yo y de su necesaria concentración (que sería el propio artista) y propone un intercambio entre la extrema concentración y la abertura de máxima exposición, entre la más grande soledad y la comunicación.

Baudelaire insiste en que los excitantes y las drogas no producen ningún conocimiento. Hay que comprender que la droga que proporciona los medios se opone a un conocimiento real que no puede provenir más que de la voluntad, del trabajo. Respecto a esto, la droga no es más que un «sueño» que es la antítesis de la «acción». El sueño del hachís hace al individuo inútil para los hombres. El hachís es una imaginación sin obra. La obra, al contrario, debe comprenderse como una acción susceptible de hacer «salir de mi yo»

y de hacerme llegar a lo que Baudelaire, en un gesto místico, panteístico e idealista, llama «objetividad».

El hachís es un pensamiento y una imaginación sustitutos. Sustrayendo la imaginación a todos sus efectos sobre lo real, no produce nada y define muy rigurosamente a los ojos de Baudelaire, una anti-poesía, un anti-pensamiento. Define una imaginación que mata la imaginación y que entonces se reduce a la simple fantasía —un sueño en el sentido peyorativo que Kant condenaba.

La poesía es la verdadera filosofía. La poesía no es una droga. Ciertamente, aparece siempre como un delirio muy singular, como una ensoñación⁸⁰ muy individual, pero tiene como fin no la expresión o el despliegue de una fantasía, sino la salida de sí mismo, la eficacia en y sobre la comunidad de los hombres. Lo que enuncia Baudelaire, a título de tesis central, es que hay que salir de la droga, e incluso de la poesía como droga. O sea, que no debe someterse a los modelos, a las imágenes, a las apariencias de Paraíso o de eternidad proporcionadas por el exterior. Debe trabajar lo real. La droga no es, pues, más que un medio al servicio de la desorientación de lo real moderno que se comprende falsamente como real puesto que es imaginario y suscitado. La poesía debe drogar las drogas, romper su fantasmagoría. La droga intensifica el espíritu del que «ya» es poeta; no da la poesía. La droga es únicamente una «poesía» sin función, sin perspectiva, sin estrategia pensante.

En esta lógica, Baudelaire alaba aquí, como en *El pintor de la vida moderna*, el «baño de multitud» como en el poema

⁸⁰ Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti, 1946.

en prosa *Las multitudes*. Ese léxico de la fusión, asimilado al éxtasis musical, en verdad ya wagneriano, define un «dilettantismo en la caridad» en el seno de ese lugar alegórico del yo en la multitud que es para Baudelaire la gran ciudad. Así, el «soñador» del opio se verá a la vez en la multitud, en los centros hormigueantes de la vida de la comunidad, y en la más extrema soledad meditativa a manera de la *Melancholia* de Durero, pero en este caso jubilosa.

La exposición en la droga pone en evidencia la desproporción del hombre. El hombre del que habla Baudelaire, en términos pascalianos, se comprende a partir de los extremos, de sus postulaciones contradictorias entre Satán y Dios y sus devenires reversibles en las figuras de la bestia o del ángel.

Ciertamente, el Mal vale como prueba del destino celeste y como demostración de una naturaleza moral y metafísica (todos los caminos llevan a Roma, escribe Baudelaire), pero la infinitización sólo tiene lugar sobre malos objetos u objetos inconsistentes y en la idolatría. Pues el hachís es elevado a «sol de la vida espiritual»; en sol negro, razón por la que el drogado expresa un alma «faustiana», pues el hombre es un «demonio natural». Transformándose en Dios, se revela como diablo⁸¹. Y ese diablo natural construye todo un

⁸¹ Jean Massin, *Baudelaire entre Dieu et Satan*, Genève, Imprimerie Populaire, 1945. Alain Rey, *Dictionnaire amoureux du diable*, dessins d'Alain Bouldouyre, Paris, Plon, 2013, p. 159, entrada «Baudelaire». Max Milner, *Le diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire (1771-1861)*, Paris, José Corti, 2007. Paul Bénichou, «Le Satan de Baudelaire», en André Guyaux y Bertrand Marchal, *Les Fleurs du mal*, actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2003, p. 9-23.

«teatro del pensamiento». La experiencia de la droga es la de la artificialidad. Dicho de otro modo, de una potencia de creación, que la poesía no puede dejar de tener en cuenta, de aprovechar y de vehicular.

Reconoceremos, pues, en *Los paraísos artificiales* la teoría baudelairana del artificio que explotará y retomará como una de las enseñanzas mayores de la experiencia de la droga en *El pintor de la vida moderna*, a propósito del maquillaje.

Lo que Baudelaire reconoce sin ambigüedad en las drogas es la capacidad de despertar las cosas visibles, establecer correspondencias y analogías. El gesto baudelairiano de la sustracción a la realidad, de desmaterialización, afirma la espiritualización del mundo. A este respecto, Baudelaire ha querido explorar y nombrar su abismo —allí donde Mallarmé, más tarde, quiere decir silencio—, encarnar la ausencia y subrayar con un nombre la vacuidad.

La época del Salón y su reflexión sobre el arte, de las reflexiones ante la obra de Meyron, y de Guys —que le llevarán a intentar definir la «modernidad»—, fue el año de la mayoría de sus más hermosos poemas, particularmente los «Cuadros parisienses». Es lógico, pues, que *Los Paraísos artificiales* se enriquezcan de todas estas meditaciones paralelas, pero también las enriquezca. Ya sea en poemas en verso como «Sueño parisiense» o en prosa como *El aposento doblez*, ya en sus comentarios a las obras de Delacroix, de Boudain o de Guys, o sobre la música de Wagner, Baudelaire, cada vez que quiere expresar la amplitud de espíritu que da la embriaguez del arte se encontrará con las palabras que le vinieron en *Los Paraísos*, aunque recuerde a menudo que dichas palabras no eran más que velos sobre los terrores del abismo.

LA FANFARLO

Estamos ante un escrito de juventud que apareció en 1847 en el *Bulletin de la Société des gens de lettres* —firmado Charles Dafayis— y que pertenece al género de la novela corta. El héroe, un joven poeta, Samuel Cramer —autorretrato real y ficticio de Baudelaire—, ve sus sentimientos divididos entre el amor por la virtuosa Mme de Cosmelly y una bailarina, La Fanfarlo —personaje deudor de numerosos rasgos de Lola Montès. La intriga ya estaba presente en *Une grande coquette* (1842), de Privat d'Anglemon; el universo balsaciano es determinante en este texto tanto por la intriga, semejante a la de *Béatrix*, como por la atmósfera de distanciamiento irónico que baña toda la novela; así como el Gautier de los *Jeune-France* y sus distanciamientos un tanto burlescos respecto de los clichés propios del romanticismo.

Es el único texto narrativo de cierta extensión. Escoge la novela corta por su brevedad sintética, como la más apta para expresar la dimensión fantástica de lo cotidiano —en la línea de los cuentos de E. A. Poe—, y su propia percepción de la modernidad como lo huidizo, lo cambiante y transitorio de la época. Contiene fragmentos de una prosa poética que más tarde desembocará en la configuración del poema en prosa contemporáneo.

CRÍTICA DE ARTE

La importante obra⁸² crítica de Baudelaire fue reunida en 1868 por Michel Lévy bajo el título de *Curiosidades estéticas*.

Salón de 1845 es el primer informe de Baudelaire sobre la pintura expuesta en el Salón; aparece en opúsculo separado, y es el primer escrito firmado con su nombre y publicado en forma de libro. Se trata de una obra de juventud, presentada de manera convencional, tributaria del género que ilustra y del universo burlón de la prensa del momento. Baudelaire, sin embargo, despliega ya su cercanía a Delacroix, «pintor más original de los tiempos antiguos y modernos» y pasa revista a las obras de los pintores presentes en el Salón. Al final aparece una celebración del «heroísmo *de la vida moderna* [que] nos rodea y nos urge» y la llamada al «advenimiento de *lo nuevo*» que prefigura la posición del defensor de la modernidad que Baudelaire no dejará de adoptar en su crítica de arte.

El Museo del Bazar Bonne-Nouvelle es el informe de una exposición que tuvo lugar en 1846. Baudelaire habla de David y de Ingres, como dos pintores importantes en su época; pero no pierde la ocasión de abordar la figura del artista moderno cuando dice que ha oído «a jóvenes artistas quejarse

⁸² Como proyectos anteriores a 1858, Baudelaire contaba con realizar un estudio sobre los pintores filósofos «los pintores que subordinaban el arte al razonamiento, al pensamiento», a la enseñanza; otro sobre los Museos desaparecidos —los lienzos españoles que Louis-Philippe, destituido, recogió—; uno sobre los museos por crear; y otro sobre los pintores ingleses. En julio 1860 también piensa en un ensayo sobre el Dandismo en las letras.

del burgués y representarlo como el enemigo de todo lo grande y bello. Existe ahí una idea falsa que necesita ser corregida. Hay algo mil veces más peligroso que el burgués, y es el artista burgués, el cual ha sido creado para interponerse entre el público y el genio, de suerte que los oculta entre sí. El burgués, que no tiene muchas nociones científicas, va donde le lleva el vozarrón del artista burgués. Si éste desapareciera, el tendero aclamaría al Sr. Delacroix»⁸³.

Salón de 1846 es el primer texto de crítica de arte que Baudelaire organiza verdaderamente a su manera y en el que pone a punto conceptos necesarios para la comprensión de su obra. La obra comienza con una dedicatoria «A los burgueses», invitándoles de modo irónico a interesarse por el arte, por el propio bien de éstos. A través de una provocadora introducción *¿Para qué la crítica?*, afirma que «la mejor reseña de un cuadro puede ser un soneto o una elegía», y al final de dicha introducción, da su definición de romanticismo, «expresión más reciente y moderna de la belleza»; el segundo capítulo, *¿Qué es el romanticismo?*, afina aún más en dicha definición: «Quien dice romanticismo, dice arte moderno —es decir, intimidad, espiritualidad, color, aspiración a lo infinito—, expresado por todos los medios que contienen las artes». Tras *Sobre el color*, su afecto por Eugène Delacroix⁸⁴, «verdadero pintor del siglo XIX», ocupa el cuarto

⁸³ *El museo clásico del bazar Bonne-Nouvelle*, en Javier del Prado y José Antonio Millán Alba, *Op. cit.*, p. 1095.

⁸⁴ Con Delacroix, Baudelaire no tuvo más suerte que con Sainte-Beuve; en vano intentó reunir para el editor Malassis los estudios que el pintor había publicado sobre Miguel Ángel, Rafael, Prud'hon, etc. Por otra parte, Baudelaire le envió la publicación sobre Gautier, pero

capítulo, con descripciones de obras. De nuevo las palabras finales del *Salón* están dedicadas, como en 1845, al «heroísmo de la vida moderna» y Baudelaire distingue en la belleza dos componentes: «algo eterno y algo pasajero, absoluto y particular». Es la razón por la que cada época debe encontrar su belleza. La belleza y el heroísmo modernos pueden encontrarse «ante el espectáculo de la vida elegante y de las miles de existencias flotantes que deambulan por los subterráneos de la gran ciudad —criminales y mujeres mantenidas [...] sólo tenemos que abrir los ojos para conocer nuestro heroísmo. [...] La vida parisiense es fecunda en temas poéticos y maravillosos. Lo maravilloso nos envuelve y nos colma, como la atmósfera; pero no lo vemos»⁸⁵. Las últimas líneas están dedicadas al autor de *La Comedia humana*, pues, superando a Vautrin, a Rastignac y a Birotteau, el propio autor es considerado «el más heroico, el más singular, el más romántico y el más poético de todos los personajes» creados por Balzac.

Los textos sobre la risa incluyen un *Salón caricaturesco*, escrito en colaboración con Banville y Auguste Vitu, periodista amigo de Baudelaire; el ensayo titulado *Sobre la esencia de la*

Delacroix tarda en contestarle; finalmente, le agradece el «bonito libro» y sólo le expresa su admiración por Gautier. Delacroix muere el 13 de agosto de 1863. Baudelaire asiste a los funerales. En tres números del diario *L'Opinion nationale* (2-09 y 14, 22-11) publica *La obra y la vida de Eugène Delacroix*, en el que él mismo se cita bastante. Entrelíneas se percibe la tristeza de Baudelaire pues Delacroix no había respondido a la admiración que él le testimoniaba, y porque hacía más de quince años que estaban alejados.

⁸⁵ «Sobre el heroísmo de la vida moderna», *Salón de 1846*, en Javier del Prado y José Antonio Millán Alba, *Op. cit.*, p. 1192-1193.

risa y, en general, sobre lo cómico en las artes plásticas que comienza por definir la naturaleza satánica de lo cómico. La risa es humana, por lo tanto, contradictoria, y hace que choquen la grandeza y la miseria infinitas del hombre: «La risa surge del perpetuo choque de estos dos infinitos»⁸⁶. Baudelaire define también dos formas de cómico: el cómico absoluto, o grotesco, y el cómico ordinario, o significativo. Del cómico absoluto sólo da un ejemplo, que es el de ciertos cuentos de Hoffmann. El volumen incluye *Algunos caricaturistas franceses* celebrando los talentos de aquellos que se dedican a las «imágenes triviales», a los «esbozos de la multitud y de la calle», que Baudelaire considera «a menudo el espejo más fiel de la vida». Carle Vernet, Pigal y Charlet son abordados, antes de dedicarse a «uno de los más importantes, no diré solamente caricaturista, sino también del arte moderno»: Daumier. «Mirad su obra.... Daumier lo conoce». Daumier y Gavarni han tenido la «verdadera gloria y la verdadera misión» de «completar Balzac», es una forma importante de decir la modernidad artística de éstos. Baudelaire termina con Trimolet, Traviès y Jacque, menos conocidos. *Algunos caricaturistas extranjeros* celebra el talento de Hogarth, Cruikshank, Goya, Pinelli y Brueghel.

Exposición universal - 1855 - Bellas Artes es un informe de la segunda exposición universal que se abrió en París el 15 de mayo de 1855. Una amplia retrospectiva de medio siglo de arte fue organizada por el Segundo Imperio, a fin de establecer la preeminencia de Francia en este ámbito. El texto descubre su gusto por el exotismo cuando «lo bello siempre es extraño»,

⁸⁶ *Ibid.*, *Sobre la esencia de la risa*, p. 1241.

una «dosis de extrañeza que constituye y define la individualidad». Un capítulo está dedicado a Ingres y otro a Delacroix.

Salón de 1859. Cartas al Sr. Director de la Revue française. A la *Revue française*, dirigida por Jean Morel, Baudelaire entrega su *Salon de 1859*, que aparece en cuatro entregas (la cuarta, el 20-07-1860⁸⁷). El texto, sobre estética de alto nivel, sólo tuvo algunos lectores. La amplitud de este informe aumenta considerablemente a medida que disminuye su sujeción a las obras expuestas. La organización es ahora temática: I. El artista moderno, II. El público moderno y la fotografía; III. La reina de las facultades; IV. El gobierno de la imaginación; V. Religión, historia y fantasía; VI. El retrato; VII. El paisaje; VIII. Escultura; IX. Envío. En este opúsculo los análisis desarrollados por Baudelaire sobre Charles Méryon⁸⁸ —pintor de «la negra majestad de la más inquietante de las capitales»— muestran de nuevo la unidad de la investigación llevada por Baudelaire en el campo del arte⁸⁹. Encon-

⁸⁷ Bouju prepara las *Chansons populaires des provinces de France*, anotadas por Champfleury, «ilustradas por todos los jóvenes pintores realistas».

⁸⁸ Charles Méryon representará para Baudelaire la intrusión de lo fantástico en la vida moderna, cuyo eco poético queda en «Les Sept Vieillards». El 20 de febrero de 1859, el nombre del grabador aparece por primera vez en la correspondencia de Baudelaire. Al poeta le interesan todas las «vistas de París» del artista. En el *Salon de 1859*, Baudelaire tiene una página muy elogiosa hacia los grabados *Eaux-fortes sur Paris*, una página que transcribe para Victor Hugo con quien compara a Méryon. Le solicitan un texto para una nueva tirada de las aguafuertes; la relación con Méryon durará poco.

⁸⁹ Véase también Mariana de Cobo, «Charles Baudelaire y la fotografía: el ojo-cámara del poeta», *Çédille. Revista de estudios franceses*, 11, 2015, 103-114.

tramos también unas páginas importantes sobre «La reina de las facultades», la imaginación.

El pintor de la vida moderna: el ensayo se compone de dos artículos aparecidos en el *Figaro* (26,29-11-1863⁹⁰) y es, sin duda, el texto más importante de la crítica de arte escrita por Baudelaire, pues sintetiza sus análisis sobre la modernidad. La sección I, *Lo bello, la moda y la felicidad*, afirma la preeminencia del presente, así como la voluntad de establecer una «teoría racional e histórica de lo bello, en oposición con la teoría de lo bello único y absoluto». De ahí la importancia de los *Bocetos de costumbres* (Sección II) que conforman un «inmenso diccionario de la vida moderna». Recalca la importancia de los caricaturistas para constituir dicho diccionario, y otorga el título de «pintor de la vida moderna» a «un hombre singular, originalidad tan poderosa y decidida que se basta a sí misma y no busca la aprobación»; se trata de Constantin Guys⁹¹, cuya «pasión y profesión» consisten en desposar la multitud. Es el pintor de la vida moderna, definida como «lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente». Su arte es un arte del esbozo, que absorbe «el color general de

⁹⁰ En 1858, Malassis estaba ya bien instalado en París. Había encargado retratos de los escritores que trabajaban con él. El de Baudelaire no fue encargado a ningún pintor realista, sino a Alexandre Lafond, quien fuera alumno de Ingres. Para su realización se inspiró de una fotografía tomada por Nadar.

⁹¹ Baudelaire conoce por estas fechas de 1860 a Constantin Guys. Le compra dibujos y acuarelas; regala a su madre *La Femme turque au parasol*. En el momento en que siente que Delacroix no aprecia su adulación, ve en Guys un artista en quien cristalizar su nueva estética, la del boceto, que fija el instante fugitivo, una estética que tiene su equivalente poético en «A una transeúnte» (*Las Flores del mal*).

la silueta, el arabesco del contorno». Guys dibujó para los periódicos, a manera de los actuales reporteros fotográficos, y participó en la constitución de los *Anales de la guerra* en Oriente. Sus temas preferidos están extraídos de la «*pompa de la vida*, tal cual se ofrece en las capitales del mundo civilizado, la pompa de la vida militar, el boato de la vida elegante y de la vida galante»⁹². Otro capítulo está dedicado al dandi, «último destello de heroísmo en las decadencias», otro a la mujer, al militar, a los coches, que son los actores de la vida moderna. Baudelaire inserta igualmente su *Elogio del maquillaje*, en la medida en que «la belleza en la modernidad representa a las mujeres muy adornadas y embellecidas por todas las pompas artificiales, sea cuál sea el orden social al que pertenezcan».

Los textos de *El pintor de la vida moderna* proponen momentos comparables a los poemas en prosa. La síntesis final la aplica Baudelaire igualmente a Constantin Guys como a su propio trabajo poético, pues, los dos han «buscado en todas partes la belleza pasajera y fugaz de la vida, el carácter de eso que el lector nos ha permitido llamar la *modernidad*. Con frecuencia insólito, violento, excesivo, pero siempre poético, ha tenido la sabiduría de concentrar en sus dibujos el sabor amargo o embriagador del vino de la Vida»⁹³.

⁹² «El militar», *El pintor de la vida moderna*, en Javier del Prado y José Antonio Millán Alba, *Op. cit.*, p. 1396.

⁹³ *Ibid.*, «Los coches», p. 1417.

CRÍTICA LITERARIA

La crítica literaria de Baudelaire es abundante, pero una visión general es importante para la comprensión del universo baudeleriano. Los comienzos del crítico, entre 1845 y 1848, representan el periodo durante el que entrega en la prensa unos artículos sobre autores con los que está relacionado y otros dos textos de tono irónico sobre el trabajo de escritor: *Cómo se pagan las deudas cuando se tiene ingenio*, en *L'Écho des théâtres* (23-08-1846) y *Consejos a los jóvenes literatos*, en *L'Esprit public* (15-04-1846).

Sigue después un periodo de «toma de conciencia», que se extiende entre 1851 y 1858, cuando Baudelaire toma sus distancias respecto al realismo en *Puesto que hay realismo* (texto póstumo). Pero ya en 1848, Baudelaire comienza a traducir las obras de Edgar Poe, que va a acompañar de noticias muy clarificadoras. Primero, un largo artículo en la *Revue de Paris*, titulado *Edgar Poe, su vida y sus obras* (marzo-abril de 1852), en el que desarrolla la teoría de la mala suerte que domina al autor americano. Este mismo artículo retocado sirve de prólogo a la publicación de *Historias extraordinarias*, en 1856.

Un «Aviso del traductor», titulado también *Nuevas notas sobre Edgar Poe*, apareció en 1865 y contiene el análisis de Baudelaire sobre la novela corta. Su contenido sigue siendo muy sugestivo por la importancia que dedica a un género que en la época era considerado menor, y que el traductor alaba por su brevedad y por su «intensidad de efecto». La ventaja del género obedece a la «multitud de tonos» que permiten efectos variados. Poe es quien «sometió la inspiración al método, al análisis más severo», como enuncia en *The Poetic Principle*, traducido por Baudelaire en «La Génesis de un poema».

El texto es de capital importancia por afirmar la poética del efecto que reivindica Baudelaire, y que no deja nada al azar.

Entre 1855 y 1859, periodo de madurez, Baudelaire entrega unos artículos sobre grandes autores contemporáneos. Escribe sobre *Madame Bovary* de Gustave Flaubert en *L'Artiste* (18-10-1857) y afirma la independencia de la obra de arte respecto de toda moral. Entrega al mismo periódico un texto, sobre Théophile Gautier (13-03-1859), que aparecerá después en librito. Es conocida la admiración de Baudelaire hacia Gautier, que ha sabido establecer que la «condición generadora de obras de arte» es «el exclusivo amor a lo Bello». Saluda igualmente su dominio de la lengua, que califica de «brujería evocatoria», y su «gusto innato de la forma y de la perfección en la forma». La conclusión del artículo resulta un vibrante homenaje a Gautier «un diamante cada vez más raro en una época borracha de ignorancia y de materialismo, es decir UN PERFECTO HOMBRE DE LETRAS».

A partir de 1859⁹⁴, Eugène Crépet preparaba una anto-

⁹⁴ Durante estos años tiene otros proyectos, un ensayo sobre *Machiavello* y *Condorcet*; otro sobre el dandismo en las letras, *El dandismo literario o la grandeza sin convicciones*, que no se materializará, pero sí alimentará capítulo «El dandy» de *El pintor de la vida moderna*. Baudelaire también tenía algunos proyectos en el teatro: quería adaptar a la escena una novela de su amigo Paul de Molones, *Les Souffrances d'un houzard*, con el interés de «fundir las cualidades literarias con la puesta en escena tumultuosa del boulevard». Baudelaire sólo mostró a Hippolyte Hostein, director del teatro Imperial du Cirque desde 1858, un boceto; no llegó a más allá. El tema era una historia de amor y de honor, bajo el Imperio, con partidarios del rey y de Napoleón; habría interesado a un público popular. Después de soñar con la Legión de honor y con la Académie française, Baudelaire sueña con dirigir un teatro subvencionado, lo que le permitiría llevar a cabo algunos proyectos teatrales.

logía titulada *Los Poetas franceses, desde los orígenes hasta nuestros contemporáneos*. Baudelaire iba a colaborar en él con *Reflexiones acerca de algunos contemporáneos míos*: Victor Hugo, Marceline Desbordes-Valmore, Théophile Gautier, Théodore de Banville, Pierre Dupont, Leconte de Lisle, Gustave Le Vavas seur, lo frenético en la obra de Pétrus Borel y sobre su amigo Théodore de Banville, en quien reconoce el talento de un «perfecto clásico», «en el sentido más noble, en el sentido verdaderamente histórico», precisando que «como el arte antiguo, sólo expresa lo que es bello, alegre, noble, grande, rítmico», que ignora «las disonancias de la música del aquelarre y los gañidos de la ironía, esa venganza del vencido», características de la modernidad.

El texto sobre Hugo fue uno de los más bellos que escribió para la Antología de Crépet. En elogio sin reservas al poeta del «misterio de la vida» del que destaca su «universal analogía». Baudelaire le solicita a Hugo permiso para citar sus poemas y una carta-prólogo para su trabajo sobre Gautier. La admiración queda patente en los poemas *Los siete ancianos* y *Las viejecitas*, que le dedica a Hugo, y éste le escribe: «¿Qué hace usted? Camina. Camina hacia adelante. Dota al cielo del arte con no sé qué rayo macabro. Usted crea un escalofrío nuevo». El mismo año en que aparece el ensayo sobre Hugo, envía también un elogio de *Los Miserables* a *Le Boulevard* (20-04-1862). Aunque en el *Salón de 1846*, Baudelaire había puesto a Hugo por debajo de Delacroix, evoluciona en positivo⁹⁵

⁹⁵ «Pero ya no pasea, errabundo, por los alrededores boscosos y floridos de la gran ciudad, ni por los muelles irregulares del Sena, ni por los viales llenos de bulliciosos niños. Como Demóstenes, charla con el viento y las olas; antaño rondaba solitario por lugares que eran auténticos

frente al genio de la escena literaria del siglo XIX. En el texto encontramos una de las definiciones del poeta que confieren su importancia a la crítica baudeleriana: «Pues bien, ¿qué es un poeta (y considero la palabra en su sentido más amplio) sino un traductor, un descifrador? En los poetas excelentes no existe una metáfora, una comparación o un epíteto que no implique una adaptación matemáticamente exacta en la circunstancia actual, porque esas comparaciones, esas metáforas y esos epítetos han sido sacados del fondo inagotable de la *universal analogía* —y no se las puede sacar de otra parte».⁹⁶

CRÍTICA MUSICAL

El poeta conoce a Richard Wagner, que ya en 1849 consideraba «el más ilustre entre los maestros». Para preparar su entrada en la Opera de París, Wagner ofreció, entre enero y febrero de 1860, tres conciertos en el Théâtre-Italien, dirigiendo él mismo la orquesta y los coros. En el programa aparecía la obertura de *El buque fantasma*, algunos trozos de *Tannhäuser* y de *Lohengrin*, y el preludio de *Tristan*. Baudelaire asiste y confiesa a Poulet-Malassis «ha sido un aconteci-

hervideros de vida humana; hoy camina por soledades que sólo habitan sus pensamientos. Y en consecuencia, es aún más grande y más singular. El colorido de sus sueños se ha teñido de solemnidad, y su voz se ha hecho más profunda, rivalizando con la del Océano» («Víctor Hugo», *Reflexiones acerca de algunos contemporáneos míos*, en Javier del Prado y José Antonio Millán Alba, *Op. cit.*, p. 933.

⁹⁶ *Ibid*, p. 937.

miento en mi cerebro». El 17 de febrero escribe la gran carta a Wagner, llena de admiración apasionada. Las profundas emociones expresadas en la misiva, Baudelaire las va a analizar y publicar en *Richard Wagner y Tannhäuser en París*, aparecido en la *Revue européenne* (1-04-1861). *Tannhäuser* se estaba ensayando en la Ópera y Baudelaire había sido invitado a un ensayo. El libro aparece en mayo, publicado por Dentu, con un epílogo añadido por Baudelaire. Wagner se lo agradece.

PENSAMIENTOS Y NOTAS AUTOBIOGRÁFICAS

Las ediciones de las obras completas disponen hoy de notas personales en las que Baudelaire había reencontrado toda su vivacidad y su lucha, todo el vigor de sus concepciones. Fueron reunidas tras su muerte, bajo el título de *Cohetes*, de *Con el corazón en la mano* y de *Higiene*, títulos inspirados en la correspondencia del poeta.

*Con el corazón en la mano*⁹⁷ son notas, tomadas entre 1859 y 1865, concernientes los sentimientos del poeta, el enunciado de sus intimidades, algunos párrafos dedicados a criticar a George Sand, ciertos ataques contra lo que llama la «canalla literaria», su compromiso (furtivo en 1848) y el

⁹⁷ Carta de 1-04-1861 a su madre: «Lo que me ha salvado del suicidio, estas dos ideas que te parecerán pueriles. [la primera sobre las deudas]. La segunda es que era bastante duro, lo reconozco, acabar antes de haber publicado al menos mis obras críticas, si renunciara a los dramas, a las novelas, y en fin a un gran libro con el que sueño desde hace dos años: *Con el corazón en la mano*, donde amontonaré todas mis cóleras. ¡Ah! Si algún día este ve la luz, las *Confesiones de J.-J.* se quedarán pálidas. Ya ves que aún sueño».

alejamiento de la política. No tuvo tiempo de redactar el libro y *Con el corazón en la mano* se quedó en fragmentos, conservando así la acritud y la violencia⁹⁸ de la palabra sin pulir. El primero en citar algunos extractos fue Charles Asselineau, en su biografía de Baudelaire, a finales de 1868, pero no fue publicada hasta veinte años después de la muerte del poeta por Eugène Crépet, en las *Obras póstumas* (1887).

Los *Cohetes*, notas entre 1855 y 1862, los ofrece a Hous-saye para *La Presse* (18-08-1862), con los títulos: *Cohetes y Sugerencias* y *Setenta sugerencias* (esta última palabra viene del argot de Poe, quizá también Cohetes). En ellos, Baudelaire, cansado de la vida, aparece como psicólogo, artista, moralista y hombre de espíritu; toma su distancia respecto de sí mismo. La serie debe mucho a las *Marginalia* de Poe. Los temas abordados son variados: arte, religión, amor; pensamientos brillantes en forma de cortos párrafos y de fórmulas impactantes, a modo de los moralistas de finales del siglo XVIII, que explican la elección del término «cohetes».

Hygiene reúne consejos que Baudelaire se prodiga a sí mismo concierne la moral del creador, el cuidado que debe tomar con su cuerpo y con su alma; testimonia de su conciencia angustiada por la muerte, cuando quedan tantas obras por hacer, tantos sueños a los que dar forma. La finalidad es animarse en el trabajo, él que sufre del mal de la procrastinación, es decir de una tendencia a aplazar al día siguiente la tarea que debe acometer. El tema central es la moral del creador; de qué modo no dejarse vencer por el tiempo, y cómo concentrarse.

⁹⁸ Jérôme Thélot, *Baudelaire, Violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993.

Pobre Bélgica aparece clasificado en la edición de la Pléiade como obras críticas. Es un conjunto de notas que conforman el «argumento del libro sobre Bélgica», proyectado tras un viaje que inició en 1864 a fin de dar unas conferencias, visitar galerías particulares, hacer un buen libro con sus impresiones personales, escribir artículos en *L'Indépendance belge* y tomar contactos con vista a la edición de sus obras completas en la editorial Lacroix y Verboeckhoven. Sus decepciones⁹⁹ en un país donde acudió huyendo de los acreedores y en el que esperaba cambiar de aire, le llevaron a constituir unas notas para un violento panfleto contra el pueblo belga en su conjunto¹⁰⁰. El viaje, que sólo debía durar unos meses, se

⁹⁹ Baudelaire arrastraba ya varios fracasos; la venta de sus obras a Malassis, la bancarrota de éste; en septiembre 1862, *La Presse* había suspendido la publicación de *Spleen de Paris*; el 13 de enero de 1863, cedió *Las Flores* y el *Spleen* a Hetzel, pero no consigue terminar los poemas en prosa; el 1 de noviembre de 1863, cede a Michel Lévy frères la totalidad de sus cinco volúmenes de traducciones de Poe. Todo le augura un mal viaje, pero en abril de 1864 parte para Bélgica, deja Francia y se inicia hacia el camino de la muerte. Llega a Bruselas el 24 de abril de 1864; *L'Étoile belge* de 29 de abril anunciaba la conferencia sobre «Eugène Delacroix como pintor y como hombre». Invita a Gustave Frédéric, un joven crítico de *L'Indépendance belge*, que acaba de escribir un estudio sobre Delacroix y, además, es wagneriano desde el principio. La crítica sobre la conferencia será muy favorable para Baudelaire, pero el ciclo previsto fue un fracaso; el público femenino no asistía o se levantaba, asustado por la provocación. El periódico *L'Indépendance belge* no desea en sus páginas nada de este viajero.

¹⁰⁰ A Bruselas llegará Nadar para hacer una demostración con su globo, *Le Géant*. Baudelaire no hace ningún viaje en globo con Nadar, pero el fotógrafo escribirá más tarde *Cinq journées avec Ch. Baudelaire*, publicado en 1932. Nadar notó el gusto cada vez más exagerado de su amigo por la soledad, y un nerviosismo contra el país que lo había acogido.

prolongó dos años y Baudelaire volvió en un estado de salud muy deteriorado, afásico y hemipléjico. Este texto insultante no es verdaderamente significativo del talento de Baudelaire, aunque expresa el tono caricaturesco y satírico del poeta.

ESTRUCTURA POÉTICA DE LA OBRA BAUDELERIANA

Sobre Baudelaire —romántico, realista, padre del simbolismo—, los lectores y la crítica han tenido y tendrán siempre elementos para la controversia y el análisis porque el autor de *Las Flores del mal* fue consciente de su disidencia, de estar escribiendo para las generaciones futuras. La dificultad de clarificar su obra, a partir de coordenadas bien estructuradas en un movimiento literario concreto, le viene de la riqueza de un periodo-bisagra, 1850, y del espesor de una presciencia egotista. La obra completa de Baudelaire se justifica por pertenecer a una periodo de tránsito entre la época romántica, de la que hereda elementos de sus máximos representantes (Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Delacroix, Musset, Vigny, Lamennais), y el último tercio del siglo XIX que deja convivir las creaciones realistas encaminadas hacia el naturalismo —el impresionismo en pintura (Courbet a Manet)— y las grandes creaciones del simbolismo poético (Verlaine, Mallarmé, el joven Rimbaud¹⁰¹).

Partiendo de lo que le niega al Romanticismo para luego recuperarlo a través de la Modernidad, el poeta se sitúa en

¹⁰¹ Georges Poulet, *La poésie éclatée. Baudelaire/Rimbaud*, Paris, PUF, 1980.

una recusación de la voluntad didáctica para asumir, posteriormente, una conciencia mítica wagneriana; niega al Romanticismo su pretensión de transcendencia, sustituyendo la vieja retórica por una nueva inspiración, y recupera esa voluntad de transcendencia a través del mundo de las correspondencias simbólicas que conforman la realidad y que encuentran su equivalente analógico en el mundo de la palabra¹⁰². Desde el conflicto interno de su existencia y de su creación, Baudelaire elabora, a lo largo de su vida, una obra absolutamente coherente, una estructura deformable —según la crítica de un momento histórico la aborde, la estire en un sentido o la presione en otro—, pero que recupera al instante toda su presencia inmutable y su capacidad para sugerir en nuevos lectores.

La estructura o arquitectura poética de Baudelaire, su universo imaginario, sienta las bases de la modernidad desde la primacía de la imaginación en el proceso creador, donde la naturaleza propiamente poética recae en el tratamiento de la imagen¹⁰³; su actividad creadora queda radicada en un espacio puramente mental; la obra poética se erige en universo autónomo, producto de la sola fuerza creadora humana —donde ya no tiene cabida el antiguo principio de la imitación.

¹⁰² J. del Prado y J. A. Millán, *Op. cit.*, «El conflicto histórico y existencial», p. XI-XXVII.

¹⁰³ «[...] todo el formulario de la verdadera estética, y que se puede expresar de este modo: Todo el universo visible no es sino un almacén de imágenes y de signos a los que la imaginación ha de asignar un lugar y un valor relativos; es una especie de pasto que ésta debe digerir y transformar.» (*Ibid.*, «El gobierno de la imaginación», *Salón de 1859*, p. 1297).

Dicho universo mental, como señalan Del Prado y Millán Alba, obliga a un nuevo planteamiento en la lectura que únicamente puede realizarse desde dentro, pues el universo de Baudelaire es un mundo autónomo y desconectado de las premisas que ayudan habitualmente a la significación de la realidad externa. En el interior habrá que tener en cuenta los tres planos por los que discurre la obra: la subjetividad, su problemática relación con los demás y el mundo que le rodea, y el estatuto que, desde la reflexión, alcanza la obra creadora.

Desde el interior de su universo el poeta adopta una actitud reflexiva. La poesía baudeleriana va comprometiendo al pensamiento. No es que la poesía sea pensamiento y produzca verdades por sus propios medios, pero su poesía tampoco es una vestimenta ilusoria de una palabra embriagada ante el descubrimiento de su propia autonomía, de su poder y de sus efectos. El prestigio de la poesía en torno a 1850 era bastante dudoso, no ofrecía ninguna garantía seria, pero Baudelaire le otorga una esencia superior, no simplemente ornamental. De su obra no se puede extraer ninguna filosofía, pero sí se puede «pensar con» el poeta —respetando su lógica y su terminología propias— en su «apuesta por» la poesía y en las creaciones conceptuales que de ella se desprenden.

La «negación desesperada del ser» —reflexión base en gran parte de la conciencia poética contemporánea—, que Jean-Paul Sartre señala como lo único absoluto en la obra de Baudelaire, lleva a la condición de un hombre presa de una nada constitutiva. El hombre es considerado un ser caído, «Una Idea, una Forma, un Ser, salido del azul y caído» («Lo Irremediable», *LFM*, LXXXIV), hermanado en la misma culpa, en la misma naturaleza humana degradada, con el resto de los hombres, con el «¡Hipócrita lector —mi pró-

jimo—, mi hermano!» («Al lector», *LFM*). Basado en ese absoluto, la modernidad de la poesía de Baudelaire estriba en una crisis provocada por la lucidez reflexiva del poeta que se siente más lúcido que los demás y, por tanto, doblemente caído y ridículo por «sus alas de gigante que le impiden caminar» («El Albatros», *LFM*, II).

La crisis en el seno del poema se traduce en una constatación de su impotencia para decir directamente y fielmente la cosa. Esa impotencia reconocida es objeto de un saber, pero el poeta no está en posesión de hablar de forma absoluta como lo hace Dios. Poesía de la finitud, pues, «sólo humana, pero que ofrece a la humanidad una esfera propia, en la que “la palabra flor” consigue llegar a su idealidad»¹⁰⁴: la presencia ideal de su ausencia en cualquier ramillete. Del mismo modo que Mallarmé tendrá la experiencia de la nada, como imposibilidad del *Fiat* divino, y de la crisis del ser, Baudelaire sentía el abismo de la nada engendrar, a su vez, el abismo de la palabra, en el que ningún sentido «objetivo» o fundamental podrá dar lugar a ninguna certeza. La impotencia del lenguaje ante el ser dará lugar a una superpotencia del lenguaje tomado en su magia evocadora y su infinitud.

En el plano religioso, frente a la negación del pecado original que impera en la época, Baudelaire muestra una aguda conciencia de la degradación moral de la existencia, relacionada directamente con el dogma cristiano de la falta primera¹⁰⁵. La caída del hombre en el abismo y, por otra parte, su tendencia

¹⁰⁴ Véase André Hirt, *Baudelaire: l'exposition de la poésie*, ed. cit., 1998.

¹⁰⁵ François Porché, *Baudelaire, histoire d'une âme*, Paris, Flammarion, 1967.

hacia la plenitud de lo absoluto, su aspiración al Bien conforman un ser de naturaleza dual sobre el que el poeta organiza la contradicción de su obra; un hombre, escalando una pendiente escurridiza, intentando ascender hacia la plenitud, pero resbalando irremediabilmente hacia el abismo de sus carencias. Los dos polos, entre los que discurren los movimientos del alma y de la poesía, suponen un problema para el hombre y el poeta —que en Baudelaire constituyen una unidad.

En el intento de proporcionar algunas balizas para la lectura de la obra, se pueden estructurar los movimientos poéticos baudelerianos, entre otros muchos modelos analíticos, según los principios básicos de toda dinámica: el tiempo y el espacio. El recorrido poético transcurre de un abismo a otro, de un abismo oscuro-negro-vacío a un abismo claro-cegador-pleno de lo inaccesible.

Cuando la poesía baudeleriana examina el espacio negro está recorriendo un vacío —recorrido que Hirt denomina «exposición»—. El vacío viene determinado, primero, por el hecho de que la poesía se encuentra desligada de los cimientos culturales de la palabra originaria. En una época de capitalismo triunfante, la poesía atraviesa momentos de desvanecimiento frente al triunfo de la utilidad, del progreso y del comercio generalizado de todas las cosas; alejada como está de una presencia pura, debe intentar no ir a la deriva sino evaluar su supervivencia y su poder, replantear la identidad de la obra de arte desde su desorientación. El segundo rasgo de la evaluación del vacío aparece en la poesía de Baudelaire no tanto por la elección de una temática inédita —como sería la belleza del Mal— ni por una actitud subversiva contra la época —que sería un gesto romántico—, sino por

la capacidad de afrontar la modernidad con una forma nueva, susceptible de ser herramienta de comprensión pensadora de la época. El tercer rasgo del vacío describe el resurgimiento de lo infinito —que Baudelaire llama «Mal»— que sirve para nombrar la experiencia del ser y que es una verdad. Cuando Hirt afirma que Baudelaire está manifiestamente atrapado en un pliegue histórico expresa la inscripción en una relación de poder en la que la sociedad ha establecido unas verdades y en la que, a la vez, al poeta, desde su subjetividad y relación consigo mismo, sólo le queda «la descripción sinuosa y arabesca de una experiencia» —la experiencia de la poesía en la Modernidad.

Nombrar ese vacío —lo que el poeta ve en lo invisible de lo Moderno— no puede hacerse mediante antiguos y viejos modelos o a través de conceptos como el de «Progreso» que, en Baudelaire, resulta catastrófico para el pensamiento y la espiritualidad. El poeta afronta lo Moderno diciendo-verdad, forzando la verdad; ejerciendo violencia sobre los sentidos y los saberes establecidos; arriesgándose a otro lenguaje.

La palabra poética de Baudelaire apunta siempre un contenido intempestivo, a pesar de apoyarse sobre la actualidad de lo Moderno; intenta proferir verdades. Sobre moldes de versos «clásicos», sosteniendo la pureza de la lengua y la gramática, el poeta instala tensión y violencia en las palabras que utiliza hasta el límite de lo que los sentidos pueden decir y escuchar. Instalado en la situación, el texto baudeleriano deja ver una verdad por venir; interrogándose por la modernidad, lo novedoso en Baudelaire es que anuncia la crisis de lo Moderno. La poesía, pues, no puede renunciar al mundo, a decir algo sobre el ser, sino que debe comprometerse teóricamente a través de un lenguaje nuevo. Esta es la preocu-

pación compartida en las tres soledades del poeta: histórica, teórica, existencial¹⁰⁶.

En Baudelaire, el poema ocurre en el marco de una crisis de objetividad. Por una parte, deja de corresponder en la representación común a una forma reconocible y congruente en el conjunto de las producciones de la época, cuando en realidad tiende a ello profundamente. El autor sumerge la poesía en el curso mismo de las mercancías, salpicándolas de la impureza contra la que él mismo se definía. Así, la idea de «prosa poética» tendrá la mejor de las suertes en el seno de la constatación radical de la inadecuación histórica y teórica de la poesía establecida.

El concepto de naturaleza, en el contexto de ese abismo negro vacío de lo absoluto, de ese espacio de la pura materialidad, aparece radicalmente opuesto a la concepción romántica de la naturaleza —lugar sacralizado como espacio de salvación para el yo y para la historia; jardín esencial de la ingenua naturaleza humana (Rousseau). La naturaleza no es ya más que la realidad natural, la eterna repetición cíclica de todo organismo biológico, el espacio que alberga lo impúdico, el lugar donde «se ha caído»¹⁰⁷. Para Baudelaire, la

¹⁰⁶ Compartida en la soledad de pensamiento por Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé. La exigencia de verdad que, en su éxito, se ve acompañada de una inquietud sobre la esencia y la función de la poesía —gestos de renunciación a la poesía a favor de la acción (Rimbaud), de cuestionamiento de su identidad en el texto en prosa (Baudelaire), de la asignación desesperada de un límite al Verbo poético (Mallarmé)—, da lugar a la soledad existencial que Baudelaire y Mallarmé vivieron.

¹⁰⁷ «La negación del pecado original no careció de importancia en la ceguera general de la época [siglo XVIII]. Sin embargo, si nos referimos, simplemente, al hecho visible, a la experiencia de todas las épo-

naturaleza deja de ser considerada como «base, fuente y tipo de todo bien y belleza posibles». Corrompida desde el principio, la naturaleza necesita inexorablemente de una razón, un arte que la «corrija, supere y embellezca, en lo estético y lo moral»; y, además, ese arte debe ser puro «artificio». En la Modernidad, el arte deja de ser imitación, el modelo destructivo e impúdico de la naturaleza no sirve ya para acoger al hombre en su búsqueda de lo absoluto.

En oposición a lo natural, Baudelaire propone al hombre un nuevo espacio esencial construido sobre el artificio: la ciudad. Lo urbano abarca la apariencia, la mentira, la belleza que no es más que apariencia, el decorado que alegra «un alma que huye de la verdad» («El amor a la mentira», *LFM*, XCVIII). El poeta afirma que lo bello está vacío, que la belleza es ciertamente verdad, pero verdad del maquillaje y de la decoración, del artificio. De ahí una apariencia absoluta, una exposición absoluta. Por otra parte, la apariencia es también mentira, pero engaño que se sabe como tal: una obra o una fantasmagoría. La apariencia absoluta se manifiesta en la decoración, los decorados de teatro, los dioramas y «tales cosas, por ser falsas, están infinitamente más cerca de la verdad, mientras que la mayoría de nuestros paisajistas son

cas y a la *Gaceta de los Tribunales*, veremos que la naturaleza no enseña nada o casi nada, es decir, que *obliga* al hombre a dormir, a beber, a comer y a resguardarse como buenamente pueda de las inclemencias atmosféricas. Impulsa también al hombre a matar a su semejante, a comérselo, a secuestrarlo, a torturarlo, porque como tan pronto como salimos del orden de las necesidades para penetrar en el lujo y los placeres, vemos cómo la naturaleza sólo puede aconsejar el crimen.» (Ch. Baudelaire, «Elogio del maquillaje», *El pintor de la vida moderna*, en Javier del Prado y José Antonio Millán, *Op. cit.*, p. 1406).

mentirosos justamente por haberse olvidado de mentir»¹⁰⁸. El arte, esa «útil ilusión», obra así mediante la destrucción de toda naturaleza; destrucción que Baudelaire realiza introduciendo un espacio, creando una atmósfera entre el objeto y la mirada, percibiendo desde lejos, del mismo modo que «para el niño, que gusta de mapas y grabados, el universo es grande, tanto como sus ansias» («El viaje», *LFM*, CXXVI). El reconocimiento de lo lejano es un momento decisivo en la poesía lírica de Baudelaire.

La mujer, incluida en la percepción baudelera de lo abismo negro, inspira al poeta dos reacciones opuestas: idolatría y rechazo. Fuente de todos los placeres y, a la vez, sabia «en la enormidad del mal» (*Meterías al mundo entero ante tu lecho*, *LFM*, XXV), destructora de la fuerza creadora del hombre, la mujer, tan presente en *Las Flores del mal*, no consigue, en la diversidad de las formas que reviste, aplacar el sufrimiento del vacío. A partir de la ambigüedad de las sensaciones que las mujeres¹⁰⁹ aportan a la vida y a la obra de Baudelaire, las figuras femeninas aparecen en un amplio espectro que va desde la mujer de belleza natural, atractiva y sugerente, la «hermosa, y más que hermosa»¹¹⁰, la mujer ídolo mineralizado «con sus ojos de mármol»¹¹¹, la exótica Dorotea «bella y fría como el bronce»¹¹², hasta la prostituta, la extravagante «señorita bisturí»¹¹³, «la fea y, sin embargo,

¹⁰⁸ Véase «El paisaje», VII, *Salón de 1859*.

¹⁰⁹ Pierre Emmanuel, *Baudelaire, la femme et dieu*, Paris, Points, 1982.

¹¹⁰ «El deseo de pintar», *Pequeños poemas en prosa*, XXXVI.

¹¹¹ «El loco y la Venus», *Pequeños poemas en prosa*, VII.

¹¹² «La bella Dorotea», *Pequeños poemas en prosa*, XXV.

¹¹³ «La señorita bisturí», *Pequeños poemas en prosa*, XLVII.

deliciosa»¹¹⁴, la mujer madura, la «gran viuda»¹¹⁵, la «vieja»¹¹⁶, la enferma; hasta que el acento va poniéndose cada vez más sobre la monstruosidad de una mujer que se deja llevar por su animalidad profunda.

La mujer en la espacialidad del abismo de lo material recurre al artificio. Los adornos, hipertrofia de la materia, atestiguan la negación de la naturaleza y el enunciado de Baudelaire de que sólo hay arte. El maquillaje vuelve a dar la dimensión de la mentira, de la ambigüedad y de lo doble.

La segunda componente de los movimientos baudeleros, el tiempo, se concreta en la memoria. Cuando se habla de Baudelaire y de «la poesía del tiempo»¹¹⁷ no se hace referencia al presente; el poeta establece lo contrario: la imagen no reproduce nunca simplemente un mundo, es un producto perfectamente autónomo; la imagen no viene dada por su modo de aparecer dirigiéndose a un espectador o a un hogar privilegiados; la imagen contiene un movimiento propiamente aberrante en la medida en que el tiempo y el espacio se ven liberados de todo encadenamiento mecánico o habitual; hay un tiempo-movimiento en todas las construcciones de la prosa. Tal movimiento es perceptible también en la poesía, en su parte narrativa, pero lo que es «poético», lo que tiene que ver con la imagen, en tiempo puro, es incesantemente devenir. No se trata, pues, de construir una imagen en presente, sino de dejar el presente ser hechizado por el pasado y el futuro, dejarlo llegar a ser algo más

¹¹⁴ «Un caballo de raza», *Pequeños poemas en prosa*, XXXIX.

¹¹⁵ «Las viudas», *Pequeños poemas en prosa*, XIII.

¹¹⁶ «La desesperación de la vieja», *Pequeños poemas en prosa*, II.

¹¹⁷ Véase André Hirt, *Baudelaire: l'exposition de la poésie*, ed. cit.

que un simple presente. La imagen, en el devenir de su ser, actúa y vive como un cursor sobre la línea del tiempo, por desplazamiento, lentitud, velocidad, elasticidad. La imagen es más bien devenir en el presente; surge a la vez que se desvanece; la imagen, en Baudelaire, es un viaje. Ese viaje en el tiempo, como condición del roce con el espacio, permite el viaje en la inmovilidad y la clausura de una habitación. Mediante la idea de un viaje de la imagen, el lector podrá escapar de una lectura catastrófica del poema: apuntar el en-sí de una esencia, leer un acontecimiento temporal llevando el poema a su origen o al presente de su esencia.

La memoria origina movimientos en los que aparece un desdoblamiento del tiempo, en cada instante, en presente y pasado en la medida en que el pasado no se establece como pasado después del presente, sino justamente a la vez. Es ese doble, ese espejo lo que la imagen de Baudelaire no deja de querer captar. El recuerdo está incluido en toda reflexión presente cargándola en su meditación con la pesantez de la melancolía y del *spleen*¹¹⁸; pesantez que engendra la meditación —«Con-

¹¹⁸ El *Spleen* (palabra inglesa que significa *rate*) es la versión baudelairiana de la melancolía, del *taedium vitae* o de la desgana de vivir. Inscribiéndose en la prolongación del *mal du siècle* romántico, se distingue por una violencia patológica, un pesimismo fatal que no aspira más que a la Nada. Paul Bourget ve en él «no ya la lamentación del lamento que llora la felicidad perdida [...], sino la amarga y definitiva maldición lanzada contra la existencia por el vencido que se hunde en el irreparable nihilismo» (*Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Plon, 1924, p. 15). Alimentado de imágenes lúgubres y de aspiraciones mórbidas, el *spleen* es, como mínimo, indisoluble de su antítesis, o su hacer-valer, el *Ideal*, deseo nostálgico de pureza y de perfección que se refleja en la armonía feliz de los corazones al fin acordes. El

servo más recuerdos que si tuviera siglos» («Spleen», *LFM*, LXXVI)—, la profundidad —«Sólo veo infinito por todas las ventanas»¹¹⁹— y lo inolvidable —«¡A la luz de la lámpara, qué grandes son los mundos! ¡Y qué pequeños son a la luz del recuerdo!» («El viaje», *LFM*, CXXVI)— acompañando a toda presencia.

La obra de Baudelaire aparece atravesada por la memoria de un pasado anterior a la falta, un tiempo mítico, vinculado a los estados de nostalgia, frente a la decadencia actual. El segundo movimiento de la memoria en la poesía es el inmediatamente posterior a la culpa, vinculado a los estados de remordimiento, de pesadillas y angustias. Un tercer tiempo es el de la actualización reincidente de la culpa, el de la tentación esencial que instala plenamente a cada uno en su naturaleza.

El movimiento que experimenta el tiempo es el del eterno retorno y el único placer que otorga es el de la repetición, pero ese placer expone, a su vez, al hastío de la repetición en el aburrimiento. Así, la poesía de Baudelaire no será nunca una poesía del placer, esa es la razón fundamental por la que el eterno retorno de lo mismo se ve transformado en negatividad. Hundiéndose en lo mismo, el poeta se esfuerza por extraer una modernidad, rompiendo con toda fatalidad

verso baudeleriano se lanza entonces hacia una amplitud lírica que contradice la muda cerrazón en la que se encierra la desesperanza del *spleen*: «Dime, tu corazón, ¿no emprende el vuelo, Ágata, lejos del negro océano de la inmunda ciudad, hacia otro diferente, donde el fulgor restalla, claro azul y profundo cual la virginidad? Dime, tu corazón, ¿no emprende el vuelo, Ágata?» («Moesta et errabunda», *Las Flores del mal*, LXII).

¹¹⁹ «El abismo», *Las Flores del mal. Poemas añadidos*, 9.

mítica, «un esfuerzo heroico que arranca lo nuevo del eterno retorno de lo mismo»¹²⁰.

No hay, pues, futuro, no hay salvación, y toda forma de presente y, a la vez, cualquier atisbo de futuro que contuviera dicho presente se disuelven en el pasado. El tiempo queda atrapado en el mismo abismo negro que el espacio. Sin futuro, el ser carece de libertad, queda apresado en la permanencia estática del pasado y su memoria. En la pesadez del tiempo, surge el sentimiento de impotencia de un sujeto condenado a la inacción, pero absolutamente consciente de su anquilosamiento.

El *spleen* baudeleriano será la exposición poética del eterno retorno, en el que cada momento del tiempo y del mundo es un doble, un doble muerto. El eterno retorno de lo mismo es la imagen infinitamente múltiple de la muerte. Todo es sólo doble, duplicación, reproducción, en suma multiplicación, es decir banalidad de todo, trivialidad, artículo de masa. En Baudelaire, la conciencia del ser como duplicado da lugar a una simetría de toda cosa regida por la reversibilidad y el principio de alternancia: víctima-verdugo, hombres-mujeres, espejos de todo tipo, gusto de la comedia y de la teatralización.

Lo que se expone es la misma muerte¹²¹, en un doble-viviente de la muerte. Baudelaire conoce el vértigo de lo múltiple. El arte no es, pues, más que «pasión por las imágenes», es decir amor continuamente desplazado y errante en dobles,

¹²⁰ Véase Walter Benjamin, *Sobre algunos temas de Baudelaire*, Buenos Aires, Leviatan, 1999.

¹²¹ Hélène Cassou-Yager, *La polyvalence du thème de la mort dans 'Les Fleurs du Mal' de Baudelaire*, Paris, Nizet, 1979.

amor expuesto, lacerado en la multiplicación, intensificado en el número y la multitud. Para Baudelaire debe haber una especie de misterio de la trinidad en la obra: la unidad múltiple, lo múltiple en la unidad, el número volviendo a su espiritualidad unitaria —«Todo es número. El número está en todo. El número está en el individuo»¹²².

Baudelaire ha conocido y experimentado todo el peso del eterno retorno de lo mismo. El nombre que le da es múltiple, aburrimiento, *spleen*, pecado original, pero su lógica fundamental es la de un Mal. El sentimiento de desesperanza, del que Baudelaire es presa, no dejará de resistir heroicamente en el uso de la alegoría. Si en el eterno retorno de lo mismo, la homogeneidad del tiempo da lugar al aburrimiento, en la obra y en la imagen, al contrario, tiene lugar, por una fuerza prometeica, salvadora y satánica la única temporalización posible.

EL *SPLEEN* Y EL IDEAL

El *spleen* es para Baudelaire lo que dura. Lo que dura no acaba, no posee forma y escapa a la representación, y, generalmente, a toda figuración en términos de espacio. La duración es vivida en el aburrimiento. La verdad del *spleen* será que el tiempo se hace en él exponencial. El adjetivo *long* es redundante en Baudelaire y adquiere un singular poder porque el *spleen*, traducándose en el aburrimiento, «toma proporciones de eternidad».

¹²² Charles Baudelaire, *Cohetes*, I, en Javier del Prado y José A. Millán, *Op. cit.*, p. 12.

El *spleen* es lo que vacía la conciencia, haciéndola desesperar de ser tan impotente e incapaz de darse una dirección o una intencionalidad. Pues, el *spleen* es la conciencia engullida por sí misma. En el *spleen* hay fracaso¹²³ de la conciencia como si ésta descubriera su vacío y la vanidad de todo intento de intención. Así, Baudelaire se deja ver como el genio mismo de la contradicción; intentar ser único y concentrar el yo lleva hacia el vacío absoluto, la indeterminación. La primera palabra de *Las Flores del mal* es *sottise*. El término inaugura una enumeración de taras, vicios y pecados que terminarán sobre la conciencia de la especificidad del aburrimiento en este siglo. Baudelaire no utilizará nunca la palabra *spleen* en un verso; explícitamente sólo habla de aburrimiento.

El *spleen* define un lugar meteorológico-industrial, el norte, es decir lo Moderno. El cielo del norte ocupa lo Moderno en el sentido más cultural de la palabra: cielo brumoso, polución, industrias con chimeneas, o simplemente lo urbano. El mayor efecto de dicha estructura consiste en la supremacía del negro que viene a invadir progresivamente lo Moderno, la ropa, el cliché fotográfico, el grabado... Desaparece el color. El aburrimiento, la ausencia de movimiento, tomará forma también en la imagen del desierto, del Sahara. El aburrimiento es monocromo, nivelador, nada hace relieve, nada sugiere nada. El vacío, segunda determinación del espacio, es la imagen del desierto que vuelve a menudo significando lo que no se reduce solamente al espacio, sino que permite también definir la subjetividad y la so-

¹²³ Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

ledad —es lo que enuncian, como un resumen, los versos «¡Saber amargo aquel que se obtiene del viaje! [...] ¡En desiertos de tedio, un oasis de horror!» («El viaje», *LFM*, CXXVI).

El aburrimiento, en relación al espacio, se determina de una forma más pasiva, pero próxima al sadismo. Las tres determinaciones principales son el calabozo (espacio restringido), el vacío y la sustracción de toda naturaleza. Terreno limitado y cerrado, el calabozo, apresamiento de la subjetividad, supone ausencia de luz y de color. En Baudelaire, el espacio es una proximidad que oprime; es espacio siempre estrecho; incluso el cielo, «negro y encenagado» («Lo irreparable», *LFM*, LIV), «negra tapa de la gran olla»¹²⁴. El tercer rasgo, la sustracción de la naturaleza se debe a que ya no hay naturaleza; ha muerto. La apariencia de la naturaleza no es ni siquiera engañosa. No dice nada; no contiene nada, es pura ilusión seductora. El espacio se ha vaciado de lenguaje. Es más, la propia naturaleza está penetrada por el *spleen*. Al igual que Eva no es bella más que tras haber pecado, así el Mal debe ser la experiencia de la salvación y del bien, así el arte debe dominar y esconder el abismo de la naturaleza. La naturaleza es «vulgar», común, antítesis del individuo. El vacío en Baudelaire es, primero, una vacuidad espiritual. Exponer el vacío es, en el lenguaje de Baudelaire, «maquillarlo».

Por lo tanto, el *spleen* designa la improductividad, el agotamiento del que ni la psicología ni la sociología podrían dar cuenta. El aburrimiento es esa vaporización, esa incapacidad para la subjetividad de centrarse en nada. El aburrimiento

¹²⁴ «La tapa», *Las Flores del mal. Poemas añadidos*, 7.

se transforma en vicio ya que no termina en nada nuevo ni salvador, marca el fin de toda esperanza teológica; está ya entregado al Mal; es la forma espiritual que corresponde al Mal, está estrechamente ligado al Mal. *Spleen e Ideal* remite al juego de contrastes que se puede representar en el espacio, por una fuerza de la gravedad (*spleen*) o como elevación y viaje (Ideal): «Hay en todo hombre, en cada instante, dos postulaciones simultáneas, una hacia Dios, otra hacia Satanás»¹²⁵. Y es que, para Baudelaire, no hay progreso si no es en el trabajo metódico¹²⁶, por acumulación de cotidianidad, que evita al «triste espíritu, otrora amante de la lucha» («El gusto por la nada», *LFM*, LXXX) instalarse en el aburrimiento, en la desposesión de la subjetividad. Este aburrimiento —victimización y olvido de sí— y, en general, el *spleen*, es una fuerza, un peso, que determinan la pesantez teológica —pesantez de la falta—, histórica —el Capital, el Progreso— o simplemente existencial y ontológica. El *spleen* es la experiencia de una subjetividad desbordada por sí misma; la embriaguez moderna de la subjetividad.

Cuando le llega a Baudelaire el momento de realizar un movimiento hacia ese otro abismo de claridad, el Ideal, lo inicia sobre el fondo de una oscuridad. Por consiguiente, los

¹²⁵ Charles Baudelaire, *Con el corazón en la mano*, XI, en Javier del Prado y José Antonio Millán, *Op. cit.*, p. 64.

¹²⁶ «La idea y la experiencia del tiempo nos aplastan a cada instante. Y sólo existen dos maneras de escapar a esta pesadilla, - para olvidarla: el Placer y el Trabajo. El Placer nos desgasta. El Trabajo nos fortifica. Escojamos. Cuanto más nos servimos de uno de esos medios más nos disgusta el contrario.», *Ibid.*, *Higiene*, II, p. 42.

procesos de transfiguración de la realidad no podrán conocer ya las soluciones serenas y calmadas del pensamiento clásico. A partir de ahora, lo real no puede ser pensado bajo y por una medida objetiva exterior a él, todo será expuesto poéticamente desde una desmesura interior del vacío, el Mal. La búsqueda del Ideal, no es un intento de mantener a cualquier precio una transcendencia, sino la preocupación desesperada, y heroica, de dar forma al yo moderno, al hombre en general. Desde este punto de vista, el Ideal de Baudelaire es el yo expuesto en su infinitud inmanente. En la Modernidad, lo cotidiano es irreductiblemente imperfecto, inacabado e inacabable, y aparece en la desnudez de su sustracción de la idealización.

La única forma baudeleriana de llegar al Ideal es la poesía, el arte, la vida artista. La poesía tiene como centro la experiencia del abismo y todo poema vehicula el eco de experiencias profundas en las que el lenguaje evoluciona y se pierde, cuando ya ningún fundamento ontológico cierto y seguro confiere a las palabras y a las frases una comunicación segura del sentido. Estamos pues, ante la teoría baudeleriana de las Correspondencias, que tiene en cuenta la inmensidad del abismo, en la que cada imagen o representación recuerda la infinitud diáfana de la presencia de los seres y de las cosas. Se trata de una poesía «pensante», que consiste en la inmersión salvaje en su época, sin nostalgia de otros mundos, y esta inmersión crítica es para ella el riesgo mortal de su experiencia, la fuerza de su debilidad. La poesía ya no designa una palabra original, mítica y absoluta, sino que compromete todo el pensamiento de la existencia en el presente de la historia. De ahí que pueda decir algo sobre su tiempo con una palabra libre, inaugural, desligada de la vieja definición

de la poesía como ilustración estética de lo verdadero y del bien. Cuando la poesía se compromete entabla una relación de conflicto con la época.

Si existe de verdad en *Las Flores del mal* una arquitectura secreta, que ha sido objeto de tantas especulaciones, el ciclo de poemas que inaugura el volumen podría estar dedicado a algo irrevocablemente perdido. A este ciclo pertenece el poema «Correspondencias». El concepto de Correspondencia está ligado al de «belleza moderna». Heredado de un pensamiento platónico, de los románticos alemanes, de la analogía tal y como la define Edgar Poe¹²⁷, el símbolo baudelairiano es el desarrollo de una imagen asociada a una idea que nace al final del poema —así el albatros caído sobre el puente de un barco representa la miseria del poeta perdido entre los hombres. También puede ser la asociación de varias sensaciones diferentes cuya fusión transporta al poeta a un lugar de unidad superior y místico («La cabellera»). Ambos aspectos quedan reunidos en los célebres sonetos «El albatros» y «Correspondencias». El sentido que Baudelaire daba a las Correspondencias se puede definir como el de una experien-

¹²⁷ Pero reclama como maestro, además de a Poe, a Joseph de Maistre, quien le ha «enseñado a razonar». Si los filósofos socialistas parecían comandados por el sueño de una sociedad ideal ofrecida al esfuerzo de los hombres, ésta no nace de una realidad donde todo está mal y que cierra las perspectivas del progreso. Pues el mal es el castigo que la Providencia inflige a una naturaleza culpable que el sufrimiento debe purificar. El libro, imagen del mundo, será pues una imagen del mal: representado en sus lecturas de Rétif, Laclos, Sade; en su vida, por el desorden y los estupefacientes. Pero el arte lanzará un puente entre el mal y la belleza: la función del poeta será descifrar el «diccionario jeroglífico» del universo, y la poesía será «lo que sólo es completamente cierto en otro mundo».

cia que busca establecerse el reparo de toda crisis. Tal experiencia sólo es posible en el ámbito cultural; en lo bello se manifiesta el calor cultural del arte.

Las Correspondencias son las fechas del recuerdo. Baudelaire lo ha establecido cuando comienza un soneto diciendo «Largo tiempo viví bajo pórticos vastos» («La vida anterior», *LFM*, XII) y cuando habla de la escritora Marcelline Desbordes-Valmore¹²⁸, en *L'Art romantique*. Las Correspondencias simultáneas, como fueron cultivadas posteriormente por los simbolistas, no existen aquí. El pasado murmura en las Correspondencias; y la experiencia canónica de éstas tiene lugar también en el poema «La vida anterior».

El lector puede notar la misma voluntad restauradora de Proust, pero mientras la de éste permanece encerrada dentro de los límites de la existencia terrestre, Baudelaire tiende a superarla; lo que puede ser considerado como síntoma de la mayor originalidad y violencia con que las fuerzas hostiles se han manifestado en Baudelaire cuando dice «Mira cómo los años difuntos se columpian, / con añosos ropajes, en el balcón del cielo»¹²⁹.

El tipo de escritura alegórica¹³⁰ no consiste en utilizar los

¹²⁸ «¡Siempre me gustó buscar, en la naturaleza exterior y visible, ejemplos y metáforas que me sirvieran para caracterizar los placeres y las impresiones de un orden espiritual!», Ch. Baudelaire, «Marcelline Desbordes-Valmore», *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, III, *Œuvres complètes*, II, ed. cit., p. 145-149.

¹²⁹ «Recogimiento», *Las Flores del mal. Poemas añadidos*, 6.

¹³⁰ Pierre Dufour, «Formes et fonctions de l'allégorie dans la modernité des *Fleurs du Mal*», en Baudelaire. *'Les fleurs du mal': l'intériorité de la forme*, actes du colloque du 7 janvier 1989, Société des études romantiques, préface de Max Milner, Paris, Sedes, 1989.

signos disponibles, sino en dejar expresarse una imagen en toda su ambigüedad. De ahí que, en Baudelaire, nunca se demostrará suficientemente la fuente barroca. La imagen alegórica solicita ser leída más allá de la destrucción del sentido que se ha superpuesto a ella; no obstante, tal imagen verá cómo crece en ella una riqueza inimaginable de significados. Lejos de reducirse a procedimientos decorativos u ornamentales, la imagen alegórica acaba con el significado instituido y expone la ambigüedad de la profundidad. En la pluma del que hace la alegoría, la cosa se transforma en otra cosa, habla así de otra cosa, y es la llave del ámbito del saber escondido, el emblema de su saber al que homenajea. La correspondencia de la alegoría y del personaje melancólico tiene como centro la afasia, la percepción de un vacío del lenguaje. Baudelaire comprenderá que el lenguaje se comprende por la imagen y no a la inversa, que la imagen deja entender la «retórica profunda». La violencia del que hace la alegoría consiste en hacer primero el vacío, exponerse a él, para que el vacío exponga su plenitud. Su balbuceo es el de la ambigüedad, la duda ante el vacío, el campo libre y abierto de las Correspondencias posibles. La ciencia de la alegoría se presentaría, pues, como una brujería evocadora. Es la imaginación misma, la que se pone en juego en la poesía, y que Baudelaire describe a partir de los efectos del hachís.

Si hay un «simbolismo» de cualquier índole en Baudelaire, será horizontal (Las Correspondencias —lenguaje de los sonidos, de los colores, de los perfumes... que de ninguna manera Baudelaire busca reducir a una unidad lingüística—, la armonía universal, el simbolismo de la superficie) y no vertical, es decir ascensional y finalmente teológico. De este modo, si, según Baudelaire, Eva no es bella más que después del pecado;

su belleza, que no lleva hacia nada sublime, teológicamente hablando, está marcada por la alteración, un devenir, una potencia —Eva, como la belleza, como la poesía, es de ahora en adelante algo más que su naturaleza; es existencia y libertad.

A la aparición del infinito (lo sublime teológico) en la poesía, se opondría una aparición finita. Si existe un lugar de la poesía, no dibuja ya el espacio de un culto, sino el marco mismo de la gran ciudad. En consecuencia, lejos de representar la poesía como lo que es, objeto de un viaje o de un «turismo» intelectual hacia un lugar sacralizado, Baudelaire opera una desacralización radical. La poesía de la verdad se considera como producción de una verdad, y no regreso a la verdad antecedente o inmemorial. La desacralización de la poesía debe producir un avance y no un regreso.

Por una parte, el Mal aparece como nombre propio del ser infinito (el abismo), por otra, como gesto y movimiento de acompañamiento de la desorientación en la escritura del poema. La poesía será el despertar del abismo y de la amenaza en las palabras. La poesía escarba el infinito (es todo el pensamiento y la experiencia del abismo); es decir que permite al lenguaje salir de la regla y de las necesidades unívocas del discurso. A partir de ahora, la operación poética asume todo el Mal. En Baudelaire, «la poesía dispone el lenguaje en estado de excepción despertando la infinitud de la palabra»¹³¹. La poesía no acaba el mundo, no lo presenta ni en su verdad, ni en su absoluto; al contrario, es aquello en lo que el mundo se juega. La poesía, como la existencia, no puede aprehenderse más que en su incompletud.

¹³¹ Cf. André Hirt, André Hirt, *Baudelaire: l'exposition de la poésie*, ed. cit.

La mujer elegida por la poética del Ideal es una hermana. La operación de fundir la idea de flor (donde Bello y Bien se confunden) y la conciencia de un «mal» sólo puede cumplirse felizmente en los poemas de Baudelaire, trabajando sobre la percepción, desplegándola para así crear una vía hacia el Otro, y ofrecer ese mundo al Otro, invitándolo con frases como «Niña mía, hermana, piensa en la bonanza de vivir juntos, muy lejos» («Invitación al viaje», *LFM*, LIII). La mujer que Baudelaire ama imaginar es sensible a la belleza, pero «ésta vive en tierra de exilio la falta de la belleza»¹³² porque desde su infancia ha comprendido que la vida traicionaría el deseo absoluto; es la huérfana de esa «dulce lengua natal».

Esta joven mujer, que es elegante y tierna, es precisamente lo que había sido para él, Carolina, su madre, en sus años de niño. El pensamiento de una madre está siempre presente cuando Baudelaire evoca una hermana, nunca invadida por la opacidad: a la «amante o hermana» le solicita «ternura materna» («Canto de otoño», *LFM*, LVI), y, amiga y hermana en una, ninguna ha «consentido que la esposa inglesa fuese vencida por la hermana griega ni en nobleza de espíritu ni en paciente afecto»¹³³. Obsesionados por el ideal de belleza pura, los poemas de *Las Flores del mal* parecen apuntar al proyecto de la «Madre de los recuerdos, querida de queridas; tú, todos mis deleites; tú, mis deberes todos» («El balcón», *LFM*, XXXVI). Dicha madre de los recuerdos o fuente de los

¹³² Yves Bonnefoy, *Baudelaire : la tentation de l'oubli*, Bibliothèque Nationale de France, París, 2000.

¹³³ «II. Confesiones preliminares», *El comedor de opio, Los Paraísos artificiales*.

recuerdos es también la memoria que le marca toda su vida. «Conservo más recuerdos que si tuviera siglos» («Spleen», *LFM*, LXXVI) no traduce ningún triunfo o esfuerzo, sino el abatimiento porque los recuerdos carecen ya de selección; hay una imposibilidad radical de hablar; espesor ontológico que impide radicalmente todo acto. La melancolía del poeta, que puede surgir de un perfume donde «mora el recuerdo que embriagado da vueltas» («El frasco», *LFM*, XLVIII), da lugar a los recuerdos más involuntarios y a actividades importantes de pensamiento. Experimentando sobre los recuerdos que le trae la memoria, el poeta juega con las gamas de colores («El cielo revuelto», *LFM*, L) y «ligeros aromas» («La muerte de los amantes», *LFM*, CXXI) escuchando, donde hay ruidos, los más tenues acentos musicales; es en su percepción de las correspondencias donde los perfumes, los colores y los sonidos se expanden; hace de esa intuición el credo de su estética, le permite elevar el ritmo del mundo hasta casi la epifanía de la «unidad en la profundidad»¹³⁴. Su predisposición, desde niño, al placer de los perfumes, de los olores, le ha hecho privilegiar las sensaciones olfativas sobre las demás.

El verso de Baudelaire no se contenta con rendir homenaje a lo inmemorable que se le ha escapado, sino que esas reminiscencias, aún más numerosas que en Proust, son evidentemente menos casuales (que la madalena) y, por lo tanto, decisivas. Es el poeta mismo quien, con mayor selectividad e indolencia, persigue deliberadamente en el olor de una mujer, por ejemplo, en el perfume de sus cabellos y de

¹³⁴ Véase Yves Bonnefoy, *Baudelaire: la tentation de l'oubli*, ed. cit., p. 32.

sus senos las analogías inspiradoras que le dan por lo tanto «el intenso azul del cielo». Pero las *Flores del mal*, si son inconfundibles es por el hecho de que a la ineficacia del tiempo, el autor ha sabido arrancarle poemas en los que las correspondencias celebran sus fiestas. El libro *Spleen e Idéal* es el primero de los ciclos. El ideal proporciona la fuerza; el *spleen* le opone la horda de los segundos. Él es el emperador de los segundos. Y cuando dice que «la Primavera amada ha perdido su aroma» («El gusto por la nada», *LFM*, LXXX) dice algo extremo con extrema discreción y lo hace inconfundiblemente suyo. El hundimiento total en sí mismo de la experiencia en la que en un tiempo anterior participó es reconocido en la palabra «perdido». El olor es el refugio inaccesible de la «memoria involuntaria». Toda sensación en Baudelaire está impregnada hasta el infinito de los perfumes, toda sensación es susceptible, a manera de los perfumes, de desplegarse, de vaporizarse, de hacerse involución, giros¹³⁵ en un espacio imaginado en el interior del alma.

De la oposición del *spleen* y del Ideal emana igualmente la división entre dos irreconciliables percepciones del amor: unas veces, la ambigüedad de una sensualidad generadora de suntuosas imágenes, pero no exentas del sentimiento trágico de una inminente decepción; otras, las altitudes de un amor sin carne, consolador, pero que el poeta entiende como refugio efímero hasta la nueva caída en las ansias de la voluptuosidad: *Como adora la bóveda nocturna, yo te adoro* (*LFM*, XXIV), *¿Qué dirás esta noche, pobre alma solitaria?* (*LFM*, XLII).

¹³⁵ Véase «Sones y aromas giran en aires vespertinos; ¡Melancólico vals, vértigo adormecido! Cada flor se evapora igual que un incensario» («Armonía de la tarde», *LFM*, XLVII)

Dicha dualidad¹³⁶ rasga e imprime una marca personal en su arte y encuentra su expresión lírica en un cierto número de poemas en los que, frente a un pecador que sufre, la *Bien-Aimée*, toda espiritual, es invocada como mediadora, o incluso como quien, en virtud de su dogma de la reversibilidad de méritos, puede tomar a su cargo los errores del suplicante para ganarle la salvación «Pero yo sólo imploro, de ti, tus oraciones; Ángel, todo alegría, luz y felicidad» («Reversibilidad», *LFM*, XLIV), «Y así, Diosa querida, Ser perspicaz y puro» («El alba espiritual», *LFM*, XLVI).

A pesar de la profesión de fe casi parnasiana del soneto «La Belleza» y la sinceridad dolorosa de sus llamadas místicas, es fundamentalmente una concepción inédita de la belleza (belleza venenosa) la que Baudelaire lega a la posteridad y de la que se apodera, hasta la saciedad, la Decadencia: la idea de que la belleza es tormentosa, peligrosa, y que es precisamente de lo que encierra de mórbido («Una carroña») de donde nace su poder de fascinación; ésta es una estética nueva, absolutamente opuesta a la serenidad clásica, que se complace en la tensión de los irreconciliables y la tortura psicológica, a la vez que se moldea en un verso extremadamente controlado, de una densidad que «persigue la imaginación, que inquieta, con una obsesión que casi daña» (Paul Bourget). Dicha belleza que se infiltra como un suave y fatal veneno toma la forma de los cuerpos femeninos, de los paisajes, se destila en

¹³⁶ Baudelaire se explica en términos casi teológicos en *Con el corazón en la mano*: «Hay en todo hombre, a todas horas, dos postulaciones simultáneas, una hacia Dios, la otra hacia Satán. La invocación a Dios, o espiritualidad, es un deseo de subir un grado; la de Satán, o animalidad, es una alegría por bajar».

la languidez concisa y sugestiva del alejandrino baudeleriano de «El cielo revuelto» (*LFM*, L).

La búsqueda de lo totalmente diferente es la aspiración constante del poeta encarcelado en una personalidad que su voluntad domina con esfuerzo hacia todas las formas de lo distinto, lo que está en otra parte, poderoso fermento poético y ferviente llamada hacia lo irrealizable, pasado mítico («La vida anterior») o futuro transfigurado («La muerte de los amantes») en una visión armónica y de reposo; la vocación del poeta, bajo el doble signo de la elección y la maldición, es empujar dicha búsqueda hasta los márgenes negativos y tenebrosos de lo absoluto, hasta el «cualquier sitio fuera del mundo» —«La muerte de los amantes» (*LFM*, CXXI), «El viaje» (*in fine*) (*LFM*, CXXVI).

El arte de Baudelaire se reconoce por la riqueza de la rima, la plenitud de los acentos; profundidad sonora e intensidad poética son las cualidades que mantienen viva la belleza de *Las Flores del mal*. Si Baudelaire nos toca por la verdad de una experiencia vivida, es porque ésta viene sujeta por una forma culta y trabajada. La forma corta es, como en los ejemplos anteriores, el lugar de una elaboración que no deja nada al azar. Baudelaire se complace en la concisión exigente del soneto; recurre con éxito a otras formas más líricas: así la quintilla rimada por la vuelta en letanía del primer verso en «El Balcón», «Lo irreparable», «Reversibilidad», «Moesta et Errabunda»; o el dibujo rítmico complejo de «La invitación al viaje»; o incluso una aproximación envolvente del *pantoum*¹³⁷ romántico en «Armonía de la tarde». Baudelaire elige cuida-

¹³⁷ Poesía de origen malayo, incluida por Victor Hugo en *Las Orientales*.

dosamente su vocabulario, tiene una predilección por la palabra larga, el término con connotación moral (angustia, remordimientos) que conviven con las más embriagadoras imágenes. Nos deja versos inolvidables por la amplitud a la vez melancólica y serena del ritmo¹³⁸ («El cielo es triste y bello como altar del Santísimo» («Armonía de la tarde», *LFM*, XLVII)); por el contraste sobrecogedor entre el Ideal y el *Spleen* («¡Eres un bello cielo de otoño, claro y rosa! Pero en mí, la tristeza sube como la mar» («Charla», *LFM*, LV), «Pronto nos hundiremos en las frías tinieblas; ¡Adiós vivo esplendor de veranos tan breves!» («Canción de otoño (I)», *LFM*, LVI), «Amo la luz verdosa de tus ojos enormes, Dulce beldad, mas hoy, todo se vuelve amargo» («Canción de otoño (II)», *LFM*, LVI)); por la fuerza dramática y nostálgica de sus estrofas («¡Allende, lejos, lejos, muy tarde, tal vez nunca! Pues no sé adónde huyes y no sabes mi meta, ¡Oh tú, que hubiese amado, oh tú, que lo sabías!» («A una transeúnte», *LFM*, XCIV)).

¹³⁸ Bernard Caramatie, *L'ordre de Baudelaire. Lecture des 'Fleurs du Mal'*, Paris, Hermann, 2015.

ANÁLISIS DE *LAS FLORES DEL MAL*

El primer poema que entraría posteriormente a formar parte de *Las Flores del mal* apareció en *L'Artiste* en 1845 («A una dama criolla»). Por estas fechas, según los investigadores, gran parte del futuro volumen estaba ya compuesto. A diferencia de los grandes autores románticos, Baudelaire no fechaba sus versos y su correspondencia, antes de 1857, no habla de poesía. Es difícil, pues, seguir el trabajo de elaboración de *Las Flores del mal*, su génesis. Según sus allegados, en 1844 ya estaban casi terminadas y, en 1845, tenía un volumen preparado para la imprenta, pues ese año, y hasta 1847, se anunciaba un volumen de versos de Baudelaire-Dufays: *Las Lesbianas*. En 1848 apareció otro anuncio y un nuevo título: *Les Limbos*. Para entonces, Baudelaire sólo había entregado cinco poemas en las revistas, pero en 1849, mandó caligrafiar dos enormes in cuarto que, según su amigo Asselineau, sirvieron a la edición de 1857.

En 1850 y 1851, vuelve a intentar la publicación con más determinación que nunca; envió once poemas al *Messageur de l'Assemblée*, que los publicó en abril de 1851, y otro grupo de doce a la *Revue de Paris*. Siguió después un periodo de abandono de la empresa debido a que los editores rechazaron correr riesgos o que las traducciones de Poe le absorbían tanto, o sólo como consecuencia de su habitual indecisión, del sentimiento de no estar preparado; lo cierto es que no aparecieron hasta cuatro años después, el 1 de junio de 1855,

bajo el título de *Flores del mal*, en *La revue des Deux-Mondes*, dieciocho composiciones que consiguieron confirmar en sus posiciones a los amigos y enemigos del autor, pero no interesaron ni al público ni finalmente a los editores.

Después de hablar con Michel Lévy, Baudelaire trató con su amigo Poulet-Malassis, a quien envió su texto el 4 de febrero de 1857. Para establecer el volumen, eligió y ordenó los poemas, dejando fuera más de un tercio de los manuscritos. La impresión se alargó bastante uniéndose la negligencia del editor a los escrúpulos del autor. La primera edición de *Las Flores del mal* salió a la venta el 25 de junio y, ya el 5 de julio, un artículo en el *Figaro* denunciaba el escándalo.

El gobierno imperial, más preocupado por el orden moral que por el político, envió el asunto al Procurador General. Baudelaire se esperaba el procesamiento, pero que a última hora renunciaran, como ocurrió con Gustave Flaubert seis meses antes. En la confusa batalla legal, el gobierno, con el Ministro de Estado, tendía más a la indulgencia, pero el Ministro del Interior y el de Justicia se mostraron intransigentes. En la prensa, Thierry, fue el primero en hablar de obra de arte (*Moniteur*, 14-07-1857); pero *Le Pays* rechazó el elogioso artículo de su amigo Barbey d'Aurevilly y *La Revue française* hizo lo mismo con el de Asselineau. Sainte-Beuve, quien había tomado partido públicamente por *Madame Bovary*, se mostró más discreto con Baudelaire. El inculcado, pues, no tenía ni la reputación de honorabilidad burguesa, ni las protecciones de la familia imperial que fueron tan útiles a Flaubert.

El 20 de agosto, el Tribunal correccional retuvo sólo el delito de ofensa a la moral pública y a las buenas costumbres e infligió una multa de cien francos al editor y de trescientos

al autor, que luego quedaría reducida a 50 por mostrar el condenado su arrepentimiento, pero seis poemas debían ser retirados¹³⁹ del volumen. La condena tuvo los efectos que podían esperarse y el público se quitaba los ejemplares de las manos, los periódicos y las revistas dieron algunos comentarios y, desde Haute-ville-House, Víctor Hugo decía «bravo» a la víctima del régimen. Baudelaire, sorprendido y furioso, no perdió el sentimiento de que había sido infamado injustamente, escuchaba lo que se decía y jugaba un cierto papel de condenado. El proceso hizo de él un hombre público; le dio una existencia visible; una reputación, a veces dudosa, a veces detestable, y los efectos de la condena se sumaron a los primeros elementos de la leyenda que recibió de este modo una confirmación. Mostró más fe en sí mismo, en su genio, aumentando su euforia creadora, pero al final de 1857, Baudelaire volvía a caer en esa «torpeza» que se apoderaba de él cada cierto tiempo. La perspectiva de tener que volver a situar los seis poemas y de volver a empezar el trabajo de impresión, lo superaba.

Después de transcribir «El poseso» (noviembre 1858), comienza a darse cuenta de que hará bastante más de seis nuevas flores. Seguirán «El esqueleto labrador», «El cisne» y «Obsesión». El 1 de enero de 1860, firmó un convenio con Poulet-Malassis, pero no le entregó su manuscrito hasta octubre¹⁴⁰: tuvo que corregir los antiguos poemas, poner a punto los

¹³⁹ En 1882 el juicio quedó olvidado y volvieron a aparecer las composiciones condenadas. El caso fue totalmente cerrado en 1949.

¹⁴⁰ El 13 de enero de 1860, sufrió una congestión cerebral, seguida inmediatamente de otra. A partir de 1861, el estado depresivo volvió a su cotidianeidad, la creación perdió su vigor y su relativa abundancia.

nuevos, pensar en un prólogo —que no terminó—, en las ilustraciones —que no fueron realizadas—, etc... Cuando la segunda edición original de las *Flores* salió (actualmente considerada la edición definitiva), en febrero de 1861¹⁴¹, con mil quinientos ejemplares, sirvió para consolidar la situación literaria del autor, pero no llegó al público. La portada indicaba que venía aumentada con treinta y cinco poemas nuevos, y decorada con un retrato del artista dibujado y grabado por Bracquemond. No sólo contiene un tercio más de poemas, sino que su estructura ha sido reorganizada y, a menudo, el valor de situación de las composiciones cambia; las secciones pasan de cinco a seis, según un orden modificado.

La de 1857 contenía cien poemas (más el «Aviso al lector») organizados en cinco partes: Spleen e Ideal - Flores del Mal - Rebelión - El vino - La muerte (un itinerario espiritual a través de las tensiones del alma y de los remedios que ésta intenta, hasta su desenlace fatal). En la edición de 1861 aparece una nueva sección, Cuadros parisienses. Excluyendo los seis poemas condenados, el volumen fue completado con treinta y dos nuevas composiciones (algunas procedían seguramente del manuscrito de 1849). Su disposición fue modificada y parece obedecer a un objetivo más preciso¹⁴².

¹⁴¹ La justicia perseveraba y el 30 de enero de 1861, el ministro del interior, Persigny, mandaba estudiar la nueva edición.

¹⁴² En una carta dirigida por Baudelaire, después de la segunda edición (diciembre de 1861) de *Les Fleurs du mal*, a Vigny, le hace notar el orden de los poemas: «El único elogio que solicito para este libro es que se reconozca que no es un simple álbum y que tiene un comienzo y un fin. Todos los nuevos poemas han sido escrito para ser adaptados a un marco singular que yo había elegido».

Desde entonces han sido muchos los intentos por reconstituir sus intenciones y despejar una obra voluntaria y sabiamente compuesta, pero la mayoría de los estudios notan que la armonía del libro resulta de un trabajo a posteriori de combinación y de situación, y no de una «arquitectura», ni siquiera «secreta». *Las Flores del mal* obedecen esencialmente al carácter psicológico¹⁴³, y a los temas e imágenes que vuelven a menudo en Baudelaire; es decir, a ese temperamento vigoroso que imprime espíritu, una unidad fatal e involuntaria, a las obras compuestas al azar de las circunstancias. Lo que sí aparece es la estructura interna de los grupos de poemas y su disposición en un orden que obliga al lector a un viaje de la vida a la muerte; pero sin orden narrativo, sin transiciones ni recordatorios artificiales. Además, si hay acercamiento dentro de los grupos, también hay variación: es posible establecer un ciclo de perfumes, un ciclo de gatos, etc.; y las relaciones plásticas y musicales han sido meditadas con tanto cuidado como las relaciones lógicas. El esquema de la edición de 1861 se estructura en Spleen e Ideal - Cuadros parisienses - El vino - Flores del mal - Rebelión - La muerte.

Tras la muerte del poeta, Michel Lévy encargó a Banville y a Asselineau establecer el texto de la edición póstuma en siete volúmenes. El de *Las Flores del mal* salió en diciembre de 1868. El autor había corregido y completado la edición de 1861, pero nada confirma que fueran las correcciones definitivas ni que los veinticinco poemas añadidos estuviesen todos destinados a *Las Flores del mal*, y sobre todo que ocuparan el lugar que los editores le dieron.

¹⁴³ Léon Bopp, *Psychologie des 'Fleurs du Mal'*, Genève, Droz, 1964.

El libro *Las Flores del mal* apareció en 1857 reuniendo cien composiciones. Su publicación fue recibida con un sonado procesamiento¹⁴⁴ por inmoralidad; los seis poemas inculminados y retirados de la obra volverán a ser publicados en 1864, en el *Parnasse satyrique du XIX^e siècle*. Antes, en 1861, apareció una segunda edición de *Las Flores del mal* — de referencia en nuestros días — con estructura y orden nuevos, aumentada con treinta y dos poemas — desde «Bendición» a «El viaje», siguiendo el curso de la existencia humana.

La arquitectura de la obra se asienta en seis secciones. *Spleen e Ideal* (poemas 1 a 85) muestra la doble postulación de la conciencia¹⁴⁵ del poeta entre las trágicas dualidades Bien, Dios, amor espiritual, belleza absoluta, felicidad / Mal y sórdido encierro en un mundo material, *spleen*. La sección, incluye un ciclo sobre la condición del artista — paroxismo de la condición humana — y su función en la sociedad (1-21)¹⁴⁶; el dedicado a Jeanne Duval (22-40), a Madame Sa-

¹⁴⁴ Sobre el tema, véase Claude Pichois y Jean-Paul Avice, *Dictionnaire Baudelaire*, Tusson, Du Lérot, 2002, p. 382-387. Joseph Vebret, '*Les Fleurs du Mal*'. *L'œuvre de Baudelaire condamnée*, Paris, Libro, 2009.

¹⁴⁵ Antoine Compagnon, *Un été avec Baudelaire*, Paris, Équateurs France Inter, 2015.

¹⁴⁶ El grupo de poemas comienza «no con la forma monótona, o simplista, o banal que han pretendido algunos críticos [...] sino por un complejo juego de significaciones en las que se pasa de la elección original del poeta bendecido, extático, agradecido, hasta su contrario — la exclusión del mundo del bienestar, de la felicidad» (James Lawler, «L'ouverture des *Fleurs du mal*», en M. Bercot y A. Guyaux (eds.), *Dix études sur Baudelaire*, Paris, Honoré Champion, 1993, 7-33, p. 9.

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

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

En «Al lector», que sirve de prólogo a *Las Flores del mal*, Baudelaire, tras representar el deprimente estado de la humanidad, termina con un verso célebre: «¡Hipócrita lector —mi prójimo—, mi hermano!»¹⁴⁷. El poeta se dirige así al futuro lector, involucrándole en la propia miseria y los vicios que reconoce para él mismo.

¹⁴⁷ Todos los textos en castellano de la obra poética y en prosa de Baudelaire que utilizamos en este análisis han sido tomados de Javier del Prado y José Antonio Millán Alba, *Charles Baudelaire. Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical*, Madrid, Espasa, 2000.

I BENDICIÓN

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

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

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

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

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

Sin embargo, al cuidado de un Ángel invisible,
El niño abandonado se emborracha de sol¹⁴⁸

¹⁴⁸ Resulta fácil escuchar en este poema ciertas resonancias autobiográficas, pero todos los críticos han reconocido los elementos de un tema romántico: el genio y el poeta son malditos para la sociedad (*Stello*

Y en todo lo que bebe y en todo lo que come
Vuelve a encontrar el néctar bermejo y la ambrosía

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

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

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

y *Moisés* de Vigny); sus consecuencias son la soledad y el sentimiento de la diferencia, la incompreensión y la persecución, pero esta maldición es el signo de la vocación, así pues, de la bendición y de la capacidad de comunicar con la Naturaleza. El tema del niño prodigio, iniciado y poseedor de un saber que le permitirá comunicarse con toda la creación fue recuperado por Wagner en *Siegried* y en *Parsifal*, por Sainte-Beuve en *Vida, poetas y pensamientos de Josphel Delorme*: «Presencia el juego invisible de las fuerzas y simpatiza con ellas tanto como lo hace con las almas; al nacer, recibió el don de descifrar los símbolos y las imágenes». Baudelaire retoma el tema en el capítulo III del *Pintor de la vida moderna*.

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

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

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

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

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

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

—«¡Sed bendito, Señor, que dais el sufrimiento
Como divino bálsamo de nuestras impurezas¹⁴⁹

¹⁴⁹ Baudelaire aborda el problema del mal en el caso ejemplar del poeta víctima y dios. Inspirándose de Joseph de Maistre, filósofo político y religioso, propone dos remedios contra el mal moral: el sufri-

Y como la mejor y la más pura esencia
Que prepara a los fuertes para los santos gozos!

Yo sé que reserváis un sitio a los Poetas
En las gozosas filas de las santas Legiones,¹⁵⁰
Y que los invitáis a las eternas fiestas
De Tronos, de Virtudes y de Dominaciones.

También sé que el dolor es la única nobleza
Que no podrán morder la tierra y los infiernos,
Y que para trenzar mi mística corona
Hay que aceptar por fuerza universos y tiempos.¹⁵¹

miento purificador y la «reversibilidad» de las virtudes. La teoría cristiana del sufrimiento —fuente de purificación— viene al encuentro de la teoría romántica —el sufrimiento como el auténtico espacio sagrado del poeta. La vida es un aprendizaje de la desdicha y el poeta (víctima también de la feminidad terrible) está condenado a ser infeliz en esta tierra y lo único que le permite soportar el dolor es un consuelo superior, la certeza de que al aceptar las pruebas conseguirá el favor divino.

¹⁵⁰ Baudelaire describe la condición del poeta en términos religiosos. El poeta es un santo, cuya vida en la tierra es una «peregrinación», y acepta el sufrimiento como remedio a sus impurezas, un don de Dios para hacer a su criatura digna de las recompensas celestes. El poeta queda implícitamente comparado a un santo que practicara la imitación de Cristo, pues «en el vía crucis, mientras canta, se embriaga».

¹⁵¹ Entiende la gran bendición como esa «mística corona» que obliga a aceptar universos y tiempos. Al unir la corona de Cristo a la corona del artista, se mezcla poesía y redención. El artista redime al género humano con su obra. Las referencias bíblicas aparecen también en la inversión del pasaje de la anunciación y de la respuesta de la virgen para expresar la incomprensión de la madre.

Mas las joyas perdidas de la antigua Palmira,¹⁵²
Los metales ignotos, las perlas de la mar,
Que vuestra mano engarza, no podrían bastarle
A esa bella diadema clara y deslumbradora;

Pues estará formada sólo de pura luz,¹⁵³
Surgida del hogar de los rayos primeros,
De la que los mortales ojos, en su esplendor,
No son sino dolientes espejos empañados.»

¹⁵² Palmira pasará luego a ser uno de los lugares míticos de la poesía parnasiano-simbolista; todo ese lugar de luz emanada de las piedras y los metales se reúne con la luz de los rayos anteriores al pecado, a la pureza de la infancia. Estamos ante el tema platónico de la belleza terrestre como reflejo de la belleza eterna.

¹⁵³ En las combinaciones entre luz y oscuridad, Baudelaire juega con la luz natural y espiritual. El valor positivo de la luz se aplica a dos niveles en *Las Flores del mal*: primero es la luz del sol, fuente de vida, y luego, en sentido figurado, la del alma purificada por el Ideal y el amor.

El astro del día es percibido generalmente como fuente de vida y salud. Su presencia tiende a atenuar el *spleen* —que aumenta con el frío, la bruma y la lluvia. Se ve bien en el poema «El sol» (LXXXVII), que Baudelaire es menos mórbido de lo que piensan algunos críticos. El sol es para él, un «padre nutricio», que «ennoblece la suerte de las cosas más viles». Más tarde en «Elevación» (III), Baudelaire evoca la ascensión de su espíritu a través de «la luz clara que inunda los límpidos espacios», que puede ser interpretada como símbolo de una presencia espiritual y divina que llena el universo. En este caso, la luz es un puente entre la materia y el espíritu. Baudelaire utiliza masivamente este simbolismo cada vez que habla de Madame Sabatier. En «El alba espiritual» (XLVI), utiliza un contraste entre la noche del crápula y la claridad del alba, a la vez física y moral, en la que el recuerdo de la «Diosa querida» se le aparece como el sol inmortal. La amada irradia luz, de ahí que, en el poema «¿Qué dirás esta noche...» (XLII), el poeta

se siente revestido con «túnica de luz» cuando la mira. Dicho esto, la oscuridad se convierte en símbolo de la condición infernal y las abundantes imágenes de oscuridad y de tinieblas pasan del sentido literal a su dimensión simbólica de la desesperanza. En los meses de invierno, la doble sensación de frío y de oscuridad evocan la muerte; en «Canto de otoño» (LVI): «Pronto nos hundiremos en las frías tinieblas; ¡Adiós vivo esplendor de veranos tan breves!», la muerte de la naturaleza se refleja en el ser del poeta; la alianza de frío y oscuridad evoca la condición casi infernal del alma torturada por el *spleen*: en «*Me gusta recordar esas desnudas épocas...*» (V), el poeta «siente que un frío lúgubre le rodea su espíritu» pensando en el contraste entre la Edad de Oro en que la humanidad vivía en un estado de inocencia y el universo corrompido por la Caída y el Mal. El más «oscuro» de los cuadros infernales se encuentra en «Lo irremediable» (LXXXIV), donde surgen visiones atroces de los abismos negros, donde reina la eterna noche; la imagen también fue evocada en «Al lector», a través de la imagen de las «tinieblas hediondas» (en contraposición, la noche también es el ámbito de la sensualidad nocturna en «El balcón» (XXXVI) (véase también Gérald Antoine, «La nuit chez Baudelaire», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, LXII, 1967, p. 375-401), del encuentro con sus pensamientos en «Regogimiento» (6 de los *Poemas añadidos*), y de la fecundidad poética en «Paisaje» (LXXXVI): «cerraré los postigos y las contraventanas, para alzar en la noche mis palacios feéricos»). Sin embargo, la luz, a menudo, se presenta en su dureza porque espanta el sueño y la sensualidad; los dos aspectos contradictorios de la luz solar pueden coexistir en el interior de un mismo poema; en «El sol» (LXXXVII), Baudelaire se lamenta del «astro cruel» que evidencia lo que debiera quedar oculto; en «Tristeza de luna» (LXV), el poeta recoge en su mano una lágrima de la luna «y la ampara en su pecho de los ojos del sol»; la luz puede llegar a ser terrible en sus revelaciones en «El sueño de un curioso» (CXXV) cuando la aurora revela al alma del muerto la insostenible verdad de que el Más allá no había nada. Así pues, Baudelaire es capaz de extraer todas las riquezas posibles de un símbolo; es experto en el arte de cambiar un símbolo, de mostrar sus dos caras, permitiendo al lector percibir la ambigüedad de la realidad.

II EL ALBATROS

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

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

Este alado viajero, ¡qué torpe y débil es!¹⁵⁴
Él, otrora tan bello, ¡qué feo y qué grotesco!
¡Uno, va y le fastidia el pico con la pipa,
Y al que volaba, enfermo, cojeando otro imita!

El Poeta es igual que el señor de las nubes,¹⁵⁵

¹⁵⁴ El albatros es «uno de los más grandes y más rápidos pájaros de los mares del sur» decía E. Poe en *Aventuras de Arthur Gordon Pym* —obra traducida por Baudelaire en 1858. Se trata de una obra simbólica de forma simple —escrita seguramente recordando su viaje a la isla Mauricio—, en la que primero aparece una descripción y luego una comparación. En 1859 le añade la tercera estrofa por sugerencia de su amigo Asselineau, quien opinaba, junto a Flaubert, que este poema era un «diamante». Algunos críticos han señalado en estos versos un prosaísmo voluntario que lo relaciona con «El cisne» (LXXXIX), con «Los siete ancianos» (XC) y con «Las viejecitas» (XCI), y que constituye para Baudelaire el límite más allá del cual la inspiración poética debe dejar de tomar la forma del verso y pasar al poema en prosa.

¹⁵⁵ El albatros, majestuoso en el cielo, pero torpe y de apariencia ridícula sobre el barco, objeto de las crueles burlas de los marinos, es el poeta víc-

Que habita la tormenta y ríe del arquero;
Exiliado en la tierra, en medio de las burlas,
Sus alas de gigante le impiden caminar.

tima de la maldad humana. La figura del poeta perseguido por seres vulgares, e incluso a veces sádicos, está ya presente en «Bendición» que traduce la intensidad del martirio que vive el poeta. El tema desarrollado es uno de los más representativos de la concepción romántica del poeta —que Baudelaire propone con imágenes nuevas y originales—: un ser superior, a veces divino, ángel caído que recuerda el Cielo, exiliado en medio de la mediocridad, incomprendido, mártir, esclavo del arte y sacrificado. La facultad de volar, símbolo del espíritu liberado de la materia y de la capacidad de ver todo con sabiduría —que Hugo asociaba al carácter de «mago», otorgado al poeta por su sabiduría inspirada, para guiar a los pueblos— está presente también en «Elevación». En esta línea, para Baudelaire, la función del poeta es devolver a la vida su grandeza y belleza, que la corrupción y la miseria le han arrebatado —el paralelismo entre la poesía y la alquimia, que luego utilizaría Rimbaud y su «alquimia del Verbo», consiste para Baudelaire en devolver al mundo material su perfección perdida («Me diste tu barro y con él hice oro» en un esbozo de *Epílogo* a la edición de 1861 de *Las Flores del mal*)—, pero, en cuanto que es una función llamada al fracaso, no existe pues utilidad social del poeta y él mismo se considera «el más penoso de los alquimistas» porque un «Hermes desconocido», que era patrón de los alquimistas en la mitología griega, le inspira sin embargo lo contrario («Por tu culpa, el oro en hierro yo cambio y el infierno convertido en paraíso» en «Alquimia del dolor» (LXXXI)). Baudelaire inicia la transferencia «de la práctica alquímica hacia la experiencia artística característica de la edad moderna; el Arte nutriéndose como verdadero cuervo sobre el cadáver de la vida dedicada, a pesar de él o a causa de él, a estropearse en una especie de *caput mortuum* (...) la gloria de las obras renaciendo a pesar de toda esa devastación» (Françoise Bonardel, *Philosophie de l'alchimie. Grand Œuvre et modernité*, Paris, PUF, 1993, p. 239).

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

III ELEVACIÓN

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

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

Vuela lejos, muy lejos, de estos miasmas mórbidos,¹⁵⁶
Sube a purificarte al aire superior
Y bebe, como un puro y divino licor,
La luz clara que inunda los lípidos espacios.

Detrás de los hastíos y los vastos pesares
Que abruman con su peso la vida neblinosa,
¡Feliz aquel que puede con brioso aleteo¹⁵⁷
Lanzarse hacia los campos luminosos y calmos,

¹⁵⁶ Con un simbolismo más culto y más rico, este poema pone el arte de la armonía y del movimiento al servicio del tema tradicional de la oposición entre lo real y lo ideal. La poesía de Baudelaire necesita escapar de la vida que es una cloaca, y debe sobrepasar todos los contornos, pero conoce su universo. Se distingue del romanticismo por el asco de lo que es y por su lucidez; en contraposición, el poeta experimenta la sensación física de la felicidad que espera, pero él apela a la del espíritu, pura y serena, generadora de poesía hecha de voluptuosidad y conocimiento.

¹⁵⁷ El poeta es presentado como un iniciado, dotado de poderes inaccesibles al resto de los mortales como evadirse de su cárcel corporal

Aquél cuyas ideas, cual si fueran alondras,
Levantán hacia el cielo matutino su vuelo;
—Y domina la vida, y entiende sin esfuerzo,
La lengua de las flores y de las cosas mudas!¹⁵⁸

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

¹⁵⁸ No es la voluntad de vivir en las cimas lo que se encuentra el lector en *Las Flores del mal*, sino el miedo al esfuerzo diferido y la desolación de los minutos felices que alimentan el recuerdo del alma. No se trata de un poema de inspiración mística, aunque el tema y las imágenes puedan proceder de Swedenborg o de la versión que de su pensamiento leyó Baudelaire en *Seraphîta* de Balzac. Pudiendo ser considerados como la versión optimista de «El Albatros», estos versos son una fantasía de purificación y libertad sin trabas. La luz a que se alude es la de la clarividencia —de ahí que se repite la imagen del lenguaje de las flores— posible en un mundo percibido como continuo y coherente.

Este poema puede ser considerado como puente entre «Bendición» y «Correspondencias» —el último verso resume el tema del poema siguiente—: liberándose del peso de la carne, el espíritu encuentra su pureza, la del niño de *Bendición*; con dicha purificación, el espíritu se

IV CORRESPONDENCIAS

Es la Naturaleza¹⁵⁹ templo, cuyos pilares
Vivos, de tiempo en tiempo brotan vagas palabras;¹⁶⁰
Pasa, a través de bosques de símbolos, el hombre,
Y éstos lo observan con familiares miradas.

vuelve digno del «lenguaje de las flores y de las cosas mudas», es decir, de las *Correspondencias*. El movimiento ascendente —característico de un amplio sector del Romanticismo— aparece también en el ensayo sobre Wagner, cuando Baudelaire expresa las impresiones que sintió al escuchar *Lohengrin*: «Me sentí liberado de *las ataduras de la pesantez* y hallé mediante el recuerdo la extraordinaria voluptuosidad que circula en *las alturas* [...] entonces concebí plenamente la idea de un alma que se va moviendo por un medio luminoso, de *un éxtasis hecho de voluptuosidad y de conocimiento*, y que planea por encima y muy lejos del mundo natural» (Ch. Baudelaire, *Richard Wagner y Tannhauser en París*, en Javier del Prado y José Antonnio Millán (eds.), *Op. cit.*, p. 1450).

¹⁵⁹ La idea de naturaleza-templo está asociada a la noción de sagrado y postula la unidad de la creación (idea fundamental en Platón y Plotino). El poeta deja entender que un orden, una arquitectura secreta, se esconde tras cada cosa, que las analogías y las correspondencias son los datos del mundo que permiten alcanzar una unidad profunda, aunque tenebrosa, y la arquitectura le parece la imagen que mejor traduce la idea de unidad (Véase Claude Pichois y Jean-Paul Avice, *Dictionnaire Baudelaire*, Tusson, Du Lérot, 2002, p. 20).

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

Lo que Mallarmé llama «el demonio de la analogía», la obsesión de los parecidos que pueden existir entre elementos a simple vista diferentes,

hechiza al poeta de *Las Flores del mal*. Las diversas formas de analogía son la comparación y metáfora, la sinestesia y la alegoría. Para relacionar dos elementos y que aflore una analogía, la comparación une dos términos mediante «como», «parecido a» —«El Poeta es igual que el señor de las nubes» («El albatros» (II)), «Cuando, bajo y pesado como una tapa, el cielo» («Spleen» (LXXVIII))—, y la metáfora suprime esas fórmulas y fusiona los dos términos de la analogía —«Yo soy un camposanto que aborrece la luna» (Spleen (LXXVI)), «Es la Naturaleza tempo» («Correspondencias» (IV))— quedando así una forma más propia para vehicular la visión del poeta. La sinestesia es la forma más original de analogía y el propio Baudelaire la llama «correspondencias». Consiste en acercar sensaciones pertenecientes a diferentes modos de percepción: acercar una sensación visual a una auditiva, por ejemplo —este poema, *Correspondencias*, está basado precisamente en esa comunicación entre perfumes, colores y sonidos—; «Los faros» (VI) establece el paralelismo entre la atmósfera de los cuadros de Delacroix y la de las composiciones de Weber, uniendo así el mundo de los colores y el de los sonidos. Otra forma de analogía, la alegoría, expresa una idea por medio de una imagen visual sorprendente —«Un viaje a Citea» (CXVI) pinta el cuadro macabro de un ahorcado devorado por pájaros que es exactamente la imagen del corazón del poeta; «El cisne» (LXXXIX) hace de la pobre ave («alegórica de nacimiento», según Y. Bonnefoy, *Lieux et destins de l'image*, Paris, Seuil, 1999, p. 220) una alegoría de todos los exiliados. Baudelaire hablaba así de la alegoría: «Fourier y Swedenborg, el uno con sus *analogías* y el otro con sus *correspondencias*, se han encarnado en el vegetal y el animal que caen bajo vuestra mirada, y en vez de enseñar mediante la voz, os adoctrinan por la forma y por el color. La comprensión de la alegoría adquiere en vosotros unas proporciones desconocidas incluso para vosotros mismos; advertiremos de pasada que, la alegoría, ese género tan espiritual que los pintores torpes nos han acostumbrado a despreciar, pero que, verdaderamente, es una de las formas más primitivas y naturales de la poesía, recupera su legítimo dominio en la inteligencia iluminada por la embriaguez» («El hombre dios», *Los paraísos artificiales*, en Javier del Prado y José A. Millán (eds.), *Op. cit.*, p. 756).

¹⁶⁰ Baudelaire retoma el tema de las «confusas palabras» que pronuncia la Naturaleza; el principio de unidad viene de un Verbo universal, de una trascendencia. Celebrando la armonía universal, sugiere implícitamente que el poeta es el más apto para descifrar ese lenguaje

Como difusos ecos que, lejanos, se funden¹⁶¹
En una tenebrosa y profunda unidad,
Vasta como la noche y como la luz vasta,
Se responden perfumes, colores y sonidos.

de las cosas, para «traducir» en beneficio de todos los que no han recibido tal don. La Naturaleza es la fuente de los mitos: el que recibe emociones similares de fuentes diferentes afirma que éstas se corresponden entre ellas (y se corresponden en él; es un clarividente que establece un sistema de expresión a la vez inteligible y misterioso).

¹⁶¹ De todos los poemas de Baudelaire, éste es el que más comentarios ha suscitado. Las voces secretas del mundo, Baudelaire las encuentra ya en la poesía de Victor Hugo, sobre todo en el poema *Lo que dice la boca de la oscuridad* (*Ce que dit la bouche de l'ombre*), última parte de *Las Contemplaciones*, explicando tal vez la contradicción de que la naturaleza no es un valor positivo en el mundo estrictamente baudelero. Otra fuente puede buscarse en *Aurélia* de Gérard de Nerval. El poeta se hace traductor de esas voces como Hugo escribió en *A un rico* (*À un riche*), poema de *Voces interiores*, «Todo objeto que compone el bosque responde a otro objeto igual en el bosque del alma»; y como Nerval en el soneto *Versos dorados* (*L'Artiste*, 16-03-1845), «Teme en el muro ciego la mirada que te espía».

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

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

Con la expansión que tienen las cosas infinitas,
Como el almizcle, el ámbar, el incienso, el benjuí,
Que cantan los transportes del alma y los sentidos.¹⁶²

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

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

¹⁶² Baudelaire es considerado el gran poeta olfativo de la literatura francesa. El perfume trasciende, se escapa de la inmanencia material del cuerpo que lo exhala, hacia espacios metafóricamente espirituales,

X EL ENEMIGO

Mi juventud no fue sino oscura tormenta¹⁶³
Atravesada, a rachas, por soles deslumbrantes;
Hicieron tal destrozo los truenos y las lluvias
Que apenas, en mi huerto, queda un fruto encarnado.

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

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

¹⁶³ El poema data de 1854-1855, época en que Baudelaire cree haber alcanzado el otoño de su vida y estar a punto de iniciar una nueva etapa; de ahí el tono de balance moral y espiritual.

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

—¡Oh dolor! ¡Oh dolor! Come a la vida el Tiempo,
Y el oscuro Enemigo que el corazón nos roe,¹⁶⁴
Crece y se fortifica con nuestra propia sangre.

¹⁶⁴ La imagen del Tiempo devorador es frecuente en Baudelaire — *El viaje en Las Flores del mal*; *La habitación doble en Pequeños poemas en prosa*— y debe relacionarse con todas las imágenes que expresan agresión —uñas, dientes, garras, etc. También en *Poema del hachís* escribe: «Creo haber hablado ya suficientemente del monstruoso acrecentamiento del tiempo y del espacio» (*Los paraísos artificiales*, Javier del Prado y José Antonio Millán, *Op. cit.*, p. 757).

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

XI LA MALA SUERTE¹⁶⁵

Para alzar un peso tan grande
¡Tu coraje es preciso, Sísifo!¹⁶⁶

¹⁶⁵ Hacia 1852 este poema se titulaba *El artista desconocido*. Baudelaire, que no creía en la mala suerte, en un texto de 1846 decía «Ésta es la razón por la cual no existe el gafe. Si tienes mala suerte es que te falta algo: estudia qué puede ser ese algo y estudia la conjunción de las voluntades que te rodean para poder cambiar de sitio más fácilmente su circunferencia» (*Consejos a los jóvenes literatos*, J. del Prado y J. A. Millán, *Op. cit.*, p. 865), pero la lectura de Poe reveló al poeta que la fatalidad que éste llamaba *le guignon* (la mala suerte) era un factor importante en la existencia del hombre. De ahí que el primer gran estudio sobre Poe (*Revue de Paris*, marzo 1852) se inicia con la afirmación «Hay en la historia literaria destinos análogos, auténticas condenas, —hombres que llevan la palabra *gafe* escrita en caracteres misteriosos en los sinuosos pliegues de su frente» (*Sobre la esencia de la risa*, J. del Prado y J. A. Millán, *Op. cit.*, p. 1204). Como resultado, al poeta oscuro sólo le queda proclamar su propio valor, idea ya desarrollada por Balzac en *La obra maestra desconocida*.

¹⁶⁶ En el siglo XX, la filosofía existencialista, representada en Francia por Jean-Paul Sartre, ha definido el *mal de vivre* particular de la época. El pensamiento de Albert Camus comparte puntos en común con dicha filosofía. En la obra de Camus, el sentimiento del absurdo se instala en el corazón mismo de la experiencia humana —*El extranjero* y *El mito de Sísifo*, ambos de 1942. En la mitología griega, Sísifo es condenado por los dioses a volver a hacer eternamente el mismo esfuerzo absurdo: llevar rodando una pesada roca hasta la cima de una colina, dejarla bajar, subirla de nuevo y así sucesivamente. Se trata de la perfecta alegoría de la condición del hombre, condenado a repetir actos inútiles y absurdos. Este sentido del absurdo también está presente en Baudelaire. En una carta a su madre, el poeta se queja de un profundo desánimo que le lleva a preguntarse, antes de emprender cualquier acción: «¿Para qué esto? ¿Para qué?». Las analogías entre el *spleen* baudeleroiano y el *malaise* existencial de Sartre y Camus se detienen aquí, pues el *spleen* que corroe

A pesar del empeño en la obra,
El Arte es largo y breve el Tiempo.¹⁶⁷

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

—Mucho joyel duerme enterrado¹⁶⁸

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

¹⁶⁷ Sobre un retrato de Auguste Blanqui, Baudelaire escribió «Arts is long, and time is fleeting,/ And our hearts, though strong and brave,/ As muffled drums are beating/ Funeral marches to the grave» (El arte es largo, y el tiempo se escapa, y nuestros corazones, aunque fuertes y valientes, como tambores velados, van batiendo marchas fúnebres hasta la tumba; versos del poema *A Psalm of Life*, en *Voices of the Night* (1839) de Longfellow, citado por Poe en *El corazón delator*). El problema del arte es largo y el tiempo es corto toma en el poema de Baudelaire una figura simbólica particular y se tiñe de la atmósfera sentimental a lo largo de la segunda estrofa, concluye el tema amplificándolo con las alegorías que hacen su aplicación más general: así, la idea, alimentada del sentimiento, se une al pensamiento inicial (Cf. Robert Vivier, *L'originalité de Baudelaire*, 1926, p. 267).

¹⁶⁸ La flor, la joya, el trabajo y la inspiración dan cuerpo a este poema en el que el inicio romántico se funde en el final parnasiano. El guión encabezando el primer terceto marca el momento en que el pensamiento pasa de las reflexiones íntimas a la meditación general. Sin ruptura, debemos notar la profunda unidad que desarrolla el tema: la mala suerte asalta al poeta a la vez que lo condena a la soledad igual que

En las tinieblas y el olvido,
Muy lejos de picos y sondas.

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

a ciertos objetos bellos al olvido. Dos planos se superponen, la flor y la joya no representan al poeta o al éxito estético, sino al arte en todas sus formas de acción y queda así su tono de ensoñación universal (Cf. Paul Delbouille, «L'unité du guignon de Baudelaire», *Cahiers d'analyse textuelle*, 7, 1965, 104-110).

XII LA VIDA ANTERIOR

Largo tiempo viví bajo pórticos vastos,¹⁶⁹
Que los soles marinos teñían con mil fuegos
Cuyos grandes pilares, rectos y majestuosos,
Semejan, al ocaso, grandes grutas basálticas.

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

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

Que con hojas de palma refrescaban mi frente,
Y cuyo único empeño era hacer más profundo
El doloroso enigma por el que languidezco.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Ante el poeta se abren ahora puertas de paraísos perdidos, de sueños, de países desconocidos, de los que, sin embargo, siente la nostalgia (Véase también «Los gitanos en ruta» (XIII), «El hombre y el mar» (XIV)). Se trata ahora del recuerdo, de un más allá del recuerdo como los que encantaban a Gérard de Nerval.

¹⁷⁰ Todo el soneto está orientado hacia el «doloroso enigma» que aporta la dimensión metafísica a un estado de ánimo frecuente entre los poetas de la Monarquía de Julio, burguesa y utilitarista. Se puede enlazar con pasajes de *La señorita de Maupin* de Gautier, o con las visiones provocadas por el hachís en *El conde de Monte-Cristo* de Dumas.

Refiriéndose a personajes femeninos en los cuadros de género de Delacroix, Baudelaire da cuenta de un tipo de mujeres —Ofelias de

XVII LA BELLEZA

Soy hermosa ¡oh mortales! Como un sueño de piedra;¹⁷¹
Mi seno, donde todos por turno se han herido,

Hamlet, Margaritas de *Fausto*, Desdémonas de *Otelo*, Vírgenes, Magdalenas— que llamaría «mujeres con intimidad»: «Se diría que llevan en los ojos un doloroso secreto, imposible de enterrar en las profundidades del disimulo» («Delacroix», *Exposición universal, 1855*, J. del Prado y J. A. Millán, *Op. cit.*, p. 1225). El enigma, ese secreto es imposible de definir, sino como el *spleen* o el mal inherente a la vida, pero bajo el efecto del hachís o de un sueño, en el que se contempla el poeta, ese secreto, por doloroso que sea, se hace extra-temporal y se purifica. Sobre el Baudelaire, poeta enigmático, véase Michel Deguy, *La pietà Baudelaire*, Paris, Éditions Belin, 2012, p. 25.

¹⁷¹ Escribiendo sobre el «divino cometido de la escultura», Baudelaire dice: «lo solemniza todo, incluido el movimiento, y confiere a todo lo humano algo eterno y que participa, a la vez, de la dureza de la materia empleada. La cólera se convierte en calma; la ternura se hace severa; el sueño ondulante y seductor de la pintura se transforma en meditación sólida y obstinada» (Javier del Prado y José Antonio Millán, *Op. cit.*, *Salón de 1859*, p. 1350).

El poema expresa el dolor y la condena del poeta fascinado por la belleza. Lejos de ser una declaración de lo impasible del arte, muestra que la belleza es una «tentación fatal», una flor del mal. El arte, que debe llevar hacia la Belleza, consume todas las fuerzas del poeta sin aportarle la alegría creadora, pues el objetivo es tan difícil de conseguir que muchos esfuerzos son vanos: «Para dar en el blanco de esencia misteriosa, ¿cuántas flechas habré de tirar, oh mi carcaj?» («La muerte de los artistas» (CXXIII)). La belleza es una mujer, un gato, una esfinge; es una tentación infernal. En «Himno a la belleza» (XXI), dice el poeta «¿Bajas del hondo cielo o emerges del abismo, Belleza?». No importa de donde venga, el poeta sólo sabe que vendrá acompañada de torturas que provoca el ideal inaccesible. Dicho poema, construido sobre la figura del oxímoron, la alianza de contrarios—el ojo de la belleza contiene «el poniente y la aurora»; siembra «el gozo y los desastres»—, aporta una visión diferente de la Belleza; ya no es la es-

Es tal para inspirarle al poeta un amor
Eterno y silencioso, igual que la materia.

Incomprendida esfinge, impero en el azul;¹⁷²
Un corazón de nieve uno al blancor del cisne;
Detesto el movimiento que desplaza las líneas,¹⁷³
Y yo nunca sollozo, y yo nunca me río.

tatua fría e insensible, sino un ser ambiguo, a la vez ángel y demonio, personificado bajo los rasgos de una mujer ante quien todo está sometido y que «todo lo gobierna», traduciendo así la experiencia de la emoción estética. Con los «puros espejos que embellecen las cosas» se puede considerar a la Belleza como otro de esos «paraísos artificiales», como el alcohol o la droga («¡Para los corazones, son un opio divino!», «Los faros» (VI)). Los críticos establecen, dentro de *Las Flores del mal*, un ciclo de la belleza que abarcaría «Las joyas» (18 de *Los pecios*), «El Ideal» (XVIII), «La Giganta» (XIX), «La máscara» (XX), «Himno a la belleza» (XXI), etc.

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

¹⁷² La bóveda azul del cielo; la palabra se encamina ya hacia su valor metafórico, como significante de lo absoluto y de Dios. Valores que sólo conseguirá plenamente en la poesía de Mallarmé. Gracias a Baudelaire y su enunciación de la ley poética de la sugerencia «¿Qué es el arte según la concepción moderna? La creación de una magia sugerente que contiene a la vez al objeto y al sujeto, al mundo exterior al artista y al artista mismo» (Javier del Prado y José Antonio Millán, *Op. cit.*, *El arte filosófico*, p. 1423) la teoría llegó a sus discípulos determinando todo el modernismo simbolista posterior (en el mismo ensayo, Baudelaire apuntaba que el símbolo poético debe hablar por sí mismo y liberarse de las disciplinas que no son de su ámbito, alcanzando así el arte puro: «el arte (...) cuanto más se desprenda de la enseñanza, tanto más ascenderá hacia la belleza pura y desinteresada» (*Idem*, p. 1424).

¹⁷³ Dicha visión de la Belleza es totalmente inhumana porque excluye el movimiento y el ritmo de la vida, así como los sentimientos.

Los poetas, delante de mis gestos altivos,
Que parecen copiados de altivos monumentos,
Consumirán sus días en áridos estudios;¹⁷⁴

Pues para fascinar a estos mansos amantes
Tengo, puros espejos que embellecen las cosas,
Mis ojos, anchos ojos de eternas claridades.

El movimiento que Baudelaire ama es el ondulante, donde la sinuosidad no es nunca ángulo ni se rompe, son los movimientos de la serpiente, del barco, del lomo de los gatos («Los gatos» (LXVI)).

¹⁷⁴ El estudio doloroso y constante, nocturno, a la luz de las velas, será en Baudelaire la expresión más evidente del trabajo poético. Trabajo vivido en la obsesión de la belleza, pero lejos de la noción de inspiración. El arte ha ocupado un lugar privilegiado en la vida de Baudelaire. En *Las Flores del mal*, lo presenta como investigación y experiencia de la Belleza, como un medio privilegiado para el hombre en su capacidad de afirmarse a «imagen de Dios». Sus «estudios» le conducen a considerar el arte como testimonio de la dignidad humana (en «Los Faros» (VI) homenajea a los más grandes de la pintura —Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrand— y de la escultura —Miguel Ángel, Püget— y retoma una antigua idea del Renacimiento de que la creación artística es «en verdad, Señor, el mejor testimonio que podamos brindar de nuestra dignidad»); a considerarlo, excepcionalmente, en su dependencia de la moral (en los poemas de amor «místico» que le inspiran Madame Sabatier, parece aceptar la premisa de que las ideas estéticas se corresponden con ideas morales —que lo Bello se corresponde al Bien, lo feo al Mal—, así, los ojos de la amada «Salvándome de trampas y de pecados graves, ellos guían mis pasos camino de lo Bello» en «La antorcha viviente» (XLIII); pero a entenderlo generalmente como independiente de la moral (el título del libro sugiere precisamente la idea de que se puede extraer la Belleza del mismo Mal; que el poeta puede hacer crecer las más hermosas «flores» sobre un terreno envenenado («El enemigo» (X))); y a estudiarlo desde las insolubles contradicciones del propio Baudelaire, pues la paradoja del arte es que, lejos de arrancarle

XXII PERFUME EXÓTICO

Cuando cierro los ojos bajo el sol otoñal¹⁷⁵
Y respiro el aroma de tu cálido seno,
Ante mí se pasean litorales dichosos
Que deslumbran los fuegos de un implacable sol.

el *spleen*, puede amplificar la desesperanza, dando una expresión grandiosa y trágica a los sentimientos («¡Hay días que la música me arrastra como el mar!» —como un *Barco ebrio* de Rimbaud— y ello le da la impresión de que el arte, particularmente la música que habla a los sentimientos, es el «espejo de mi desesperanza» («¡Hay días que la música me arrastra como el mar!» (LXIX)).

¹⁷⁵ Después del ciclo del Arte, y ligado a través del «Himno a la belleza» (XXI), viene el ciclo del amor. Se pueden señalar varias subdivisiones biográficas y distinguir la parte de Jeanne Duval (XXII-XXXIX), la de Marie Daubrun (XL-XLVIII) y la de las transeúntes (XLIX-LXIV); ciclos que pueden relacionarse a su vez con variadas imágenes del deseo: Jeanne Duval con el cruel, Marie Daubrun con el adorante y las transeúntes con el amor que envejece, así pues, la pasión, aunque siempre sea un canto fuerte, no es ni homogéneo ni constante.

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

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

Guiado por tu aroma hacia mágicos climas,¹⁷⁶
Veo un puerto colmado de velas y de mástiles
Todavía cansados de las olas marinas,

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

¹⁷⁶ Théodore de Banville considera este poema, junto con «Sed non satiata» (XXVI), «El poseso» (XXXVII), «La luna ofendida» (8, *Poemas añadidos*), y *Te hago don de estos versos para que, si mi nombre* (XXXIX) como el modelo ejemplar de soneto (*Pequeño tratado de poesía francesa* (*Le Petit Traité de poésie française*, Paris, Le Clère, 1872, p. 175-178).

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

XXIII LA CABELLERA

¡Oh vellón, que rizándose cabalga hasta los hombros!
¡Oh bucles! ¡Oh perfume cargado de indolencia!
¡Éxtasis! ¡Para que los recuerdos que duermen
En esta cabellera pueblen la alcoba oscura,
Lo mismo que un pañuelo quisiera sacudirla!¹⁷⁷

El Asia perezosa y el África abrasada,
Todo un mundo lejano, ausente, casi muerto,
Habita tus abismos, ¡aromática selva!
Y como otros espíritus navegan por la música,
¡Amor mío!, mi espíritu, nada por tu perfume.¹⁷⁸

¹⁷⁷ El poema pertenece a la época de las grandes composiciones de Baudelaire 1858-1859, cuya característica es el uso del apóstrofe, figura de estilo que consiste en dirigirse de manera solemne al interlocutor que puede no ser más que una idea abstracta, una entidad colectiva, o una persona ausente, incluso muerta. A menudo presupone una personificación anterior a la entidad a la que se dirige. Es el procedimiento que utiliza en «Himno a la belleza» (XXI) como procedimiento retórico para dar al discurso solemnidad y fuerza dramática.

Vuelve el tema del perfume exótico, pero orquestado y procediendo a una utilización diferente de los recursos de la memoria. «Perfume, recuerdo, pues, no es simplemente un rasgo particular de la memoria del poeta; es sobre todo un recurso de su arte, un medio de dar una unidad imprevista, una libertad y una armonía nuevas a todas las demás imágenes» (Jean Prévoist, *Baudelaire: Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Paris, Zulma, 1953). La memoria involuntaria que funciona en «Perfume exótico» (XXII) aquí es voluntaria; el poeta despierta los recuerdos guardados por la cabellera. Este aspecto voluntarista está subrayado por «quisiera sacudirla».

¹⁷⁸ Estrofa esencial del mundo baudeleriano, en la que establece la permanente analogía, con todos los juegos de reversibilidad posible, entre el agua, la música, el perfume (y el vino).

Me iré allá, donde el árbol y el hombre, rebosantes
De savia, languidecen bajo climas ardientes;
Fuerte trenza has de ser la ola que me rapte.
Tú albergas, mar de ébano, un deslumbrante sueño¹⁷⁹
De velas, de remeros, de oriflamas y mástiles:

Un puerto rumoroso donde mi alma, a torrentes,¹⁸⁰
Podrá beber el son, el perfume, el color;
Donde naos, que resbalan por el moaré y el oro,
Abren inmensos brazos para estrechar la gloria
De un cielo puro, donde vibra el eterno ardor.

¹⁷⁹ Junto con el poema en prosa del mismo título organizan paralelamente estrofas y párrafos, aunque la prosa utiliza algunos efectos sonoros de la poesía (aliteración, asonancias); el vocabulario de la poesía es más tradicional y evita lo pintoresco inmediato; el ritmo poético en sus rupturas de la rima ofrece recursos que escapan a la prosa; la poesía usa muchas homofonías; la poesía tiende a la prosa por la asimetría del verso o de la estrofa, anulando el ritmo. La unidad caracteriza a la poesía, los temas están íntimamente mezclados, las constantes de la poesía baudeleriana tienden a cristalizar alrededor de un símbolo; confunde el ser amado y el universo, el recuerdo y la realidad presente; hace triunfar la poesía en la voluptuosidad y en la vida; en la prosa, se distingue más el hombre del universo.

¹⁸⁰ La cabellera-techo pertenece a la imaginería de la época —*La huída*, *Esmaltes y camafeos*, de Gautier; *Bièvre*, en *Hojas de otoño*, de Hugo; *Esplendores y miserias de las cortesanas*, de Balzac. La imagen evolucionó rápidamente dando lugar a la triple asociación cabellera-techo-bóveda celeste. En este poema, la cabellera, como espacio de cobijo se presenta por medio del olfato, el oído y la vista, las tres sensaciones unidas en la abundante cabellera de Jeanne Duval.

Y hundiré mi cabeza de embriaguez amorosa
En ese negro océano, donde el otro está inmerso,¹⁸¹
Y mi sutil espíritu que el *vaivén* acaricia
Os hallará otra vez, ¡oh fecunda pereza!
¡Balanceo infinito del ocio perfumado!

Pelo azul, pabellón de tinieblas al viento,
Me devuelves, inmenso, el azul de los cielos;¹⁸²
Por la orilla sedosa de tus crespas guedejas,
Me embriago ardientemente con la mezcla olorosa
Del aceite de coco, del almizcle y la brea.

¡Durante años! ¡no, siempre!, por tus crines pesadas
Mi mano irá sembrando perla, rubí y zafiro,
Para que no te hagas la sorda a mi deseo.
¡No eres el oasis donde sueño, y el odre¹⁸³
En el que aspiro a sorbos el vino del recuerdo?

¹⁸¹ Baudelaire llamaba a Jeanne Duval su «Venus negra». Jeanne tenía la piel oscura. Dicho rasgo explica la referencia al color negro en los poemas que describen el cuerpo.

¹⁸² El lector debe prestar atención al verbo «devolver» (que se tuvo y que se perdió); se puede buscar, a lo largo de *Las Flores del mal*, cuál es el referente de azul celeste en el universo imaginario de Baudelaire: una vida anterior, la infancia, los países exóticos, la pureza del Ideal... o Dios.

¹⁸³ La evolución de la organización metafórica nos ha llevado hasta la última metáfora, que resultaría sorprendente, si no se tiene en cuenta dicha evolución. El odre condensa todas las instancias simbólicas que el poema ha ido desgranando: perfume, océano, viaje de la vida, oasis hacia el que se aspira el vino del recuerdo —contenido en la cabellera— que nos permite caminar, en espera de la llegada. Por otro lado, el pelo, que primero fue «caballera desplegada», acaba siendo «moño», tras haber sido «fuertes trenzas». Una configuración metafórica perfecta.

Extraña deidad, morena cual las noches,
 A la mezcla olorosa de almizcle¹⁸⁵ y de tabaco
 Obra de algún obí¹⁸⁶, Fausto de la sabana,
 Bruja con grupa de ébano, nacida en noches negras,¹⁸⁷

Éstas son las metáforas que desvinculan la poesía de Baudelaire de la tradición clásica o romántica: como los cordones de los zapatos agujereados de Rimbaud, metáforas de su «lira, tan cerca de su corazón», cuando los ata al borde del camino. Podemos ver en ellas ese elemento extraño, casi grotesco que Baudelaire le exige a la poesía.

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

¹⁸⁴ Título tomado del verso del poeta latino Juvenal, sobre Mesalina: *Et lassata viris sed non satiata recessit* (Y, cansada de los hombres, se retiró, pero no saciada) (*Sátiras* VI, 130).

¹⁸⁵ Almizcle, perfume de origen animal, con el tabaco de los dandis.

¹⁸⁶ El Obí, brujo dado a las alquimias, es similar al Fausto occidental. «El *obí*, que tiene como fin el embrujamiento del pobre mundo, o la consunción por largas enfermedades, el *spleen*, se hace de barro de fosa, de cabellos, de dientes de tiburón y de otras criaturas, de sangre, de plumas, de cáscara de huevo, de figuras de cera, de corazones de aves, de poderosas raíces, de hierbas y de zarzas desconocidas aún para los europeos [...]» (Petrus Borel, *Champavert, contes immoraux*, «Three Fingered Jack», Paris, Montbrun, 1947, p. 99).

¹⁸⁷ El poeta, dirigiéndose a Jeanne Duval, utiliza los valores simbólicos que se atribuyen al color negro. El negro está asociado al Mal, y esta idea viene apoyada por la palabra «bruja», así como «noche». Otro símbolo tradicional del Mal es la serpiente, que utiliza en otro poema, «La serpiente que danza» (XXVII), para describir el cuerpo sensual y ondulante de su amante: «Al verte marchar cadenciosa, hermosa en tu desgana, pareces serpiente que baila al final de una rama». Podría hablarse de maniqueísmo, filosofía que limita el Bien únicamente al ámbito espiritual, y que ve en la materia —por lo tanto, en el cuerpo— un principio de corrupción y de muerte.

Yo prefiero al *constance*¹⁸⁸, al opio y a los *nuits*
El licor de tu boca donde el amor se entreabre;
Cuando hacia ti mis ansias parten en caravana,
Tus ojos son cisternas donde beben mis tedios.¹⁸⁹

Por esos negros ojos, troneras de tu alma,
Demonio sin piedad, viérteme menos llama;¹⁹⁰

¹⁸⁸ El *constance* es un vino de África del Sur; el *nuits* es un vino francés de Borgoña.

¹⁸⁹ El lector se reencuentra con el tema final de «La cabellera»: el oasis y el odre, donde queda encerrado el vino, el perfume del amor o del recuerdo. «Caravana», «cisterna» evocarían un decorado vagamente exótico, oriental o tropical; mientras que «ansias», «tedios» pertenecerían al lenguaje psicológico del poeta y del hombre occidental. En esta dualidad parece enmarcarse la imagen de la mujer.

¹⁹⁰ *Las Flores del mal* muestran el Mal dominando el mundo porque esclaviza el alma. En «Al lector», Baudelaire hace notar que Satán, alquimista y personificación del Mal, pone su objetivo en la voluntad del hombre. El poeta ilustra esta fijación en el Mal en la figura de un don Juan sin arrepentimiento —«Mas el héroe impasible, apoyado en su estoque, contemplaba la estela, sin dignarse mirar» («Don Juan en los infiernos» (XV))—; la imposibilidad del hombre de reaccionar al Mal —«A mi lado, sin tregua, el Demonio se agita; flota a mi alrededor un aire imperceptible» («La destrucción» (CIX))—; de vivir en una especie de noche absoluta —«Mientras va cantando cual loco y brincando por las tinieblas [...] Claros signos, perfecto cuadro de un irremediable destino, que obliga a pensar que el Demonio siempre hace bien todo lo que hace» («Lo irremediable» (LXXXIV)). Así, pues, los demonios que circulan por *Las Flores del mal*, lo propiamente satánico del Mal, aparecen exentos «del color medieval, de lo pintoresco e incluso de rostro. No se imponen a los sentidos, sino al alma» (Max Milner, *Le diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire*, Paris, José Corti, 2007, p. 838). De ahí que «Las letanías de Satán» (CXX), en tono de un «miserere nobis», proponiendo un Satán protector de los desgraciados

Yo no soy el Estigio¹⁹¹ que abraza nueve veces.

¡Ay!, y tampoco puedo, Megera libertina,¹⁹²
Para quebrar tu fuerza y hacer que te desmayes,
Volverme Proserpina en tu lecho infernal.

(A. Vaillant, *Baudelaire, poète comique*, p. 90-91), no presentan el pensamiento de Baudelaire más que parcialmente. Los otros dos poemas de la sección *Rebelión* —donde Satán no interviene— permiten conocerlo mejor: en «La negación de San Pedro» (CXVIII), el Creador es acusado de promover un mundo «donde la acción no es hermana del sueño» exigiéndole remordimientos (mismo reproche de Vigny en *El monte de los olivos*); «Abel y Caín» (CXIX) termina con la misma resolución «Raza de Caín, al cielo trepa, ¡y destierra a Dios sobre la tierra!», apuntando a la injusta parcialidad del Creador. Según algunos críticos, Baudelaire ha intentado buscar en el universo sensible un sistema de correspondencias que, según el famoso soneto, hiciera de este mundo un templo reflejo de la imagen del mundo de arriba, pero la realidad que encuentra no es divina: es satánica (James Austin Lloyd, *L'Univers poétique de Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1956, p. 105).

¹⁹¹ El Estigio rodeaba nueve veces a los Infiernos. La alusión sexual es evidente al ser incapaz de aguantar los nueve envites de la llama voraz de la pasión.

¹⁹² Megera es una de las furias romanas. En francés se usa también como nombre común para designar a una mujer desagradable y maligna; claro final lesbiano para un poema cuyo título no dejar lugar a dudas. Aunque Proserpina era una diosa virtuosa, bajo la advocación de Cotito, fue adorada como diosa del desenfreno sexual. El poema debe ser interpretado a la luz del tema del amor estéril e insatisfecho. En este caso, la mujer no es una inspiradora, sino que amenaza al poeta con la destrucción, pero la amenaza se invierte en poema.

XXIX UNA CARROÑA¹⁹³

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

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

El sol resplandecía sobre esa pobredumbre
Para acabar bien de cocerla,
Y devolver al ciento por uno a la Natura
Todo cuanto ella había unido;¹⁹⁴

¹⁹³ Poema de la descomposición de la carne, es también el de la forma conquistada a través del arte y del amor, a pesar de la muerte (Cf. Varios textos de *Con el corazón en la mano*, en J. del Prado y J. A. Millán (eds.), *Op. cit.*, p. 55-100). La única reacción negativa de Baudelaire frente a la muerte es el asco: asco físico ante el horror a la descomposición. En «Un viaje a Citerea» (CXVI) Baudelaire describe la visión del lamentable ahorcado: «Los ojos eran fosas. Desde el hundido vientre, el pesado intestino colgaba hacia los muslos». El poeta retoma el mismo realismo macabro que ya utilizara François Villon, en el siglo XV, para el poema *Balada de los ahorcados*.

¹⁹⁴ La naturaleza deja de ocupar el lugar tan importante que le otorgaban los románticos Hugo, Lamartine y Musset. Baudelaire es fundamentalmente urbano, pero la naturaleza aparece en *Las Flores del mal* bajo tres aspectos: el remedio de las almas enfermas, un mundo misterioso y, finalmente, una ley implacable y cruel. Como en la concepción de los románticos, la naturaleza puede aparecer como gran consoladora

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

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

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

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

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

está en el corazón mismo de la vida. La imagen del gusano, símbolo de la putrefacción de los organismos está omnipresente en *Las Flores del mal* —el sol es un «padre nutricio» que «en los campos despierta los versos y las rosas» («El sol» (LXXXVII)); el agente de vida hace florecer las rosas, pero estimula la actividad de los gusanos. La imagen del gusano y de la putrefacción aparece de forma llamativa en este poema, *Una carroña*. Con la visión múltiple, se puede decir que Baudelaire no comparte ni la visión idealizada de la naturaleza que proponen la mayoría de los románticos, ni la del «horror a la naturaleza» que marca a los escritores decadentes de finales del siglo XIX. La visión baudelairiana queda matizada, contrastada, paradójica como la propia naturaleza.

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

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

—Sin embargo serás igual que esta basura,
Que esta espantosa infección,
Estrella de mis ojos, claro sol de mi vida,
¡Tú, mi ángel y mi pasión!¹⁹⁵

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

¹⁹⁵ Cuando este poema apareció, en 1857, supuso un escándalo que le costó a Baudelaire pasar por «el príncipe de las carroñas», «el inventor de la literatura-carroña». El tema es sin embargo tradicional: A la mujer amada y hermosa, de quien acaba de cantar la belleza, le recuerda que la belleza no es nada si la pasión y el arte no la eternizan. Mientras que Ronsard lo demostraba a la amada enseñándole las rosas del jardín de un palacio, Baudelaire muestra un cadáver putrefacto, y no duda mostrarle el horror.

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

Entonces, ¡oh beldad!, diles a los gusanos
Que a besos te irán devorando
Que he guardado la forma y la divina esencia
De mis amores descompuestos.¹⁹⁶

¹⁹⁶ La mezcla de temas —primavera y miseria, muerte y fecundidad— llevarían al triunfo de las más bellas estrofas: sobre el arte (versos 29-32), sobre la eternidad (versos 45-48). La tarea era difícil; extraer la belleza del Mal.

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

XXXVI EL BALCÓN

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

Las tardes que el ardor del carbón alumbraba,
Las tardes al balcón, con sus brumas rosadas.
¡Qué dulce era tu seno! Tu corazón, ¡qué bueno!¹⁹⁷
A menudo dijimos cosas inolvidables,
Las tardes que el ardor del carbón alumbraba.

¡Qué bellos son los soles cuando la tarde es cálida!
¡Qué profundo el espacio! ¡Qué recio el corazón!
Reclinándome en ti, reina de las amadas,
Creía respirar el aroma de tu sangre.
¡Qué bellos son los soles cuando la tarde es cálida!¹⁹⁸

¹⁹⁷ En una carta a su madre, en 1839, Baudelaire escribía: «Y cuando experimento un sentimiento violento, como por ejemplo una hermosa puesta de sol en la ventana, ¿a quién puedo decirlo?». La tristeza va pareja al gesto de asomarse al balcón y contemplar. Y en otro momento, el poeta anota: «Hay momentos de la existencia en los que el tiempo y la extensión son más profundos y el sentimiento de la existencia se acrecienta inmensamente» (*Cobetes*, XI, J. del Prado y J. A. Millán, p. 24).

¹⁹⁸ Las estrofas del poema presentan versos que se repiten. Banville estaba poniendo de moda en la balada esta antigua forma medieval, y el «pantoum oriental» que puede dar lugar a poemas sin forma fija determinada («Creo que la primera revelación del Pantoum fue para nosotros la traducción en prosa que nos dio Victor Hugo en *Notas a Las Orientales*

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

¡Sé el arte de evocar los minutos dichosos!
Y revivo el pasado hundido en tus rodillas.
¡Por qué buscar entonces desmayadas bellezas
Más allá de tu cuerpo y tu corazón tierno?
¡Sé el arte de evocar los minutos dichosos!¹⁹⁹

(1829). [...] Bastante años más tarde, [...] Charles Asselineau [...] intentó llevar al francés la forma del *Pantoum*», Théodore de Banville, *Le Petit Traité de poésie française*, p. 217-218). De construcción rigurosa — pasado, presente, futuro —, la musicalidad se consigue por la repetición del primer verso de cada estrofa. Algunos comentaristas de la obra de Baudelaire han querido ver la influencia de Poe, que empleó el procedimiento en la poesía inglesa romántica, con el nombre de *repetend*.

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

¹⁹⁹ «Sé el arte de evocar» encierra toda la futura obra de Proust y explicita la intención del poeta y las circunstancias de composición del texto. La ruptura con Jeanne se ha consumado en 1856, pero Baudelaire no se acostumbra a su ausencia y revive el tiempo pasado a través del recuerdo suscitado por cualquier vivencia. Este poema resulta hoy uno de los más bellos poemas del recuerdo de la literatura francesa, superando en originalidad a *El lago* (*Meditaciones poéticas*) de Lamartine, a *La tristeza de Olimpo* (*Los rayos y las sombras*) de Hugo, o a *Recuerdo* (*Nuevas poesías*) de Musset.

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

Tus promesas, aromas y besos infinitos,
Del abismo prohibido a mi sonda ¿podrán
Subir, igual que al cielo los renovados soles²⁰⁰
Tras haberse lavado en los mares profundos?
¡Oh promesas! ¡oh aromas! ¡oh besos infinitos!

²⁰⁰ El poema, que arrancaba de una contemplación crepuscular, se abre a la esperanza con el nuevo día. Así se cierra el ciclo de terror inspirado por la mujer y se abre otro ciclo, el de las noches seguidas de días, ciclo vital que parece detener el tiempo o, al menos, suavizar su curso.

XLII

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

—Nuestro orgullo será cantar sus alabanzas:
Nada iguala en dulzura su fuerza, cuando manda;
Su carne espiritual tiene aroma de Ángeles,²⁰¹

²⁰¹ Dirigido a Madame Sabatier formando parte de una carta-poema (16-02-1854), perdida tras la Segunda Guerra mundial.

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

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

En Baudelaire, el oxímoron (alianza de contrarios) se encuentra en los poemas que evocan experiencias extremas, como las del amor o de

Y sus ojos nos visten con túnica de luz.²⁰²

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

A veces habla y dice: «Yo soy bella y ordeno
Que si me amáis a mí, no améis sino lo Bello;
Soy el Ángel Custodio, La Musa y la Madona.»²⁰³

la belleza. En este soneto expresa la sublimación del deseo sexual en pura adoración espiritual («carne espiritual»). La prosopopeya es otra figura presente en la composición cuando el poeta hace hablar una noción abstracta personificada o a una persona muerta o ausente («Soy el Ángel Custodio...»). Otros ejemplos de prosopopeya aparecen en «La belleza» (XVII), «La Beatriz» (CXV) y «El alma del vino» (CIV).

²⁰² El simbolismo de la luz está muy presente en el ciclo del amor espiritual inspirado por Madame Sabatier (especialmente en «Toda entera» (XLI), «Armonía de la tarde» (XLVII) y «El frasco» (XLVIII)). El carácter casi religioso del amor que Baudelaire siente por ella recuerda especialmente a Dante, en *La divina comedia*, cuando recorre el Más Allá en busca de Beatriz, su bien amada muerta. La encuentra en el Paraíso, donde ésta le guía hacia Dios, convirtiéndose así en el agente de salvación eterna para el poeta. Baudelaire retoma la idea en «La antorcha viviente» (XLIH) donde evoca así los ojos de la mujer amada: «Delante de mí marchan sus Ojos, haz de luces, [...] Salvándome de trampas y de pecados graves». En otro poema del ciclo, el poeta se describe a sí mismo aturdido y desgraciado, pero el simple recuerdo de la «Diosa querida» le permite entrever: «El azul imposible de los Místicos Cielos» —anunciando así el cielo de Mallarmé.

²⁰³ En su actitud petrarquista, los dos tipos femeninos, la «Musa» —divinidad del paganismo que inspiraba a los poetas— y la «Madona» —o Virgen, que evoca el amor exclusivamente místico— son igualmente inaccesibles para el poeta. La asimilación de Madame Sabatier con el ángel de la guardia del poeta vuelve en «Reversibilidad» (XLIV) que Baudelaire comienza cada una de las cinco estrofas con «Ángel [...]».

XLVII ARMONÍA DE LA TARDE

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

Cada flor se evapora igual que un incensario;²⁰⁴
El violín tiritita cual corazón herido.
¡Melancólico vals, vértigo adormecido!
El cielo es triste y bello como altar del Santísimo.
El violín tiritita cual corazón herido,
Un tierno corazón que odia la negra nada;
El cielo es triste y bello como altar del Santísimo;
En su sangre cuajada el sol se ha sumergido,
Un tierno corazón que odia la negra nada
Del pasado radiante salva cualquier vestigio,
En su sangre cuajada el sol se ha sumergido...
Tu recuerdo en mí brilla igual que una custodia.²⁰⁵

²⁰⁴ En el afán de sacralizar el sentimiento amoroso, el incensario es frecuente en la poesía romántica. Sin embargo, Baudelaire no trata el tema de la atmósfera religiosa de la noche; expresa, añadiendo el elemento musical del violín, la extraña serenidad que lo impregna al atardecer, como en «El balcón» (XXXVI).

²⁰⁵ Estos versos fueron escritos en 1856 cuando el amor de Baudelaire por Madame Sabatier era ya un recuerdo. Es un poema de transición entre el ciclo de Madame Sabatier y el de la mujer de los ojos verdes, Marie Daubrun.

XLVIII EL FRASCO

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

O en alguna mansión desierta, algún armario,
Lleno del polvoriento y acre aroma del tiempo,
Hallamos, olvidado, un frasco que se acuerda,²⁰⁶
Y del que brota vívida el alma que regresa.

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

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

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

²⁰⁶ Aquí funciona la memoria involuntaria, a la manera de Proust, como muestra lo inesperado del fenómeno.

Así, cuando ya esté perdido en la memoria
De los hombres, al fondo de un armario siniestro,
Y cuando se me arrumbe, frasco antiguo asolado,²⁰⁷
Polvoriento, viscoso, viejo, vil, sucio, roto,

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

²⁰⁷ El frasco es ahora el poeta y el libro del poeta, que contiene los sentimientos pasados, no quien los inspiró.

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

L EL CIELO REVUELTO

Se diría que un vaho te cubre la mirada
Tu ojo misterioso (¿es azul, gris o verde?)²⁰⁸
Alternativamente cruel, soñador, tierno,
Refleja la indolencia y palidez del cielo.

Recuerdas esos días, blancos, tibios, velados,
Que a las almas cautivas hacen fundirse en llanto,
Cuando presas de un mal confuso que los tensa,
Los nervios, muy despiertos, se burlan del que duerme.²⁰⁹

A veces te asemejas a esos bellos paisajes²¹⁰
Que iluminan los soles de estaciones brumosas...

²⁰⁸ Este poema y su inmediatamente anterior, «El veneno» (XLIX), pertenecen a la serie de los inspirados por Marie Daubrun, actriz de ojos verdes que traía locos a todos los poetas de la época, y que fue también amante de Théodore De Banville. Entre la ideal Madame Sabatier —azul y áurea— y la carnal Jeanne Duval —negra y de bronce—, el espacio de Marie es más ambiguo e interesante y el poema se llena de matices oscuros y rudos.

²⁰⁹ La lucha cuerpo y alma vuelven a estar presentes: la vida del cuerpo, los nervios, aparece opuesta al intelecto, al alma del poeta. Así, cuando los sentidos resultan cruelmente vivos sólo pueden herir al espíritu mustio.

²¹⁰ A través de un cruce de epítetos y de fusiones, Baudelaire une la Mujer al paisaje, estableciendo una correspondencia entre el paisaje y el rostro de la mujer amada. El ciclo de Marie Daubrun se caracteriza por la permanencia de miradas húmedas, cielos neblinosos, brumas, clima tibio —representando el otoño, el paso del tiempo y la inseguridad. Mediante metáforas del agua, el poeta suscita un proceso de eufemización de la mujer. Pero el proceso no llega a su fin y se queda a medio camino en la ambigüedad.

Y ¡cómo resplandeces, oh paisaje empapado,
Que incendian los fulgores que caen de un cielo turbio!

¡Oh mujer peligrosa, oh climas seductores!
¿Acabará adorando vuestras nieves y escarchas,
Hasta encontrar por fin en el brutal invierno²¹¹
Placeres más agudos que el hielo y que la espada?

²¹¹ El lugar del poeta es el de la sumisión a la naturaleza femenina y su crueldad.

LIII INVITACIÓN AL VIAJE

Niña mía, hermana,²¹²
Piensa en la bonanza
De vivir juntos, muy lejos;
Amar hasta el fin,
Amar y morir,
En un mundo que es tu espejo²¹³
Los soles mojados
De cielos velados
Tienen para mí el encanto
Tan misterioso
De tus falsos ojos
Que brillan detrás del llanto.

Allá todo es orden y beldad,²¹⁴
Lujo, calma y voluptuosidad,

Muebles que relucen
Y los años pulen

²¹² El epíteto «hermana» es a Marie Daubrun, imagen del mundo imaginario donde todo se produce, pero de donde también hay que partir hacia otro nuevo lugar. El poeta habla a la amante de la belleza de su país natal para así decidirla a acompañarle.

²¹³ Como «Cielo revuelto» (L), el poema se fundamenta en la correspondencia mujer-paisaje. Entre los versos 3 y 6 nace el juego de las correspondencias entre el poeta, la mujer y el paisaje; su desarrollo y significación sentimental aparece en el verso 9; para terminar en su significación poética en los versos 10-12.

²¹⁴ André Gide (*Incidences*, Gallimard, 1924), veía en este estribillo la perfecta definición de la obra de arte.

Decorarán nuestra alcoba;
 Las flores más raras,
 Mezclando fragancias
Al ámbar de vago aroma;
 Los lujosos techos,
 Los hondos espejos,²¹⁵
Y orientales maravillas,
 Todo allí hablaría,
 Al alma, en secreto,
Su dulce lengua nativa.

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

 Mira por los ríos
 Los barcos dormidos,
Cuyo humor es vagabundo;
 A fin de colmar
 Tu menor afán

²¹⁵ La segunda estrofa recrea el espacio del viaje a la obra de arte, hacia la utopía. Se trata de una evocación de Holanda, que se transforma aquí en lugar mítico, en los cuadros de los maestros (Vermeer, Ruysdaël...) que el autor enriquece intelectualmente (v. 18-20), espiritualiza (v. 24-26), tal y como él se imaginó este país —conocido por el lujo y la felicidad; un lujo oriental debido al comercio de Holanda con las Indias orientales (que ya aparecía en *Ensayo sobre los elogios* (*Essai sur les Éloges*) de Thomas, también en el *Viaje por Holanda* (*Voyage en Hollande*) de Diderot, y en *Observaciones sobre Holanda* (*Observations sur la Hollande*) de Bernardin de Saint-Pierre). Los «hondos espejos» ostenta el valor pictórico y simbólico de reflejar a la vez el mundo de los cuadros y a la propia amada; pero los espejos en el decorado permiten al propio poeta entrar en ese país de la felicidad y llegar así a la temática principal de la evasión a dúo.

Llegan del confín del mundo.²¹⁶

—Los soles de ocaso
Revisten el campo,
La ciudad toda y sus muelles,
Con oro y azul;
Y en cálida luz,
El mundo te duerme.

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

²¹⁶ La tercera estrofa es un recorrido por la naturaleza que también es espejo de la mujer. El movimiento del viaje se ha extendido desde la ensoñación (v. 2) a la visión (v. 29) que se pierde en la luz. A modo de tríptico de los artistas flamencos, el poema ha planteado una primera estrofa de iniciación de la amada; una tercera de visión de la naturaleza que es materia de arte; y, en el centro, la obra de arte que se materializa en los hondos espejos —situados justo en la mitad de los versos (v. 22); llegando así a su propósito primero, con la suma de las estrofas una y tres o de ambos lados del tríptico, a demostrar «en un mundo que es tu espejo» o su reflejo.

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

LXVI LOS GATOS

Los férvidos amantes y los sabios austeros,
Aman cuando son viejos de igual modo a los gatos,²¹⁷

El único viaje que realizó Baudelaire fue con veinte años, pero le quedó una vaga nostalgia de los paraísos exóticos. Los viajes de Baudelaire son imaginarios, pero expresan la experiencia del desarraigo, de otro lugar. Jeanne Duval, en «Perfume exótico» (XXII), le hace soñar con paisajes tropicales donde ésta nació. En el poema «El viaje» (CXXVI), Baudelaire evoca la pasión de esos viajeros que, desde la infancia, sueñan con explorar la totalidad del mundo: «Para el niño, que gusta de mapas y grabados, el universo es grande, tanto como sus ansias». Con más realismo, el poeta describe, basándose en sus recuerdos, el ambiente de las salidas de los barcos, pero lo que une a todos los pasajeros es que no van a un sitio concreto, sino que todos parten para huir; busca la evasión absoluta: «Los viajeros auténticos son sólo los que parten por partir; corazones ligeros como globos, de su fatalidad jamás ellos se apartan, y sin saber por qué gritan siempre “¡Adelante!”». Sin embargo, sólo al principio se distrae el alma con el espectáculo de civilizaciones exóticas; después, descubre que detrás de las diferencias superficiales, lo humano es igual en todas partes y le trae la imagen de su propia miseria. De ahí que sólo la muerte pueda ofrecer al alma una verdadera evasión: «¡Viértenos tu veneno para que nos dé fuerzas! Queremos, pues nos quema tanto el alma ese fuego, tirarnos al abismo, ¿qué más da, Cielo, Infierno? Al fondo de lo Ignoto, para hallar algo nuevo».

²¹⁷ El ciclo del *Spleen* sigue al del Ideal, como una serie de ensoñaciones tristes o fantásticas. Este soneto fue escrito para Rosalie, gata famosa en la bohemia literaria de la época —según Gautier, el gato era una especie de firma para Baudelaire. Si se compara con el poema «El gato» (XXXIV), escrito para el gato de Jeanne Duval, y con «El gato» (LI), para el de Marie Daubrun, se verá que la intención de Baudelaire es aquí distinta. El gato no es ya parangón de erotismo cruel sino antiguo símbolo de sabiduría, como entre los egipcios.

En vida de Baudelaire, fue el soneto más reproducido, incluso en la obra de un amigo, en *Aventuras de la Señorita Marieta* (*Aventures de*

Poderosos y dulces, orgullo de las casas,
Frioleros como ellos, como ellos sedentarios.

Amigos de la ciencia y la sensualidad,
El silencio y el pánico de las tinieblas buscan;

Mademoiselle Mariette) de Champfleury. Otro poema, «*Qué dirás esta noche...*» (XLII), apareció incluido en *El asesinato del Pont-Rouge* (*L'Assassinat du Pont-Rouge*), de Charles Barbara. Más recientemente el lingüista Roman Jakobson y el antropólogo Claude Lévi-Strauss se asociaron para dar una exégesis, con bastante discusión posterior.

«Para Baudelaire la imagen del gato está ligada estrechamente a la de la mujer, como lo demuestran además explícitamente los dos poemas del libro titulados *El gato*, [...] “¿Es hada, es dios?” (*El gato* (LI)). Este motivo de vacilación entre macho y hembra subyace en *Los gatos*, donde se transluce bajo ambigüedades intencionales. [...] Michel Butor observa, con razón, que en Baudelaire “esos dos aspectos: femineidad y supervirilidad, lejos de excluirse recíprocamente, están ligados entre sí [Michel Butor, *Histoires extraordinaires*, Paris, 1961, p. 85]. Todos los personajes del soneto son del género masculino, pero los gatos y su alter ego, las grandes esfinges, participan de una naturaleza andrógina. La misma ambigüedad está subrayada en todo el soneto, por la paradójica elección de sustantivos femeninos como rimas llamadas masculinas. De la constelación inicial del poema, formada por los amantes y los sabios, los gatos permiten, por su mediación, eliminar a la mujer, dejando frente a frente —cuando no confundidos— al “poeta de los Gatos”, liberado del amor “muy escaso”, y al universo, emancipado de la austeridad del sabio». (Claude Lévi-Strauss y Roman Jakobson, “Les Chats de Baudelaire”, 1962, p. 5-21). A partir de este estudio, las más delirantes interpretaciones han ido apareciendo sobre los poemas de los gatos de Baudelaire (Véase Maurice Delcroix y Walter Geerts, *Les Chats de Baudelaire. Une confrontation de méthodes*, Paris, PUF, 1980).

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

Si su orgullo pudiera someterse a algún yugo
Le valdrían a Erebo como corceles fúnebres.²¹⁸

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

Su lomo está preñado de mágicas centellas,
Y partículas de oro, como una fina arena,
Constelan vagamente sus místicas pupilas.²¹⁹

²¹⁸ Erebo, hijo de Caos y de la Noche, convertido en río por Júpiter durante la guerra de los Titanes, es la oscuridad y puede ser considerado metonimia del Infierno.

²¹⁹ Buscar en el amor o en la ciencia conduce a un misterioso más allá (v. 9-14). Baudelaire lo sitúa en un paisaje egipcio, rodeado de unos brillos mágicos que permiten adivinar un ideal. El gato se transforma en símbolo del símbolo de la esfinge (de la vida contemplativa: el que contempla y el contemplado). El poema pasa de un vocabulario animal a un vocabulario místico, al poder de sugestión sin límites —cargado de ambigüedades como «adoptan», «que parecen».

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

LXXIV LA CAMPANA RAJADA

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

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

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

Parece el estertor de un herido olvidado
Junto a un lago de sangre, bajo un montón de muertos,
Que expira, sin moverse, entre esfuerzos enormes.²²⁰

²²⁰ En 1851, esta composición se titulaba *Spleen*; debe, pues, entenderse dentro de dicho ciclo. Muestra la parálisis intelectual y casi física del poeta que, sin embargo, sigue oyendo las llamadas de las sensaciones y de la vida. El drama es evocado por los contrastes entre los cuadros, y con el ahogo o ausencia de voz, en el segundo terceto. André Caplet puso música a este poema y a «La muerte de los pobres» (CXXII), en 1922.

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

LXXVIII SPLEEN

Cuando, bajo y pesado como una tapa, el cielo²²¹
Oprime el alma en llanto, presa de largos tedios,
Y abarcando la curva total del horizonte
Nos vuelca un día oscuro más triste que las noches;²²²

²²¹ Baudelaire concibe el mundo como una olla, un hervidero trágico y estéril; por entender que es efectivamente así, es presa del *spleen*. La imagen del *spleen* como cárcel es central en este poema. El autor compara la tierra con un calabozo húmedo, y la lluvia con los barrotes de una gran prisión. Prisionera del *spleen*, el alma no puede ya evadirse hacia el Ideal. Entre los poemas agrupados bajo el título *Nuevas Flores del mal* hay uno titulado «La tapa» (7) —donde la claustrofobia adquiere una dimensión casi infernal: «¡El Cielo! Negra tapa de la gran olla donde hierve la mínima y vasta Humanidad». En «El monje malo» (IX) el poeta compara su alma a la de una tumba, en la que se encuentra prisionero; su más tremenda pesadilla es la idea de que los muertos conservan su conciencia y sus sentimientos, y que están presos, eternamente, en sus tumbas, para siempre atormentados por sus remordimientos —«Remordimientos póstumos» (XXXIII), «Sepultura» (LXX), «A la amante criada...» (C). Esto permite comprender la dimensión filosófica de la claustrofobia baudelariana, es decir el horror a quedar encerrado en el interior de ese mundo finito y material, quedando el Ideal y el infinito irremediabilmente inalcanzables.

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

²²² La palabra *Spleen*, tan fundamental en *Las Flores del mal*, es una palabra inglesa que viene a designar un estado de melancolía profunda, incluso mórbida. Los antiguos creían que la melancolía era producida por un exceso de bilis negra. Dicha creencia desapareció, pero la imagen de la «bilis negra» se ha mantenido en el lenguaje: es exactamente lo que significa en griego, la palabra «melancolía» (de *melanos*, negro y *chylos*, bile). El término *spleen* recoge el mismo simbolismo.

Cuando en mazmorra húmeda la tierra se convierte,²²³
Donde, como un murciélago, la Esperanza aletea
Golpeando los muros con sus tímidas alas,
Chocando su cabeza por los techos podridos;²²⁴

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

Campanas, de repente, saltan llenas de furia,
Y hacia el cielo levantan un horrible alarido,

²²³ Existe también una causa más tangible para ese estado mórbido; se trata de la falta de dinero. Baudelaire se lamenta de su precaria condición en el soneto «La musa venal» (VIII): «Debes, para ganar tu pan de cada noche, igual que un monaguillo tocar el incensario y salmodiar Te Deums en los que apenas crees». Sensible a las miserias materiales, también menciona la pobreza en «El crepúsculo matutino» (CIII) — «Las pobres, con sus senos a rastra, flacos, yertos, soplaban los tizones y soplaban sus dedos»— y la enfermedad en «La musa enferma» (VII) —«Pueblan tus vacuos ojos las visiones nocturnas, y alternándose veo reflejarse en tu tez la locura y el pánico, fríos y taciturnos».

²²⁴ En «Spleen» (LXXVI) el problema del *spleen* es un estado anímico —«Conservo más recuerdos que si tuviera siglos [...] Nada más insufrible que las jornadas cojas, cuando, bajo los copos de los años nevosos, el tedio, fruto del triste desinterés, alcanza la extensión de la inmortalidad»—, pero en esta composición que nos ocupa, alcanza la dimensión de un drama. Erich Auerbach («The Esthetic Dignity of the *Fleurs du mal*», *The Hopkins Review*, IV, 1, 1950, citado por Claude Pichois en la edición de *Œuvres complètes*, t.I, Gallimard, p. 977) muestra que Baudelaire, a partir de elementos realistas, crea un nuevo «sublime» con valor simbólico; antítesis del realismo y del simbolismo; y antítesis de lo sublime del estilo y de la ausencia de dignidad del sujeto.

Cual si fuesen espíritus errantes y sin patria
Que empiezan a gemir imperturbablemente.

Y fúnebres carrozas, sin tambores ni música,
Desfilan lentamente por mi alma; la Esperanza,²²⁵
Vencida, llora, y cruel, despótica, la Angustia,²²⁶
En mi cráneo vencido clava un negro pendón.²²⁷

²²⁵ El tiempo del *spleen*, del aburrimiento, discurre lentamente; es un tiempo coagulado. La mayoría de los poemas sobre el *spleen* contienen una alusión a dicha duración. En este poema, el tiempo del aburrimiento viene simbolizado por «fúnebres carrozas, sin tambores ni música, desfilan lentamente por mi alma»; en «Spleen» (LXXV) evoca el sonido del «catarroso péndulo»; y en «Spleen» (LXXVI) con «Nada más insufrible que las jornadas cojas».

²²⁶ La angustia es un miedo bastante vago, sin un objeto claro, una manifestación patológica del *spleen* baudelero. La angustia mórbida aparece bien descrita en el soneto «Obsesión» (LXXIX) como inquietud ante toda la naturaleza, el océano, la noche sin estrellas y el bosque: «Igual que catedrales, me aterráis, grandes bosques». Como punto culminante de todo sufrimiento, la angustia trae al poeta verdaderas alucinaciones —se lee en «Los siete ancianos» (XC), donde relata el encuentro de siete horribles ancianos exactamente idénticos que forman un « infernal cortejo » en una calle de París; y describe el terror sintiéndose ante dicha visión como un barco en plena tormenta: «En vano mi razón quiso tomar la barra; el temporal, jugando, sus esfuerzos frustraba, y mi alma bailaba, bailaba cual gabarra sin mástil por un mar monstruoso y sin límites». Victor Hugo, a quien Baudelaire dedicó el poema, escribió a Baudelaire para señalarle que en dicha poesía había aportado un «escalofrío nuevo».

²²⁷ Escrito en 1857, el poema evoca la última crisis, el fracaso final; es la gran sinfonía de la derrota. Entre los versos 1-12, la Esperanza todavía aletea, reacciona; entre los versos 13-16, ocurre un estallido de furia que determina el momento final del abandono en los versos 17-20, donde otorga rostros teatrales a los sentimientos. Baudelaire pasa así de la comparación a la metáfora, por la fusión de lo físico y de lo moral, eligiendo palabras evocadoras y expresivas.

LXXX EL GUSTO POR LA NADA

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

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

¡La Primavera amada ha perdido su aroma!

Pero el Tiempo me traga, de minuto en minuto,²²⁸

²²⁸ El poema hace referencia a la angustia experimentada por el paso del tiempo, a la vez que a la pérdida de facultades que Baudelaire empieza a sentir conforme la enfermedad hace mella en su cuerpo. En 1855, escribe a su madre: «Hay un estado que es peor que el dolor físico, es el miedo de ver desgastarse y luego periclitarse, finalmente desaparecer, en esta horrible vida llena de sobresaltos, la admirable vena poética, la nitidez de conceptos, y el poder de fe que constituye mi verdadero capital». Más tarde, en 1861, después de una primera crisis, apuntó azorado: «He sentido pasar por encima de mí el viento del ala de la imbecilidad» (*Higiene*, I, J. del Prado y J. A. Millán (eds.), p. 41).

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

Como la inmensa nieve un cuerpo tieso ya;
Contemplo desde lo alto la redondez del globo
Pero no busco en él la choza que me abrigue.

Avalancha ¿no quieres llevarme en tu caída?

impasible»— y en «El enemigo» (X) —«¡Oh dolor! ¡Oh dolor! Come a la vida el Tiempo».

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

XCIII A UNA TRANSEÚNTE

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

Agilísima y noble, con su pierna de estatua.²²⁹
Y yo bebía, tenso como un extravagante,
En su ojo, cielo lívido donde el tornado brota,
La dulzura que hechiza y el deleite que mata.

¡Un relámpago... luego, la noche! Fugitiva²³⁰
Beldad cuya mirada me devolvió a la vida,
¿Nunca más te veré, salvo en la eternidad?

²²⁹ En la novela corta, *La Fanfarlo*, Baudelaire se detiene también en la pierna de la mujer: «Nada más salir del teatro, la reina del lugar solía recobrar el atavío de una simple mortal, y en aquel momento, encarada a una silla, procedía a calzar sin pudor su adorable pierna. Sus manos, generosamente esbeltas, parecían deslizar los cordones por los ojales de su botín como una ágil lanzadera, sin preocuparse de la enagua, que hubiera debido bajarse. Para Samuel, aquella pierna se había convertido ya en un objeto de eterno deseo. A un tiempo larga, esbelta, fuerte, maciza y nerviosa, poseía toda la corrección de lo bello y todo el procaz atractivo de lo bonito» (*La Fanfarlo*, J. del Prado y J. A. Millán, p. 681).

²³⁰ El poema corresponde a la sensibilidad de poeta urbano de Baudelaire. Construido según la estética del esbozo, el poema constituye un apunte parecido al que los artistas como Constantín Guys y sus sucesores hacían entonces, anunciando así el arte fotográfico de la instantánea. Baudelaire expresa también este concepto de modernidad en su obra crítica: «Es cosa, de seguro, excelente estudiar a los antiguos maestros para aprender a pintar, pero ello no pasa de ser un ejercicio superfluo si lo que pretendéis es comprender la belleza actual. Los ropajes de Rubens o de Veronés no os enseñarán a hacer *muaré antiguo*, ni *satén a la reina*, o cual-

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

quier otro tejido de nuestras fábricas, con apresto u ondulación, merced a la crinolina o a las faldas de muselina almidonada» (*Ibíd.*, *El pintor de la vida moderna*, «La modernidad» IV, p. 1384).

París es la única ciudad que ha marcado la imaginación de Baudelaire; sus «calles son a la vez metonimias de la ciudad y de las metáforas del poema [...] la calle es el lugar y el modelo del poema, su *topos* [...] la mujer se hace mujer: la *calle* es la *transeúnte*» (Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, PUPS, 2003, p. 13). La sección *Cuadros parisienses* de *Las Flores del mal* evoca la concentración de las miserias humanas en la capital: pobreza y fatiga, «Y el sombrío París, frotándose los ojos, como un viejo hacendoso, cogía su herramienta», «El crepúsculo matutino» (CIII); enfermedad, vejez, agonía, «¿Dónde andaréis mañana, Evas octogenarias, que machaca la garra espantosa de Dios?», «Las viejecitas» (XCI); prostitución y exceso de placer, «¡Oh ciudad!, mientras en torno a mí cantas, ríes y muges, ávida de placer hasta la atrocidad», «Los ciegos» (XCIII), «Mientras que la gran masa de los viles mortales, guiados por el látigo del Placer, cruel verdugo», «Recogimiento» (*Poemas añadidos*, 6). La ciudad es un mundo donde los transeúntes se ignoran. La experiencia de la incomunicación que predomina en la visión baudeleriana de la ciudad está presente en este soneto en el que la ciudad deviene mundo ambiguo, espacio de posibilidades y negaciones. Véase también el artículo de Antonio Prete, «La poésie dans les rues. Lecture d'À une passante», *L'année Baudelaire*, 17, 2013, 55-68.

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

CVIII EL VINO DE LOS AMANTES

¡Hoy los cielos están radiantes!
¡Sin freno, ni espuelas, ni brida,
Partamos a lomos del vino²³¹
Hacia un cielo divino y mágico!

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

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

Hermana, nadando a mi lado,
Huiremos sin tregua y descanso,²³²
Al paraíso de mis sueños.

²³¹ El vino es una puerta que el poeta propone a la mujer para llegar a un mundo imaginario. La sección *El Vino* comprende cinco poemas. Sólo «El vino del asesino» (CVI) ilustra los peligros de la embriaguez. En los demás poemas, se presenta como amigo consolador de los hombres —«Para ahogar el rencor y acunar la indolencia de esos viejos malditos que mueren en silencio, Dios, con remordimientos, pudo inventarse el sueño; ¡El Hombre agregó el Vino, sagrado hijo del Sol!», «El vino de los traperos» (CV)— o como elemento capaz de devolver la dignidad —«Pues siento una alegría inmensa cuando caigo en la boca de un hombre que el trabajo ha gastado», «El alma del vino» (CIV).

²³² El movimiento ascensional, el sueño de evasión, es una de las tendencias profundas de Baudelaire («Elevación» (III), «Moesta et errabunda» (LXII), «Invitación al viaje» (LIII) y también en *La Fanfarlo* —«¡volemós juntos y busquemos el fondo del cielo!» (*La Fanfarlo*, J. del Prado y J. A.

CXXI LA MUERTE DE LOS AMANTES

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

Desgastando a porfía sus ardores postreros,
Serán igual que antorchas nuestros dos corazones
Que se proyectarán, con luces duplicadas,
En nuestras almas, como dos espejos gemelos.²³³

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

Y más tarde, algún Ángel, entreabriendo las puertas,
Vendrá a dar nueva vida, leal y jubiloso,
A los espejos mates y a las llamas ya muertas.²³⁴

Millán (eds.), p. 668). El poeta cierra el ciclo del vino con una huida hacia el mundo de la belleza y de la ternura, que traduce en el entusiasmo de las dos primeras estrofas hasta ir adquiriendo velocidad en los tercetos. El movimiento del poema describe la inspiración y termina en la violencia creadora y su relación con la belleza (la embriaguez del arte ocupa también *Una muerte heroica* (27) de *Pequeños poemas en prosa*).

²³³ Es uno de los poemas más célebres de Baudelaire. Frente a «Una Carroña» (XXIX), polo realista de su leyenda, éste representa el polo simbolista. La temática es doble, asociando sutilmente las imágenes de la muerte y del amor, pero llegando al erotismo platónico.

²³⁴ La realidad, ya borrada, renace en el símbolo del dúo de espejos mates estableciendo la red de reciprocidades de imágenes y sonidos dispuesta en un eje temporal de futuros (tendremos, una tarde, y más tarde) que abren el infinito de los amantes eternamente unidos.

6 RECOGIMIENTO

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

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

Mira cómo los años difuntos se columpian,²³⁵
Con añosos ropajes, en el balcón del cielo,
Cómo surge del agua la Añoranza risueña.

Cómo el Sol moribundo se duerme bajo un arco²³⁶

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

²³⁵ Publicado en 1861, inmediatamente después de la segunda edición de *Las Flores del mal*, el poema muestra un arte culto en el que se entremezclan los préstamos de la tradición clásica (antítesis, alegorías...), la mezcla de tonos (del recogimiento y de la multitud), y la profundización en el tema romántico del dolor. Sobre este célebre poema, Valéry (*Situación de Baudelaire*, conferencia incluida en *Variiedad II* (*Variété II*, 1929)) destacó «la magia».

²³⁶ La personificación tiene una explicación patética en una carta dirigida a su madre: «Estoy solo, sin amigos, sin amante, sin perro ni gato, sin nadie a quien quejarme».

Y, cual sudario enorme que barriera el Oriente,²³⁷
Escucha, amiga, escucha la dulce Noche que anda.

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

²³⁷ Aparte la repulsa física, la idea de la muerte no parece angustiar a Baudelaire. En la sección *La muerte*, retoma la idea muy antigua de la muerte como suprema consoladora: «La muerte nos consuela y nos hace vivir», «La muerte de los pobres» (CXXII) (como Vigny, en *Chatterton* (1835), pone en boca de su personaje, encarnación del poeta desgraciado: «¡Oh! muerte, ángel libertador»). Los muertos conservan el poder de tener sentimientos en «*A la amante criada que un día os diera celos*» (C) —«Los muertos, pobres muertos, tienen enormes penas»— y también en «Remordimiento póstumo» (XXXIII). En el largo poema «El viaje» (CXXXVI) la muerte es una puerta a una nueva realidad donde no tiene cabida el *spleen*: «¡Oh Muerte, capitana, ya es tiempo! ¡Leva el ancla! Nos aburre este mundo, ¡Oh Muerte, aparejemos!»; y parece que lo que le atrae del más allá no es la promesa del paraíso eterno, sino el misterio absoluto: «Tirarnos al abismo, ¿qué más da, Cielo, Infierno? Al fondo de lo Ignoto, para hallar algo nuevo». Sin embargo, el poeta también baraja la posibilidad de la decepción última; que el más allá sea como este mundo, el territorio del *spleen*, del vacío y del aburrimiento: imagina su propia muerte, espera el instante final con una «mezcla de horror y de ansia», pero el telón se levanta sobre un escenario vacío, y la «verdad fría» de la muerte se revela muy decepcionante: «¡Y, cómo! ¿Acaso sólo es esto? Ya no estaba el telón, y yo aguardaba aún», «El sueño de un curioso» (CXXV).

CRÍTICA Y VIGENCIA DE LA OBRA

CRÍTICA Y VIGENCIA DE LA OBRA

Tras la publicación del ensayo sobre Wagner, Baudelaire pide a su madre que no sea demasiado sensible a los ataques²³⁸ que su obra levanta, y que se acostumbre. Sin embargo, también puede estar satisfecho con las manifestaciones de Emile Deschamps, Astolphe de Custine —«es usted nuevo en una literatura vieja»—, Flaubert —«Usted ha encontrado el modo de rejuvenecer el romanticismo», «es usted resistente como el mármol y penetrante como la niebla», Victor Hugo —«Vuestras *flores del mal* brillan y deslumbran como estrellas»—, Sainte-Beuve —«Ha querido usted arrancar los secretos a los demonios de la noche. Haciendo esto con sutilidad, con refinamiento, con un talento curioso y un abandono casi *precioso* de la expresión [...]; ha debido sufrir mucho, hijo mío».

La segunda edición de las *Flores* elevó a Baudelaire a jefe de fila de las nuevas generaciones. En 1859, Henri Cantel le había dedicado uno de sus poemas, «Le Mal et le Beau»; Albert Glatigny le brinda el poema «L'Impassible», y, en 1863, Albert Mérat le dedica un soneto.

En la primavera de 1861, Villiers elogia las *Flores*. Cita los títulos de algunos poemas, en particular *La muerte de los*

²³⁸ De lo más triste fue la actitud de sus amigos Veillot —que atacó a Baudelaire comparándole con Casimir Delavigne— y Barbey d'Aurevilly —que arremetió contra el alcoholismo de Poe.

amantes « en el que aplicáis vuestras teorías musicales». Los dos tuvieron un proyecto de sainete sobre el tema *El vino del asesino*.

Vigny, a quien conoció cuando éste estaba ya enfermo, le escribe: «le he leído y releído y tengo que decirle cuánto esas *flores del mal* son para mí *flores del Bien* y me encantan. Cuánto también, os encuentro injusto hacia ese ramillete a menudo tan deliciosamente perfumado de olores primaverales, por haberle impuesto ese título indigno de él y cuánto os reprocho haberlo envenenado con no sé qué emanaciones del cementerio de Hamlet. [...] leo a otros, a poetas, las verdaderas bellezas de vuestros versos, aún poco apreciados y juzgados demasiado ligeramente» (carta del 26 de enero de 1862).

La gran admiración le viene de Stéphane Mallarmé; basta mirar los títulos de poemas como *La mala suerte*, publicado en 1862 en *L'Artiste*, verlo dedicar en 1864 sus primeros poemas en prosa a Baudelaire, leer su celebración de Baudelaire en *Sinfonía literaria*, en 1865, para comprenderlo²³⁹. Sin embargo, Mallarmé necesitó separarse del «idealismo baudelairiano» en su descubrimiento de la nada. Mallarmé²⁴⁰ sitúa a Baudelaire entre los poetas que han sabido purificar la lengua del pecado que la marcaba de comercio universal (Valéry decía también que la lengua de Baudelaire estaba demasiado marcada por el pecado de quien quisiera mantener sus palabras al

²³⁹ Véase también el poema *Le Tombeau de Charles Baudelaire*, en Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1998-2003, « Pléiade », I, p. 38-39.

²⁴⁰ Francisco Javier del Prado Biezma, « Poe, Baudelaire y Mallarmé (en el nacimiento del poema moderno) », *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 28, 2010, 95-122.

nivel de la acción, a nivel de la carne demasiado «triste»). Yves Bonnefoy, en *Baudelaire parlant à Mallarmé*, señala que Baudelaire buscaba la encarnación de la poesía, mientras que Mallarmé el Idealismo, pero Mallarmé se da cuenta de que el idealismo baudeleriano no puede ayudarle en su búsqueda de la noción pura. Decía Valéry²⁴¹ que los primeros versos de Mallarmé podían confundirse con los más hermosos y más densos de *Las Flores del mal*; que éste ha seguido hasta en sus consecuencias más sutiles las investigaciones formales y técnicas; que los comentarios de Baudelaire le habían comunicado la pasión y mostrado la importancia; mientras que Verlaine y Rimbaud han seguido a Baudelaire en el orden del sentimiento y de la sensación, Mallarmé lo ha continuado en el ámbito de la perfección y de la pureza poética.

Paul Verlaine publicó «bagatelas» en *L'Art* (16 y 30-11-1865 y 23-12-1865), uno de los textos más profundos sobre Baudelaire, escritos en vida de éste. Verlaine destruye algunos prejuicios: sin emplear la palabra modernidad, muestra cómo la profunda originalidad de Baudelaire consiste en «representar poderosa y esencialmente al hombre moderno», un hombre con sus sentidos agudizados y vibrantes, de espíritu dolorosamente sutil. Entre las originalidades de su ensayo, destaca el interés por París; defiende las ideas estéticas de Baudelaire, la glorificación de la imaginación, la negativa a alejarse de la moral. Insiste también en el cuestionamiento de la inspiración que propone Baudelaire, que no es confianza en el desorden, sino que le opone el trabajo. Aunque Verlaine no haya continuado a Baudelaire, como sí lo hizo

²⁴¹ Paul Valéry, «Situation de Baudelaire», *Œuvres*, «Bibliothèque de la Pléiade», t. I, p. 612.

Mallarmé en el orden de la perfección y de la pureza, lo ha continuado en el orden de los sentimientos y de la sensación, en el sentimiento íntimo y la emoción mística.

Baudelaire escribe a su madre «parece que la *escuela Baudelaire* existe». Arthur Rimbaud²⁴² le consideraba el rey de los poetas, un verdadero Dios porque inventaba lo desconocido y precisó para ello de formas nuevas. «El frenesí de la partida, el movimiento de impaciencia excitado por el universo, la profunda conciencia de las sensaciones y de sus resonancias armónicas, que hacen tan enérgica y tan activa la obra breve y violenta de Rimbaud, están claramente presentes y reconocibles en Baudelaire» decía Valéry en *Situation de Baudelaire*. Bonnefoy²⁴³ añade la conciencia de una cierta responsabilidad del poeta ante el mundo, «sin Baudelaire, Rimbaud nunca habría sabido adquirir tan pronto una tan grande y segura ciencia del alma». Sin embargo, la filiación de Rimbaud respecto a Baudelaire, se lee además en su relación con París, como lo muestra también Bonnefoy en «Paris en poésie»²⁴⁴; aunque, mientras para Baudelaire, París es una experiencia del Otro, Rimbaud sigue necesitando el mito de la «ciudad santa». Decía Ruff²⁴⁵ que la verdadera descendencia de Baudelaire no eran ni Verlaine, ni Mallarmé, ni Valéry,

²⁴² Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes. Poésie, prose et correspondance*, introduction, chronologie, édition, notes, notices et bibliographie par Pierre Brunel, La Pochothèque-Le Livre de Poche, 1999.

²⁴³ Yves Bonnefoy, *Le Siècle de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011, 2014.

²⁴⁴ Yves Bonnefoy, «Paris en poésie», prólogo a Cl. Pichois y Cl. Avice, *Baudelaire Paris sans fin*, Paris-bibliothèques, 2004, p. 13-24.

²⁴⁵ Marcel Ruff, *L'Esprit du Mal et l'Esthétique baudelairienne*, Paris, Armand Colin, 1955.

aunque sus obras le rindieran homenaje, sino Lautrémond, Rimbaud, Jarry y el surrealismo.

Benjamin Fondane, desde sus primeros artículos de 1920 otorgó a Baudelaire y a *Las Flores del mal* la «supremacía» sobre los poetas del siglo XIX y se preguntó sobre el «milagro» de ese «espíritu que sopla hacia donde quiere», espíritu que siente lo inexpresable, lo inefable, lo infinito. Para Fondane las palabras que toma de Baudelaire, «el terror al abismo», no significan exactamente la embriaguez del arte que intenta poner un velo, sino la lucidez crítica, es decir, la otra mentira protectora que no consigue contener las fuerzas subterráneas que corroen la lucidez. Baudelaire, a pesar suyo, no puede encontrar la visión razonable en el Ideal y el arte puro, porque son éstos la violencia contra la vida y que sólo descendiendo a la trivialidad del mundo podría reencontrar un Dios que se interesara por los individuos olvidados por el Dios del Ideal (a este Dios que se interesaría por el destino del poeta, a veces, le llamaría Satán). Fondane acerca Baudelaire tanto a poetas como Shakespeare o Rimbaud, como a novelistas y pensadores como Pascal, Kierkegaard, Nietzsche²⁴⁶, Dostoïevski, Chestov o Kafka.

André Breton²⁴⁷, en el primer *Manifiesto*, calificó a Baudelaire como «surrealista en la moral», lo que explica por una invasión, en la segunda mitad del siglo XIX, de una usurpación del orden poético sobre el orden moral, animada

²⁴⁶ Stéphane Michaud, « Nietzsche et Baudelaire », *Le Surnaturalisme français*, Neuchâtel, La Baconnière, 1979 y Henri Thomas «Les notes de Nietzsche sur Baudelaire», *Nouvelle Revue française*, diciembre 1953, 1124-1127.

²⁴⁷ Marc Eigeldinger, « André Breton lecteur de Baudelaire », *Europe*, 760-761, agosto-septiembre 1992, 111-122.

también por Lautréamont, Rimbaud y Jarry. Sin embargo, lo que realmente regía la obra baudelairiana era lo poético en la moral.

Jean-Pierre Jouve (1887-1976). En un poema de *Prosas*, en *Le Réconfort Baudelaire*, afirma que Baudelaire fue siempre un referente en los peores momentos de dolor. En su *Tombeau de Baudelaire*²⁴⁸, lo considera un «verdadero Dios» como Rimbaud. Dice que Baudelaire ha buscado «las fuerzas sordas del interior». Jouve demuestra que hacer del inconsciente el motor de su poesía, como lo afirma también para Baudelaire, es manifestar un «interés por el Mal». Para mostrar cómo el interés por el mal llega hasta la realidad espiritual, cómo desde el «inconsciente culpable hacia lo consciente sublimemente claro, aparece la corriente muy pura de una voluntad de redención», Jouve se introduce en las máscaras; atraviesa la máscara del satanismo romántico mostrando que el Satán de Baudelaire no es más que un disfraz de Dios.

Georges Blin dedicó dos importantes libros²⁴⁹ a Baudelaire, en *Baudelaire* aborda la biografía interior de la conciencia baudelairiana y la exploración del poeta por la negatividad destructiva. Blin presta especial atención a la condición trágica del canto poético: la ironía y el remordimiento son presentados como principios activos de un cierto consentimiento del dolor; abordando el «surnaturalisme» poético, Blin nota que «el sueño no puede arrancar Baudelaire al dolor de ser individuo», tanto que el verdadero Baudelaire apa-

²⁴⁸ Pierre Jean Jouve, *Le Tombeau de Baudelaire*, Paris, Seuil, 1958.

²⁴⁹ Georges Blin, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1939 y *Le Sadisme de Baudelaire*, Paris, José Corti, 1948.

rece en la tensión de las correspondencias y lo infinito cuantificable de la multitud y lo múltiple. El *Sadisme de Baudelaire*, es un hermoso estudio en el que postula que el culto de la energía exagerada hasta el crimen, la ha heredado de Sade a través de Sthendal.

Paul Valéry observó la mezcla desconcertante de una magia extraordinaria, rebelde a todo análisis, y unas partes detestables en la poesía de Baudelaire. En *Situation de Baudelaire* se extraña de que éste alcanzara tanta importancia en la literatura internacional; preguntándose por dicha importancia lo explica por la inteligencia crítica de Baudelaire que tiene su origen en la lectura de Poe. Aun negando la necesidad interior de Baudelaire, reconoce que el lector puede interesarse por la poesía sin preocuparse del sentido, como si los versos actuaran a modo de acordes musicales, como si el poema fuera una especie de máquina de producir el estado poético por medio de palabras.

Marcel Proust, con motivo del centenario del nacimiento de Baudelaire, le dedicó un artículo en la *Nouvelle Revue française*; retomando algunas ideas preparadas para *Contre Sainte-Beuve*; también desde *Les Plaisirs et les jours* hasta *La Recherche* la presencia de Baudelaire es determinante. En *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, se ve al narrador, aprendiz de escritor, y que, como Proust, reproduce de memoria innumerables versos de Baudelaire. Lo que aprehende Proust de Baudelaire es su pensamiento de analogías y de correspondencias y su traducción en la metáfora. Proust sabía, como Baudelaire, que ninguna teoría espiritualista era necesaria para formular la evidencia poética que une en una historia personal las sensaciones, las reminiscencias y el tiempo perdido que resucitan o redimen. Sin embargo, en el artículo

de la *Nouvelle Revue française*, se acerca al poema *Les Petites Vieilles*, y es de los primeros en preguntarse por el interés de Baudelaire hacia los seres perdidos, insiste cómo comparte el sufrimiento; y lo que más le fascina es la oposición entre la evidente capacidad de compasión y la frialdad aparente del tono, entre el «dandismo» y la «ternura».

André Gide, en *Ensayos críticos*, reprochó a Baudelaire su menosprecio hacia la vida: «Baudelaire, Barbey d'Aureville, Hello, Bloy, Huysmans²⁵⁰, ése es su rasgo común [...] una especie de religioso rencor contra la vida»²⁵¹. A pesar de las críticas, Gide da cuenta de la doble postulación en Baudelaire, y que lo que le retiene es el «éxtasis de la vida» que permite a sus ojos el arte, la música, la forma, la creación que dan a la vida su «perfección». En otro artículo, Gide reprocha a Faguet y a Brunetière su ceguera ante Baudelaire; constata que los condiscípulos de Bourget buscaban en Baudelaire «un reflejo de sus «spleens», una aprobación a sus melancolías», muestra que una generación nueva, que siente horror por lo mórbido, puede, sin embargo, apreciar Baudelaire, y que le pide y recibe de él «otra cosa». Para Gide, en arte, las ideas importan poco, y demuestra la perfección de la forma en Baudelaire: musical; insiste también en el inmanente sentido crítico que le separa de la escuela romántica; y su estremecedora conciencia de su modernidad. En *Inci-*

²⁵⁰ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, cap. XII, cit. en André Guyaux, *Un demi-siècle de lectures des 'Fleurs du Mal' (1855-1905)*, Paris, PUPS, 2007, p. 638.

²⁵¹ André Gide, «Villiers de L'Isle-Adam : Histoires souveraines», *Essais critiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 75.

dentés, Gide afirma ver en el estribillo del poema «La Invitación al viaje» «la perfecta definición de la obra de arte»²⁵². Una conferencia de Gide, pronunciada en 1914, fue tomada como prólogo para la edición Pelletan de *Las Flores del mal* en 1917; allí subraya que «la Forma es la razón de la obra de arte», insistía sobre la novedad que Baudelaire introdujo en la poesía; Baudelaire ha descubierto la antítesis no sólo «externa y verbal, procedimiento de Arte, como en Hugo», sino la «leal»; la alquimia del verbo de Baudelaire nos fascina no porque manifieste que la forma es la razón de la obra de arte, sino porque rompe esa razón y ese arte, porque los somete a la tensión explosiva de lo informe y la sinrazón.

Jean Prévost, en *Baudelaire, ensayo sobre la inspiración y la creación poéticas* (*Baudelaire, essai sur l'inspiration et la création poétique*²⁵³) se proponía reflexionar sobre el trabajo de transmutación que efectúa un poeta sobre hechos de experiencia, ya sea directamente en la vida o ya mediatizada por el arte; lo que llama «inspiración». Prévost busca a menudo las causas en la vida de Baudelaire, preguntándose sobre las influencias de otros literatos y pintores que le han marcado en su vocación poética, ya sean Balzac, Stendhal, Sainte-

²⁵² «Tomo aisladamente esas palabras, admiro luego la guirlanda que forman y el efecto de su conjuración; pues ninguna es inútil y cada una está en su lugar. Feliz las tomaría como títulos de sucesivos capítulos en un tratado de estética: -Orden (Lógica, disposición razonable de las partes); -Belleza (Línea, ímpetu, perfil de la obra); -Lujo (Abundancia disciplinada); -Calma (Apaciguamiento del tumulto); -Voluptuosidad (Sensualidad, encanto adorable de la materia, atracción).» (Gide, *Incidences*, Paris, Gallimard, 1924, p. 89).

²⁵³ Jean Prévost, *Baudelaire: Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, présenté par Claude Pichois, Paris, Zulma, 1997.

Beuve, Hugo, Lamartine, George Sand; busca el lugar de las imágenes en su inspiración. Prévost no critica, sino que analiza la poesía baudelariana y llega al corazón mismo de los poemas dejándose llevar por ella, «obedeciendo al poeta». Baudelaire interesó mucho durante los años de la Ocupación; como a Prévost, interesó a Fondane y a Sartre, a Benjamin. Sorprende la extraña fascinación que puede ejercer Baudelaire sobre sus lectores, incluso en situaciones peligrosas en el que el combate contra las fuerzas de destrucción y de muerte parece que debieran establecerse fuera de toda poesía.

Walter Benjamin²⁵⁴ propone una lectura nueva del lugar del «choque» de la modernidad en la poesía lírica. El mérito es el de aclarar las causas de la soledad de un poeta demasiado lúcido sobre el «desencantamiento del mundo» en las metrópolis modernas y sobre la desacralización de la poesía en la sociedad. Sus trabajos, desde la luz del marxismo, sorprenden por el interés por el solitario absoluto que fue Baudelaire en su siglo, un pensamiento que quiso siempre situarse fuera de todo sistema. Un gran tema de su reflexión fue la alegoría y la diferencia absoluta que su fuerza destructiva introduce en la poesía lírica en relación a la tradición alegórica.

Jean-Paul Sartre, en *Baudelaire*²⁵⁵, desmonta todo lo que pudiera referirse a mito o sacralización ante un «mago» y devuelve a la tierra «al desgraciado que aún necesitaría una re-

²⁵⁴ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 2002.

²⁵⁵ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, precedido de una nota de Michel Leiris, Paris, Gallimard, 1994.

ligión». Intentando mostrar el narcisismo y la mediocridad de Baudelaire²⁵⁶, se apoya en sus diarios íntimos o en la correspondencia para demostrar que Baudelaire no hizo nada a partir de 1846. Baudelaire temió que se le imputaran los crímenes ante los que su conciencia del mal le llevó a interrogarse en su obra. Parece que el temor se materializó también en Sartre, cuando en *El vino del asesino*, intenta asimilar Baudelaire al asesino. La originalidad del libro de Sartre consiste en decidir que lo que se creyó el sufrimiento de un poeta maldito no fue más que una elección deliberada de Baudelaire, pudiendo así testimoniar que «la libre elección que el hombre hace de sí mismo se identifica absolutamente con lo que se suele llamar su destino». La laguna del *Baudelaire* de Sartre es que no se pregunta sobre la poesía, y perpetúa la violencia de la escritura cuando se contenta simplemente con sacrificar a Baudelaire.

Otros estudios sobre Baudelaire recomendados para comprender el alcance de su propuesta poética en las mentalidades posteriores es *Baudelaire: l'exposition de la poésie*²⁵⁷, de André Hirt, quien se pregunta sobre la alegoría, no exenta de una dialéctica que le corresponde y la serenidad contemplativa con la que penetra en el abismo que separa la imagen y la significación. Frente a la alegoría barroca, la de Baudelaire es lo intempestivo de la historia. Y Jean Starobinski es otro creador que trabaja a partir de las relaciones de la obra baudeleriana con el arte, y cuya lectura aconsejamos —desde

²⁵⁶ Pierre Trahard, condenando las tesis de Sartre, en *Essai critique sur Baudelaire poète*, Paris, Nizet, 1973.

²⁵⁷ André Hirt, *Baudelaire: l'exposition de la poésie*, Paris, Kimé, 1998.

*La Mélancolie au miroir*²⁵⁸, hasta *Portrait de l'artiste en sal-timbanque*— para entender la aportación de Baudelaire al conjunto de las representaciones culturales que Occidente establece en torno al personaje «poeta». Mención aparte y de lectura imprescindible, para quien desee conocer a Baudelaire más allá de estas páginas, son las obras de Yves Bonnefoy²⁵⁹ —*La tentation de l'oubli*, intentando definir el acto de poesía; la poética, como ese acercamiento del ser a la palabra, está efectivamente implicada en la existencia, y no únicamente como un texto que la refleja desde fuera; podemos tomar conciencia de uno de los modos más íntimos del ser-en-el-mundo baudelaireano comprendiendo que el poeta que iba a ser ha reaccionado a la disyunción, buscando componer de otra manera los datos de la percepción, de manera que tenga una nueva unidad en su profundidad y que esa unidad adquiera autoridad— y de Jean-Pierre Richard — «Profondeur de Baudelaire», en *Poésie et profondeur*²⁶⁰ descubre cómo la imaginación baudelairiana penetra hasta lo más íntimo del objeto para hacer estallar la intimidad y unirla profundamente a la totalidad del mundo; demostrar la *fecundidad* del abismo.

Sobre la recepción de Baudelaire en el mundo, véase *Baudelaire au Japon (L'année Baudelaire, 13-14, 2009-1010)*, *Baudelaire dans les pays scandinaves, (L'année Baudelaire, 20,*

²⁵⁸ Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir, trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1990.

²⁵⁹ Véase también, Yves Bonnefoy, « Pourquoi Baudelaire ? Baudelaire au soleil du soir », *Baudelaire antimoderne, L'année Baudelaire*, 18-19, 2014-2015, 15-30.

²⁶⁰ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Seuil, París, 1955, 1976.

2016) y *Baudelaire dans le monde* (*L'année Baudelaire*, 21, 2017) del que resaltamos el artículo « Baudelaire en Espagne (1857-1910) » de Glyn Hambrook²⁶¹.

TRADUCCIONES Y FORTUNA DE LA OBRA DE BAUDELAIRE EN ESPAÑA

Las primeras referencias a Charles Baudelaire en la prensa española aparecen en 1867, y fue aludiendo a su relación con la obra de Edgar Poe («En Francia, donde se habían publicado aisladamente algunos trabajos de Poe, cuando hará una docena de años Mr. Baudelaire acometió una traducción de sus principales obras, halló tan admirablemente dispuesto al público, que desde entonces se han sucedido más de tres ediciones económicas y populares. No hemos sido tan felices en España» («Escritores Norte-americanos. Edgar Poe», *El Imparcial. Revista Hispanoamericana*, 15/01/1867, p. 25). Tras la muerte del poeta, en septiembre de 1867, las notas se suceden en *El Imparcial* (13/09/1867) —«Ha muerto en París Carlos Baudelaire, traductor de las obras del gran novelista norte-americano Edgar Poe»—; en *La Época* (12/09/1867) y en *La Correspondencia española* (19/09/1867)²⁶².

²⁶¹ Glyn Hambrook, « Baudelaire en Espagne (1857-1910) », en *Baudelaire dans le monde, L'année Baudelaire*, 21, 2017, 39-52.

²⁶² «Ha fallecido en París, Carlos Baudelaire, traductor de las obras de Edgar Poe. Un corresponsal parisiense escribe de él lo siguiente: Baudelaire había nacido para comprender e imitar a Poe. Su traducción es admirable, porque así puede llamarse la traducción fiel y precisa de unas ideas tan osadas y metafísicas. Pero menos pensador y más misántropo

Para privilegio de quienes leían el francés, en 1869, la prensa anunciaba las obras completas de Baudelaire («Hemos recibido los Tomos III y IV de las *Obras completas* de Carlos Baudelaire que con tanta aceptación publica la importante librería de Miguel Lévy, hermanos, de París. Contiene el tercer volumen, que lleva por título *El arte romántico*, una infinidad de escritos curiosos, un estudio acerca de la vida y las obras del gran pintor de Francia, Eugenio Delacroix [...]). El tomo IV contiene varios *poemitas* en prosa; al menos así titula el editor a una serie de escritos cortos, todos en prosa, y conteniendo cada uno un pensamiento moral, a veces filosófico, que recuerdan mucho, por el fondo y más aún por la forma a las leyendas alemanas impregnadas de melancolía y de misterio», *La Época*, 22/09/1869).

Cuando en 1880 aún no se leían en castellano las creaciones de Baudelaire, la crítica literaria²⁶³ sí que hacía refe-

que su maestro, fue exageradamente realista; el pesimismo enervó su espíritu y acibaró su existencia, secándole el corazón de tal manera que, hastiado y colérico, desahogó su dolor haciendo en un deplorable tono de poesías la apoteosis del mal. Esta obra, moralmente horrible, y literariamente notabilísima, causó en Francia un verdadero escándalo y fue recibida con un grito unánime de reprobación. Algún tiempo después, Baudelaire había perdido la razón. Anteayer murió en el manicomio, en donde ha sufrido por espacio de muchos días una horrorosa agonía que recuerda el fin desastroso de Poe, víctima del *delirium tremens*. Estas catástrofes deberían traer a la memoria de los jóvenes, la humorística y profunda definición del filósofo Malebranche que llamaba a la imaginación “la loca de la casa”. (*La Correspondencia española*, 19/09/1867, p. 4). En los años 70, la crítica literaria de Baudelaire le sigue dando fama entre la opinión pública española (M. Murguía, «El Arte en Santiago durante el siglo XVIII», *Revista de España*, 7, 1878, p. 314).

²⁶³ «Podemos decir que Boito que no ha caído en la exageración de muchos y que sabe mantener en sus poesías un prudente equilibrio entre lo

rencia a su ámbito de influencia en la literatura universal, refiriéndose, por ejemplo, a «los parnasianos» («Todos estos rítmicos, comenzando por uno de sus maestros, Baudelaire» («Catulo Mendez», OLIM., *La Iberia*, 21/11/1882, p. 3)) o para aportar sus frases escogidas («El teatro es como la iglesia, acoge a todo el mundo. Baudelaire» («Álbum de un lector», *El Imparcial*, 11/12/1882, p. 4)).

Las grandes plumas de la época se refieren indefectiblemente al poeta de *Las Flores del mal*: Octavio Mirbeau en su artículo «Barbey d'Aurevilly», *La Iberia*, 28/10/1882, p. 3; Emilia Pardo Bazán con «La cuestión palpitante. Los hermanos Goncourt», *La Época*, 29/01/1883, p. 3 —diciendo de Baudelaire que «se esfuerza en traducir los pensamientos más inefables, las formas y contornos más vagos y fugitivos», e insistiendo en el catolicismo de Baudelaire, que la autora dedujo de la correspondencia y los diarios íntimos del poeta, percibiendo que el orden de los textos reflejaba «una aspiración dolorosa hacia la pureza».

real y lo ideal. Escéptico y pesimista, es indudable que se ha visto influido en Italia por Leopardi, y que el roce mantenido con Goëte le ha comunicado algo de su nebulosidad e ironía. Musset, Heine y Baudelaire han contribuido también a animar no sólo las concepciones de Boito, sí que también las de todos los de su escuela literaria» (*La Ilustración hispano-americana*, 0/12/1880, p. 6). «Clarín asegura que Palacio Valdés compite con Richter, Gautier, Baudelaire, Borel, Heine y cuantos humoristas de primer orden honran la literatura moderna» (Aniceto Valdivia, «*El Señorito Octavio* de Armando Palacio Valdés», *Madrid Cómico*, 27/03/1881, p. 6). «En lo que Vd. se parece a Gautier, Courier, Boileau, Baudelaire, Figaro, Balart... en escribir críticas, pero se diferencia Vd. en la bondad de éstas y en el acertado juicio y buen gusto con que deben hacerse.» (A. Valdivia, «Al señor don Leopoldo Alas, renombrado Clarín», *Madrid cómico*, 10/04/1881, p. 6 (contra la defensa que Clarín hace de *El Señorito Octavio*)).

La crítica española tardó bastantes años en detenerse realmente sobre la obra de Baudelaire. El primer gran crítico que se interesó fue Juan Valera, en 1886. Basándose en «Al lector» (*FM*), mostró gran rechazo, más por razones morales que literarias, que expresó en *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*²⁶⁴. En artículos posteriores cita «Un viaje a Citea» (CXVI) y concluye: «Los poetas crapulosos, como Baudelaire y Rollinat, se hartan y se hastían de sus goces; sienten aspiraciones infinitas, hundidos ya en el fango, y después de haber renegado de Dios [...]» (J. Valera, «Disonancias y armonías de la moral y de la estética», *La España moderna*, 1/04/1891, p. 131); y «El Heautomoroumenos» (LXXXIII) para hablar sobre «el horror de las dudas con que batallan»: «Carlos Baudelaire es, sin duda, uno de los más endiablados poetas que en estos últimos tiempos ha nacido de madre [...]» (J. Valera, «La purificación de la poesía», *Los lunes de El Imparcial*, 26/03/1900, p. 3).

²⁶⁴ «Dicen que Baudelaire ya en los últimos años, trazó el plan de un drama o novela, *El criminal dichoso*, que es lástima dejase de escribir, pues con él hubiera acabado de aterrar a los burgueses». («Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas», *Revista de España*, 11/1886, p. 24). Valera califica a Baudelaire de «ultra-satánico», acusándole de creer en el diablo: «El poeta ultra-satánico, aunque no cree en Dios, hace como que cree en el demonio, el cual le posee y le somete a irresistibles tentaciones, y le hace pecar y luego le atormenta con el remordimiento porque ha pecado [...] La verdad es que trescientas páginas de versos, llenos de tales maldiciones no se pueden aguantar, si el autor no tiene un maravilloso talento de estilista y de versificador, para hacer variaciones y gorgoritos diversos sobre tan absurdo y sucio tema. Carlos Baudelaire y sus *Flores del mal* son una facería estrambótica, que nadie, que esté en su cabal juicio, puede mirar con seriedad.» («Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas», *Revista de España*, 3/1887, p. 334).

Según Pío Baroja, también Max Nordau influyó decisivamente en las lecturas negativas que se hicieron en España de *Las flores del mal*: «Nordau en su obra *Degeneración* nos lo dio a conocer a la mayoría». Valera y Nordau dejaron de lado cualquier consideración estilística, para centrarse en las anécdotas biográficas que conformaron el mito de Baudelaire.

Clarín²⁶⁵ reaccionó con una serie de artículos en los que defiende la concepción crítica y poética de Baudelaire (*La Ilustración ibérica*, julio a noviembre 1887), criticando de paso las ideas de Brunetière y de Cánovas del Castillo, y la costumbre de la época «tomar la opinión por ciencia». El autor de *La Regenta* destacó rasgos de la obra baudelairiana que la crítica actual continúa señalando («[...] después de haber leído por segunda vez las *Flores del mal*, me parece imposible que un hombre de seso y de buena fe diga que allí no hay más que vulgaridades»). Clarín sí leyó²⁶⁶ con detenimiento

²⁶⁵ Más de actualidad que nunca, Baudelaire aparece en las líneas de *Las vírgenes locas*, la novela colectiva publicada en el *Madrid cómico* (12/06/1886, p. 3): «¿Pero era aquello el producto de su ingenio? ¿O era que durante las pocas horas que él había dormido, el diablo burlón, o las brujas, o los duendes, o los gatos fantásticos de Poe y de Baudelaire habían caído sobre aquella mesa y habían enmarañado, descompuesto y roto la fábrica de su ingenio?» (firmado con el seudónimo «Flügel», bajo el que algunos investigadores reconocen a Leopoldo Alas «Clarín»).

²⁶⁶ Véase Josette Blanquat, «Clarín y Baudelaire», *Revue de Littérature Comparée*, XXXIII, 1959, 5-25; Sergio Beser, *Leopoldo Alas, crítico literario*, Gredos, Madrid, 1968; William F. Aggeler, *Baudelaire Judged by Spanish Critics, 1857-1957*, University of Georgia Press, Athens, 1971; Noël M. Valis, «The Landscape of the Soul in Clarín and Baudelaire», *Revue de Littérature Comparée*, LIV, 1980, 17-31; José María Martínez Cachero, «La actitud anti-modernista del crítico “Clarín”»,

la obra de Baudelaire, lo que le permitió afinar sus comentarios, comprendiendo su profundo «espiritualismo cristiano»; y que la presencia del diablo se debía interpretar como un símbolo del mal «ubicuo, eterno, que lo llena todo, que se extiende por el infinito espacio y desciende a ocupar el fondo más recóndito de las almas»²⁶⁷. A la polémica se unió Emilio Bobadilla, «Fray Candil», refiriéndose a los presuntuosos de salón «que no leen los modernos y que consideran a Baudelaire como blasfemo y materialista» («Los presuntuosos», *Madrid cómico*, 16/07/1887, p. 3); y Gómez Carrillo²⁶⁸ se pronunció mostrando una imagen favorable que permitiera paliar las críticas de satanismo y degeneración dirigidas al poeta francés en la segunda mitad del siglo XIX).

Anales de Literatura Española, 2, 1983, p. 383-398; Laureano Bonet, «Clarín, Jean Paul, Baudelaire: un tríptico simbolista» en *Clarín y La Regenta en su tiempo. Actas del simposio internacional*, Universidad de Oviedo-Ayuntamiento de Oviedo, Oviedo, 1987, 951-983; Glyn M. Hambrook, «Baudelaire y España», *Estudios de Investigación Franco-española*, 7, 1992, 71-75.

²⁶⁷ Cf. Leopoldo Alas «Clarín», «Baudelaire», *Mezclilla*, Lumen, Barcelona, 1987, pp. 75-105. «[...] Baudelaire, puede decirse, siempre escribe para el alma, y para el alma espiritual, distinta del cuerpo y hasta separada de la materia por sublimes misteriosos abismos [...] No cabe duda: el movimiento que él hace odiar a la belleza es el formal, el del material artístico; quiere decir que la poesía ha de expresarse, siendo a su gusto, en determinado espacio, con sencillez, sin complicaciones retóricas que hagan de la estrofa discurso, del estro elocuencia; sin furor pimpleo, sin arrebato lírico, sin desorden pindárico, sin complejidad romántica [...] el poeta original cuyo temperamento produjo una poesía nerviosa, vibrada, lacónica, plástica, pero no alucinada, ni materialista, ni indiferente».

²⁶⁸ Glyn M. Hambrook, «Del poeta a la poesía: la imagen de Charles Baudelaire y su obra en las crónicas literarias de Enrique Gómez Carrillo», *Estudios de Investigación Franco-española*, 5, 1991, 97-111.

El público español pudo comenzar a leer, en 1884, en lengua castellana, las obras de Poe traducidas por Baudelaire (*Novelas y cuentos*, traducción del inglés por Carlos Olivera, precedidos de una noticia escrita en francés por Carlos Baudelaire (Librería Española de Garnier Hermanos, París, 1884); *Historias extraordinarias*, con prólogo de Carlos Baudelaire, traducción de E. L. de Verneuil, ilustración de F. Xumeta (Daniel Cortezo y Cía, Barcelona, 1887) anunciada en *La Época*, 23/09/1887, p. 4).

La primera obra de creación que se tradujo al castellano fue *Los Paraísos artificiales* (*La España Moderna*, Madrid, 1894²⁶⁹); destaca más tarde la traducción de Pedro González-Blanco (F. Sempere y Cía, Valencia, Madrid, 1907²⁷⁰); la traducción de Pedro González-Blanco, Prometeo, Valencia, 1968; *Un comedor de opio. Los fantasmas de Thomas de Quincy*, traducción de Carmen Artal (Tusquets, Barcelona, 1970); y *Pequeños poemas en prosa; Los paraísos artificiales*, edición y traducción de José Antonio Millán Alba (Cátedra, Madrid, 1986, varias reediciones).

Los lectores españoles entraron en contacto con la obra poética de Baudelaire a través de la edición francesa de *Las flores del mal* de 1868. A pesar del gran interés de los autores y lectores hispanos de la época por la literatura francesa, la primera traducción del poemario se publicó en 1905. Luego, hasta el siglo XX, la recepción de la obra de Baudelaire no se realizó a través de las traducciones, sin embargo, estuvo en la mente de intelectuales como Cánovas del Castillo: «Lo imposible no

²⁶⁹ Anunciado como reciente publicación en *La España Moderna* (1/11/1894)

²⁷⁰ Anunciado como reciente publicación en *La Época* (21/07/1907).

es traducir a Richépin, ni aún a Baudelaire en su *Fleurs du Mal*, por ejemplo: lo imposible, ya lo he dicho, es trasladar el arte, el puro arte de la palabra, de una lengua a otra» («Un prólogo del señor Cánovas», *La Época. Hoja literaria de los lunes*, 23/03/85, p. 3).

La primera traducción de *Las Flores del mal* fue de Eduardo Marquina (Librería española y extranjera, 1905 (1923), reedición en Pre-textos, 2004). El éxito de la traducción²⁷¹ quedó recogido por la prensa: «El interés que este libro despertó en Francia desde su aparición, no ha decaído todavía, como nos lo demuestra la serie de artículos dedicados a Baudelaire que el *Mercure de France* viene publicando estos últimos meses. [...] En España, donde desde un tiempo a esta parte ciertos innovadores perezosos se dedican a darnos obras castellanas escritas en francés, nos parece de una sana oportunidad la aparición de este libro francés escrito en castellano. El poeta Marquina, como dijo Catarineu a raíz de una lectura en el Ateneo, ha hecho con su traducción uno de los mejores homenajes que la poesía española puede hacer a la poesía francesa» (*Revista contemporánea*, 15/02/1907, p. 248)²⁷².

²⁷¹ Véase el capítulo de Florence Léglise, “Marquina, premier traducteur des *Fleurs du Mal*: face au rythme baudelairien, fine ou sourde oreille ? », en Zoraida Carandell (éd.), *Traduire pour l'oreille*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 115-130.

²⁷² Las siguientes traducciones aparecerían en España en los años 60: Lorenzo Varela (Poseidón, Buenos Aires, 1943); Nydia Lamarque (Losada, Buenos Aires, 1948, reedición en Océano, 1998); Carlos Aguilar de Merlo (Agen, Madrid, 1962); la adaptación libre de Ángel Lázaro (Edaf, Madrid, 1963); Fernando Gutiérrez (Credsa, Barcelona,

En nuestra labor de invitar a leer a Baudelaire, y para llevar a buen puerto nuestro objetivo, hemos elegido la traducción de *Las Flores del mal* de Javier Del Prado Biezma (*Poesía completa; Escritos autobiográficos; Los paraísos artificiales; Crítica artística, literaria y musical*, edición y traducción de Javier del Prado y José A. Millán Alba (Espasa Calpe, colección Biblioteca de literatura universal, Madrid, 2000)). Es la

1964); Ana María Moix (Mateu, Barcelona, 1966); Luis Guamer y Gil-Vilache (Bruguera, Barcelona, 1975); la de Antonio Martínez Sarrión (Alianza Editorial, Madrid, 1977) con notas breves y referencias culturales; Jacinto Luis Guereña (Visor, Madrid, 1977); la edición bilingüe de Manuel Alba Bauzano (Anjana Ediciones, Madrid, 1982); Enrique Parellada (Ediciones 29, Barcelona, 1979); la de Carlos Pujol (Planeta, Barcelona, 1984); la de Xavier Berenguerel (Ediciones del Mall, Barcelona, 1985); la escrupulosamente literal de Enrique López Castellón (PPP, Madrid, 1987), muy académica; Manuel Neila (Círculo de lectores, Barcelona, 1988); basadas en presupuestos traductológicos, la versión española de Antonio Martínez Sarrión (Alianza, Madrid, 1997, [1990]) y la de Luis Martínez de Merlo (Cátedra, Madrid, 1991), en la que el editor literario, Alain Verjat, utiliza profusamente las citas para aportar datos clave en la biografía, fechas de composición y anécdotas; M.B.F. (Ediciones 29, Barcelona, 1993); S.N. (Óptima, Barcelona, 1998); literal también la de Elisa Dapia (Edicomunicación, Barcelona, 1998); Ignacio Caparrós, *Las flores del mal* (Alhulia, Granada, 2001); la edición de Jorge A. Mestas (Ediciones escolares, 2004), con la traducción de Eduardo de Marquina; la de la editorial Océano, 1998, recurre a la traducción de Nydia Lamarque; y la de Carmen Morales y Claude Dubois (Nórdica Libros, Madrid, 2007), ilustrada por Louis Joos. Véase el estudio más pormenorizado de las traducciones y de las actitudes de los traductores ante el texto de *Las flores del mal*: David Marín Hernández, *La recepción y traducción de Les Fleurs du mal en España*, Miguel Gómez Ediciones, Málaga, 2007. Véase también David Marín Hernández, «Una traducción baudelairiana de los ‘Petits poèmes en prose’», *Trans. Revista de Traductología*, 17, 2012, 205-210.

traducción realizada por un poeta²⁷³, pero sin la pretensión de texto literario independiente. Con respecto a la obra original, el poema en castellano viene paralelo al de lengua francesa; lo que no significa dependencia a la literalidad, pues cada poema traducido por Javier del Prado se basta por sí sólo para expresar la poesía baudeleriana. La perfección de la forma, los recursos rítmicos y estilísticos, el universo imaginario, el respeto al clasicismo de la expresión baudeleriana, son sutilmente combinados en busca de la fidelidad al fondo —unido a una rigurosa «Introducción» de ágil lectura—. Encontramos, pues, en dicha traducción, lo que entendemos como más importante de la poesía del primer poeta moderno; el ritmo y el concepto; y la posibilidad, casi exclusiva, que nos brinda dicha traducción de *Las Flores del mal*, de escuchar el fluir del verso a la vez que permite «pensar con» Baudelaire.

La primera traducción de los *Pequeños poemas en prosa* fue de Enrique Díez-Canedo (Calpe, Madrid, 1920; reedición en Espasa Calpe, Colección Biblioteca clásica, Madrid, 2000); otra es la edición de Jiménez Fraud y traducción de Pedro Vances (Imprenta Clásica Española, hacia los años 20); y una edición con prólogo de Francisco García Romo (Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid, Bibliotecas Populares Cervantes, años 30)²⁷⁴. El tema de las

²⁷³ Aparecieron Antologías de poesía francesa no traducidas, como la Fernando Maristany (1921), y otras que sí ofrecían versiones españolas de los textos seleccionados, como la de Díez-Canedo (1913); en estas últimas, los traductores eran poetas que manifestaban su opción literaria.

²⁷⁴ Las siguientes traducciones: edición sin nombre en Espasa Calpe, 1948; edición de A. Verjat Masmann (Bosch (Erasmus-textos bilingües), Barcelona, 1975, varias reediciones posteriores); edición y traducción

traducciones y su análisis comparado²⁷⁵ es motivo de numerosos estudios, principalmente en los círculos académicos. Para nuestro estudio, hemos trabajado sobre la traducción

de José Antonio Millán Alba (Icaria, Barcelona, 1987; varias reediciones en Cátedra, Madrid); traducción de Enrique López Castellón (P.P.P., Madrid, 1990); traducción de Mercedes Sala Leclerc (Edicomunicación, Barcelona, 1995); El esplín de París (Pequeños poemas en prosa), traducción, introducción y notas de Francisco Torres Monreal (Alianza, Madrid, 1999); *Pequeños poemas en prosa. Críticas de arte*, traducción de F. Díez-Cancedo y M. Granell, Espasa-Calpe, Madrid, 1968); Pequeños poemas en prosa: críticas de arte (Espasa Calpe, colección Centauro II, Madrid, 2000); traducción de Joaquín Negrón (Visor, Madrid, 2008). La edición de Luis Guamer reúne *Las Flores del mal. Los Paraísos artificiales. El "Spleen" de París* (Bruguera, Barcelona, 1973).

²⁷⁵ Antonio Figueroa, «Notas sobre a problemática da traducción poética. A propósito das paráfrases que Cabanillas fai de poemas de Baudelaire», *Grial*, 80, 1983, 229-234; Tricás, Mercè, «Llegir, interpretar, traduir. La traducció de *Les Fleurs du mal* de Baudelaire per Xavier Benguerel», *Revista de Catalunya*, 15, 1988, 138-143; Fouilloux, Carolina y Véglia, Arlette, «Los avatares del poema "La muerte de los amantes" en español» en M^a Luisa Donaire y Francisco Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1991, 271-281. Hambrook, Glyn M., «La obra de Charles Baudelaire traducida al español (1882-1910)» *Estudios de Investigación Franco-española*, 4, 1991, 99-102; Ozaeta, María Rosario, «Algunas versiones castellanas de un poema de Charles Baudelaire» en Brigitte Lepinette, M^a Amparo Olivares y Emma Sopena (ed.), *Actas del primer coloquio internacional de traductología (Valencia, mayo de 1989)*, Universitat de València, Valencia, 1991, 167-170 (Reflexión acerca de la traducción poética a través de dos versiones del soneto «Obsession»); Antonio Bueno García, «*Les fleurs du mal* de Baudelaire: historia de su traducción, historia de la estética», La traducción: metodología, historia, literatura : ámbito hispanofrancés : [Actas del III Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española (APFFUE), coord. por Francisco Lafarga Maduell,

de José Antonio Millán Alba por entender que vierte el modelo como si de un molde poético se tratara, resolviendo fácilmente para el lector la tensión del poema en prosa, además de resultar un generoso intermediario de la sensibilidad baudeleriana.

Las traducciones de la obra crítica²⁷⁶, escritos ínti-

Albert Ribas, Mercedes Tricás Preckler, 1995, p. 263-272; Sáez Hermsilla, Teodoro, «La traducción poética: ¿transparencia por aproximación o adaptación inevitable? (A propósito de Ch. Baudelaire)», *Livius*, 9, 1997, 121-136. (Estudio de siete versiones del soneto «Correspondencias» de Baudelaire); Esteban Torre, «La traducción como comentario: Spleen de Baudelaire», *Comentarios de textos literarios hispánicos: homenaje a Miguel Ángel Garrido Gallardo*, coord. por José Luis García Barrientos, Esteban Torre, 1997, p. 399-406; Amador Palacios, «Procedimientos de adecuación semántica en la traducción», *Volubilis: Revista de pensamiento*, 8, 2000, 107-134; Juan Herrero Cecilia, «Problemas y aspectos de la traducción poética: comentario sobre la traducción en verso de dos poemas de Baudelaire y uno de Verlaine», *Estudios de Filología Moderna* (Universidad de Castilla-La Mancha) 3, 2002, 45-64; «La traducción poética como reelaboración y recreación: análisis de versiones al español de poemas de Baudelaire y Verlaine» en Francisco Lafarga, Albert Ribas y Mercedes Tricás (ed.), *La traducción: metodología/historial/literatura. Ámbito hispanofrancés*, PPU, Barcelona, 1995, 273-280; «Traducciones inéditas de poemas simbolistas franceses (*Hymne à la Beauté, La Chevelure, Spleen, Parfum exotique*, de Baudelaire)», *Estudios de Filología Moderna*, 3, 2002, 200-207; Miriam Cabré, «Poe, Baudelaire, Riba», *Quaderns. Revista de traducció*, 6, 2001, 119-131; José Antonio Gallegos Rosillo, «Las flores del mal de Charles Baudelaire traducidas por Ignacio Caparrós», *TRANS: revista de traductología*, 6, 2002, p. 227-240.

²⁷⁶ *El salón de 1846*, traducción e introducción de Joaquim Dols Rusiñol (Fernando Torres, Valencia, 1976); *Los paraísos artificiales*, introducción, traducción y notas de Mariano Antolín Rato (Júcar, Madrid, 1986); *El arte romántico*, traducción y notas de Carlos Wert

mos²⁷⁷ y correspondencia²⁷⁸ eclosionan en el último cuarto del siglo XX, a la vez la investigación sobre la obra baudelairiana y sus relaciones con el arte²⁷⁹. La biografía que escribiera

(Felmar, Madrid, 1977); *Curiosidades estéticas*, trad. de Lorenzo Varela (Júcar, Madrid, 1988); *Lo cómico y la caricatura*, traducción de Carmen Santos (Visor, Madrid, 1989); *El pintor de la vida moderna*, edición de Antonio Pizza y Daniel Aragón, prólogo de Antonio Pizza y traducción de Alcira Saavedra (Fundación CajaMurcia, Murcia, 2007 [1995, 2000]); *Salones y otros escritos sobre arte*, introducción y notas de Guillermo Solana, traducción de Carmen Santos (Visor, Madrid, 1999, [1996]); *Crítica literaria*, introducción, traducción y notas de Lydia Vázquez (Visor, Madrid, 1999).

²⁷⁷ *Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos*, traducción, prólogo y notas de Antonio Martínez Sarrión (Visor, Madrid, 1983); *Escritos íntimos*, introducción y traducción de Francisco Torres Monreal (Universidad de Murcia, Murcia, 1994).

²⁷⁸ *Cartas*, selección, prólogo y traducción de Mario Campaña (Bassarai, Vitoria, 2004); *Correspondencia general*, selección y prólogo de Américo Cristófalo y traducción y notas de Américo Cristófalo y Hugo Savino (Paradiso, Buenos Aires, 2005).

²⁷⁹ Frederick W.J. Hemmings, «El bestiario de Baudelaire», *Revista de Occidente*, 42, 1984, 151-165; Isabel Valverde Zaragoza, «Baudelaire y Manet», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 31-32, 1988, p. 119-150; Anne-Marie Reboul, «Baudelaire: imágenes de un poeta y figuras poéticas de un crítico», *Actas del II Coloquio sobre los estudios de filología francesa en la Universidad española: (Almagro, 3-5 de mayo de 1993)*, coord. por Juan Bravo Castillo, 1994, p. 329-336; José Ramón Navarro Vera, «Transformaciones urbanas y literatura: de Baudelaire a Le Corbusier», *Actas del I Coloquio Internacional "Literatura y Espacio Urbano" [Alicante, 1993]*, coord. por José Ramón Navarro Vera, José Carlos Rovira, 1994, p. 143-154; Inmaculada Illanes Ortega, «Baudelaire: la poesía de la pintura», *Estudios de lengua y literatura francesas*, nº8-9, 1994-1995, 115-128; Bueno García, Antonio, «*Les Fleurs du mal* de Baudelaire: historia de su traducción, historia de la estética», *La traducción: metodología/historia/literatura. Ámbito hispanofrancés*, [Actas del III Coloquio de la

el escritor y periodista César González Ruano²⁸⁰ —que llamó a Baudelaire «Ángel mojado en sangre»—, tuvo un éxito literario tan «resonante» que, en marzo de 1931, pro-

Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española (APFFUE), coord. por Francisco Lafarga Maduell, Albert Ribas, Mercedes Tricás Preckler, 1995, p. 263-272; Olga Eguiluz Iglesias, «Baudelaire o la visión de ciertas presencias futuras», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 71, 1998, p. 113-124; Manuela Ledesma Pedraz, «Baudelaire y su estética bajo el signo de Delacroix», *Literatura y Arte: actas del IV Seminario del Aula de Literatura Comparada de la Universidad de Jaén*, coord. por Genara Pulido Tirado, 2002, p. 101-126; Ignacio Ramos Gay, «La crítica como arte en Wilde y Baudelaire», *La literatura en la literatura: actas del XIV simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*, coord. por Magdalena León Gómez, 2004, p. 369-378; María Teresa Lozano Sampedro, «La narration d'une quête de l'idéal absolu: l'art et l'artiste dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* et *Une mort héroïque*», *Anales de Filología Francesa*, 13, 2004, 229-247; Javier Pérez Segura, «Nuevas imagerías del arte: el juguete como escultura moderna», *Anales de Historia del Arte*, 15, 2005, 281-295; Victoriano Sainz Gutiérrez, «Solos en la ciudad: la condición urbana del artista moderno», *Thémata. Revista de filosofía*, 34, 2005, 171-196; Carmen Camero Pérez, «Charles Baudelaire: de la crítica de arte a la transposición pictórica», *Littérature, langages et arts: rencontres et création*, coord. por Dominique Bonnet, María José Chaves García, Nadia Duchene, 2007, p. 13; Rita Rios, «Um diálogo entre linhas: Rodin et Baudelaire», *Estudios literarios en honor al profesor Federico Bermúdez-Cañete*, coord. por Amelina Correa Ramón, Remedios Morales Raya, Miguel D'Ors, 2008, p. 349-358; Anna Corral Fulla, «La polyphonie en poésie: lecture et musicalisation d'un poème de Baudelaire», *Intertexto y Polifonía: Homenaje a M^a Aurora Aragón*, coord. por Flor María Bango de La Campa, Antonio Niembro Prieto, Emma Alvarez Prendes, Vol. 2, 2008, p. 807-814; María Jesús Godoy Domínguez, «Pasajes: El pintor de la vida moderna, de Charles Baudelaire», *Fedro: revista de estética y teoría de las artes*, 7, 2008, p. 3-25.

²⁸⁰ *Baudelaire*, biografía publicada en la Editorial Hernando, Madrid, 1931 (Nueva edición en la Editorial Planeta, 2008). Sobre esta

nunció una conferencia sobre Baudelaire que le hizo merecer también una cena homenaje en el círculo de Bellas Artes (*Ondas Madrid*, 25/07/1931, p. 5) y la consideración a su libro como representación del «nuevo arte de la biografía» (*La Época*, 10/08/1931, p. 3 y 4). Anteriormente, sólo Ramón Gómez de la Serna, prologando un volumen de *Prosa escogida* baudeleriana había trazado unas páginas vivaces sobre «el desgarrado Baudelaire».

INFLUENCIA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

«Los poetas modernos, más o menos melencólicos; cantores, a veces inspirados y vibrantes, del ajenjo y de las musas callejeras, devotos de Baudelaire y Verlaine, y desdeñosos a menudo con la métrica y hasta con la gramática» así se refería Eduardo Gómez Baquero a los autores que vivieron el momento del modernismo hispánico («*Madrigales*, de Francisco Rodríguez Marín», *El Imparcial*, 25/04/1910, p. 3). Sobre la difusión y recepción crítica de Baudelaire en España²⁸¹ y de la influencia que ejerció en los escritores modernistas españoles

nueva edición, véase la reseña de José Carlos Mainer Baqué, «Baudelaire y César González-Ruano: cita en 1931», *Revista de libros*, 147, 2009, 35-36.

²⁸¹ Sobre la influencia de la literatura francesa en España, véase Lafarga, Francisco, *Bibliografía anotada de estudios sobre recepción de la cultura francesa en España (siglos XVI-XX)*, PPU, Barcelona, 1998; así como Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Historia de la traducción en España*, Ambos mundos, 2004, p. 492 y sigs. Véase también la entrada “Baudelaire” en F. Lafarga y L. Pegenaute (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 2009, p. XXX.

y americanos, la primera obra es de Glyn M. Hambrook (*The Influence of Charles Baudelaire in Spanish Modernismo*²⁸²).

Las revistas literarias de la época, como *Helios*²⁸³, cuyo promotor fue Juan Ramón Jiménez, fueron de gran importancia en el entramado de exhibición de lo baudeleriano. El primer contacto de Juan Ramón Jiménez con Baudelaire le vino a través de la lectura de *Mezclilla*, de Clarín. En mayo de 1901, el poeta de Moguer viajó a Francia, donde las lecturas le hacen descubrir a los grandes simbolistas franceses (traduce a Verlaine para las páginas de *Helios* (3, 1903)). Teñida por su contacto con la lírica francesa, en su obra (*Elegías* (1908), *La soledad sonora* (1911), *Platero y yo* (1914)) se observan características del decadentismo francés (huída, gusto por lo exótico y lo artificioso, angustia, dandismo²⁸⁴, delectación morbosa en lo horrible)²⁸⁵ y toda una estética de la prosa poética baudeleriana²⁸⁶, de las correspondencias («Siempre que huelo madreselvas, no sé por qué correspon-

²⁸² Glyn M. Hambrook, *The Influence of Charles Baudelaire in Spanish Modernismo*, Nottingham University, 1985 (British Thesis Service).

²⁸³ Hambrook, Glyn M., «La réception d'un poète français dans l'Espagne fin-de-siècle: Baudelaire et la revue modernista *Helios* 1903-1904», *Revue de littérature comparée*, 74, 2000, 175-188.

²⁸⁴ Laura Piñero, «'Le dandy' de Charles Baudelaire en 'Nós, os adaptados' de Vicente Risco», *Revista de Llenguas y Literatures Catalana, Gallega y Vasca*, 19, 2014, 213-227.

²⁸⁵ Richard A. Cardwell, «Juan Ramón Jiménez and the Decadence», *Revista de Letras*, 23-24, 1974, 291-342. Véase también Cardwell, Richard A., *Juan R. Jiménez: The Modernist Apprenticeship (1895-1900)*, Colloquium Verlag, Berlín, 1977.

²⁸⁶ Ricardo Gullón, «El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez» en J. R. Jiménez, *Españoles en tres mundos*, Aguilar, Madrid, 1969, 11-64.

dencia ideal de colores, de ternuras, de esencias, me acuerdo de Desdémona vestida de boda para el sacrificio cantando la canción ingenua y triste» (*Ideología*, aforismo 43)), el sentido del viaje como camino, y el jardín metafórico.

En *Helios* colaboró también Manuel Machado, poeta de gran receptividad (*Alma* (1900), *Cante hondo* (1912)), que desde su trabajo en París como traductor de la Casa Garnier, recibe las influencias de orden temático y formal de Baudelaire²⁸⁷ y de sus sucesores. En los simbolistas franceses se miran los modernistas hispanoamericanos y españoles, pero si hay una temática especialmente presente es la de la ciudad y la obra baudeleraiana representa «el molde poético para expresar las sensaciones originadas por este “monstre délicat”»²⁸⁸.

Antonio Machado propuso sus primeros versos en *Helios*. El poeta sevillano tuvo su contacto directo con el simbolismo²⁸⁹ francés durante su estancia, junto a su hermano, en sus inicios (*Soledades* (1903)) en París, para desarrollar el lenguaje simbólico²⁹⁰ de Baudelaire, junto con el incipiente

²⁸⁷ Gillian Gayton, *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses*, Bello, Valencia, 1975.

²⁸⁸ Véase el pormenorizado estudio de Rafael Alarcón Sierra, «La ciudad y el domingo; el poeta y la muchedumbre (de Baudelaire a Manuel Machado)», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 24, 1-2 (1999), 35-64); así como su libro *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado* (Alma y Caprichos), Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1999, y, el más reciente, *El mal poema de Manuel Machado: una lírica moderna y dialógica*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008.

²⁸⁹ *El Simbolismo*, edición de José Olivio Jiménez (Taurus, Madrid, 1979).

²⁹⁰ J.M. Aguirre, *Antonio Machado, poeta simbolista*, Taurus, Madrid, 1973.

simbolismo becqueriano, atendiendo principalmente a los temas adoptados, con la impronta del tratamiento personal y específico del poeta español²⁹¹.

Otra pluma modernista es la de Francisco Villaespesa (*La copa del rey de Thule* (1900), *La musa enferma* (1901), *El alto de los bohemios* (1902), *Viaje sentimental* (1909)) —Juan Ramón Jiménez dijo que «El modernismo “exotista” parecía hecho para él; Villaespesa era él solo todo el modernismo exotista español, hispanoamericano y portugués. Los demás no fuimos sino accidente momentáneo»²⁹²—. Villaespesa y Salvador Rueda animaron a Juan Ramón Jiménez a reunirse con ellos en Madrid para defender el modernismo; el Viernes Santo de 1900, lo recibieron en la estación de Atocha.

Azorín²⁹³ cuenta en una entrevista que el libro «que primero y más inquieta su espíritu es *Las Flores del Mal* de Baudelaire» (F. Martínez-Corbalán, «Recuerdos de la infancia de Azorín», *La Estampa*, 10/10/1931, p. 23); pero seguramente la obra que más le marcaría serían los *Pequeños poemas en prosa*. Baudelaire no es un simbolista, pero contribuyó a conceptos simbolistas como: el poeta, la forma poética.

En 1905, año en que Marquina publica la traducción de *Las flores del mal*, aparecen varios libros modernistas: Francisco

²⁹¹ Javier Gómez-Montero, «La recepción de la poesía francesa contemporánea en *Soledades. Galerías. Otros poemas* (Una visión bajo el enfoque de la intertextualidad)» en *Antonio Machado hoy. Actas del congreso internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de A. Machado*, Alfar, Sevilla, 1990, III, 9-31.

²⁹² Juan Ramón Jiménez, «Recuerdo al primer Villaespesa (1899-1901)», *El Sol*, 10/05/1936.

²⁹³ Gonzalo Sobejano, «Baudelaire entre José Martínez Ruiz y Azorín», *Homenaje a Elena Catena*, Castalia, Madrid, 2001, p. 493-504.

Villasespa, *Rapsodias*; Gregorio Martínez Sierra, *Teatro de ensueños*; Mariano Miguel de Val, *Edad dorada*; Enrique de Mesa, *Flor pagana*, entre otros. El anti-modernismo está servido (desde los escritos de Clarín contra Villasespa) el 30 de abril de 1905, Emilio Ferrari²⁹⁴ lee su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua, «*La poesía en la crisis literaria actual*».

En 1925, Luis Cernuda conoce a Juan Ramón Jiménez. Pedro Salinas, después de un lectorado de cuatro años en la Sorbona, había iniciado a su amigo Cernuda en la lectura de los simbolistas franceses (de Baudelaire fue el primer libro que leyó). «Para Cernuda, como para Baudelaire, cada ataque contra la sociedad no es sino un medio más de definir el ser propio y mostrar cierta imagen del ser de los demás [...] todos se encaminan al mismo fin: el de hacer inmanente en el poema el yo mítico del poeta; el de vincular indisolublemente con el de su arte su destino personal»²⁹⁵. Cernuda encuentra en Baudelaire²⁹⁶ el reconocimiento de sus sentimientos de poeta: el sentimiento de exclusión y aislamiento de la figura del poeta; el rechazo a la sociedad moderna, la

²⁹⁴ José María Martínez Cachero, «El anti-Modernismo del poeta Emilio Ferrari», *Archivum*, IV, 1954, 368-384.

²⁹⁵ Philip W. Silver, *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Castalia, Madrid, 1996, p. 215.

²⁹⁶ Ferran Giné, «Pervivencia de Baudelaire en los versos de Luis Cernuda», en Marta Giné (dir.) *La literatura francesa de los siglos XIX-XX y sus traducciones en el siglo XX hispánico*, Publicaciones de la Universidad de Lleida, Lleida, 1999, p. 281-300; Emilio Barón, «Baudelaire en Cernuda», *Revista de literatura*, Tomo 59, 117, 1997, p. 67-88; Rachel Loayza, «Cernuda y Baudelaire», en *Miscelánea de Estudios Hispánicos: Homenaje de los Hispanistas de Suiza a Ramón Sugranyes de Franch*, Abadía, Montserrat, 1982, p. 189-197.

cual condena al hombre a una soledad especialmente frustrante; transmutación de sus experiencias vitales en sus obras poéticas; la moral hipócrita de la sociedad. En 1959, Cernuda dedica al poeta francés «Baudelaire en el centenario de *Las flores del mal*»²⁹⁷, sobre dicho trabajo aclara en una carta dirigida a Philip Silver: «El estudio sobre Baudelaire [...] trata de exponer lo que, según propias indicaciones del mismo, era su experiencia como poeta, *pero no la mía*. En primer lugar yo no usaría la palabra “sobrenatural”. Yo trato de atenerme sólo a este mundo».

El modernismo trajo a la literatura española toda la fuerza del poema en prosa. Iniciado por Juan Ramón Jiménez, con *Platero y yo* (tímido comienzo en comparación con *Spleen*²⁹⁸ de París) —tentativa mucho más rigurosa en *Diario de un poeta recién casado* (1917); en el ciclo de poemas titulado «Colina del alto chopo» (publicado en la *Revista de Occidente* en 1923) y en la colección de retratos literarios *Españoles de tres mundos* (1942)—; sin embargo la influencia francesa se manifestó más en la prosa poética (*Sonatas* de Valle-Inclán²⁹⁹, y las novelas de Gabriel Miró y de Ra-

²⁹⁷ Emilio Barón, «Retrato del poeta: Baudelaire visto por (Eliot y Cernuda)», *Revista Hispánica Moderna*, XLVIII, 2, 1995, 335-348.

²⁹⁸ María do Cebreiro Rábade Villar, «Spleen, tedio y ‘ennui’. El valor indiciario de las emociones en la literatura del siglo XIX», *Revista de Literatura*, 74 (148), 2012, 473-496.

²⁹⁹ William R., Risley, «Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán», *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, 4 (1979), p. 45-90; María Luisa Burguera Nadal, «Valle-Inclán y Baudelaire: aproximación a sus principios estéticos y literarios», *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 12-14, 2001-2003, p. 73-90. Sobre la relación de Valle-Inclán con las drogas, su actitud ante ellas

món Pérez de Ayala). De la generación del 27, Luis Cernuda mostró un interés por el poema en prosa que le duró toda su vida³⁰⁰ (*Ocnos* (1940-1963), *Variaciones sobre tema mexicano* (1949-1950)).

El año de 1936, con el nacimiento del grupo Ultra, supuso el inicio de una segunda etapa en el anti-Moder-nismo³⁰¹; sin embargo, García Lorca marcaba la relación entre *Las flores del mal* y el *Romancero gitano*³⁰², la temática de la vida de los muertos³⁰³ en la Generación del 27³⁰⁴.

y la descripción de sus efectos —en la tradición de Baudelaire y Gau-tier— véase Alejandro Pérez Vidal, «Ética y estética del kif: Valle-Inclán, Baudelaire y Benjamin», Manuel Aznar y Juan Rodríguez (ed.), *Valle-Inclán y su obra*, Universidad Autónoma de Barcelona, 1995, p. 429-439; Leda Schiavo, «Los paraísos artificiales de Valle-Inclán», *Boletín de la Fundación F. García Lorca*, 7-8, 1990, p. 13-24.

³⁰⁰ Véase James Valender, *Cernuda y el poema en prosa*, Londres, Tamesis Books, 1984, p. 19.

³⁰¹ Véase José María Martínez Cachero, *El canto de las sirenas (pá-ginas de investigación y crítica)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, p. 412.

³⁰² Fernando Lázaro, «Baudelaire y García Lorca», *Ínsula*, 98, 1954, 2; Nelson R. Orringer, «García Lorca's *Romancero gitano*: A Dialogue whit Baudelaire», *Anales de literatura española contemporánea*, Vol. 27, 2, 2002, p. 221-244; Alan Wallis, «Baudelaire y la vanguardia española: el caso Lorca», *ALDEEU 2004*, Pedro Guerrero Ruiz (coord.), Univer-sidad de Murcia, Murcia, 2005, p. 79-86; José Manuel Losada Goya, Alfonso Rodríguez López-Vázquez y Kurt Reichenberger (eds), *De Baudelaire a Lorca*, Reichenberger, 1996.

³⁰³ Miguel García Posada, «La vida de los muertos: un tema común a Baudelaire y Lorca», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Lite-ratura General y Comparada*, 1, 1978, p. 109-118.

³⁰⁴ Mercedes López Suárez, «*Las flores del mal*, *Hijos de la ira*: dos cancioneros de la modernidad», *Voz y letra: Revista de literatura*, Vol. 4, 2, 1993, p. 147-166.

Ramón Gómez de la Serna³⁰⁵ también lo elogió profusamente a Baudelaire «es el poeta impar, ingente, inacabable, de emoción incandescente», destacando su sensualidad exacerbada (*Prosa escogida de Carlos Baudelaire, selección y traducción de Julio Gómez de la Serna, epílogo de Ramón Gómez de la Serna*, El Adelantado de Segovia, 1921 (reseñado en *El Imparcial*, 19/06/1921)).

En la obra de Jaime Gil de Biedma, como en Luis Cernuda, se han señalado muchos motivos presentes en *Las Flores del mal*; ambos afirmaron haber leído a Baudelaire en su idioma original. Cabe destacar las correspondencias entre Gil de Biedma y Baudelaire: moralismo radical, densidad del tema metropolitano e innovaciones en la construcción de una lengua poética³⁰⁶ (además de que Biedma incluso colaboró con Martínez Sarrión en la traducción de *Las flores del mal*).

Otros estudios han mostrado los ecos y huellas de Baudelaire en los poemas de Màrius Torres³⁰⁷, insistiendo en algunas afinidades como la preocupación por la forma poética, la soledad del artista y la profunda espiritualidad.

En la actualidad³⁰⁸, la mayor parte de las menciones a

³⁰⁵ Olga Elwes Aguilar, «París cruel; la experiencia de Gómez de la Serna tras las huellas de Baudelaire», *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, 16, 2001, p. 35-46.

³⁰⁶ Leonardo Romero Tobar, «Gil de Biedma, Baudelaire: correspondances», Túa Blesa (ed.), *Actas del congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1996, I, 477-488.

³⁰⁷ Àngels Santa, «Accents baudelairians a la poesia de Màrius Torres», *Quaderns de Ponent*, 3-4, 1983, 39-45.

³⁰⁸ Las temáticas más variadas ocupan los estudios sobre Baudelaire: Ricardo Gullón, «Baudelaire y sus contemporáneos», *Ínsula*, 1957, «Baudelaire iluminado por Walter Benjamin», *Ínsula*, 1972; Alberto

Adell, «Baudelaire y la crítica española», *Ínsula*, 1973; Teodoro Sáez Hermosilla, «Charles Baudelaire and his Translations of E. A. Poe», *Fidus interpres*, coord. por José Luis Chamosa González, Julio César Santoyo Mediavilla, Trinidad Guzmán, Rosa Rabadán Álvarez, Vol. 2, Universidad de León, León, 1989, p. 33-41; Rafael Ruiz Álvarez, «Baudelaire y Del Casal: influencias temática y léxica», en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, coord. por Francisco Lafarga Maduell, PPU, Barcelona, 1989, p. 399-404; Annick Boilève-Guerlet, «*Le masque de la mort rouge* de Edgar Poe, y Baudelaire: estructura, estética e intertextualidad», *Semiótica y modernidad*, coord. por José Ángel Fernández Roca, Carlos Juan Gómez Blanco, José María Paz Gago, Vol. 2, Universidade da Coruña, La Coruña, 1994, p. 351-364; Rafael Argullol Murgadas, «La pérdida del centro: Piranesi y Baudelaire», *Revista de Occidente*, 115, 1990, 27-40; Jerónimo Martínez Cuadrado, «La función del poeta francés del siglo XIX según sus creadores», *Anales de Filología Francesa*, 9, 1998, 205-223; María Vicenta Hernández, «Sartre en las biografías de Baudelaire y Mallarmé: lucidez y sombras de la escritura», *Poesía histórica y autobiográfica (1975-1999)*, Visor, Madrid, 2000, p. 331-338; Miguel Ángel García Peinado, «El psicoanálisis existencia de Sartre y su aplicación en Baudelaire», *Alfinge*, 17, 2005, 95-104; María Teresa Lozano Sampedro, «El espacio y la mirada o el hombre como espejo del universo en Balzac y Baudelaire: l'immensité intime», *Espacio y texto en la cultura francesa = Espace et texte dans la culture française*, coord. por Ángeles Sirvent Ramos, José Luis Arráez Llobregat, Vol. 2, Universidad de Alicante, Alicante, 2006, p. 1023-1028; María del Rosario Delgado Suárez, «La Mujer y el Amor en Bécquer y en Baudelaire», *Espéculo*, 29, 2005; Àngels Santa, «Individu et société dans l'œuvre de Charles Baudelaire», *Anuario de filología*, 9, 1983, 343-362; Aurora Fernández Polanco, «La fantasmagoría, Baudelaire y la mercancía absoluta», *La balsa de la medusa*, 38-39, 1996, 19-40; José María Cuesta Abad, «Poética psicotrópica: El lenguaje alegórico en Baudelaire», *Castilla: Estudios de literatura*, 20, 1995, p. 55-70; Marta Rodríguez, «Baudelaire, el romanticismo y la modernidad», *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 3, 1996, 115-128; José Muñoz Rivas, «El americano E. A. Poe y el legado europeo de Ch. Baudelaire en la poética y poesía de Cesare Pavese», *Cuadernos de Filología Francesa*, 9, 1996, 179-194; Vicente Gómez, «Charles Baudelaire. Los equívocos de la moder-

nidad estética», *Kalías, Revista de Arte*, 15-16, 1996, 159-180; Sergio Constán, «El baudelairiano poema de Gilgamesh: una lectura maldita de la primera gran epopeya de la humanidad», *Espejo de Paciencia. Revista de Literatura y Arte*, 4, 1998, 29-32; José Escobar, «Un tema costumbrista: el traperero en Mercier, Janin, Baudelaire y Larra. Metáfora del escritor», *Salina. Revista de Lletres*, 14, 2000, 121-126; Juan Barja, «La enfermedad mortal», *Política y Sociedad*, 35, 2000, 145-152; Luis Quintana Tejera, «El soneto en Baudelaire», *Espéculo Revista de Estudios Literarios*, 16, 2001; Jerónimo Martínez Cuadrado, «El cisne, leit-motiv de la poesía parnasiana, simbolista y modernista», *Anales de Filología Francesa*, 10, 2002, 83-99; Luis González del Valle, «El precedente moderno baudelaireano en el Esperpento de la hija del capitán español», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 18 (1), 2002, 31-50; Santiago Sylvestre, «El arte de aconsejar (Entre Baudelaire y Rilke)», *Revista de Occidente*, 257, 2002, 139-146; Julián Sauquillo, «La radicalización del uso público de la razón (Faucoult, lector de Kant)», *Daimon. Revista de Filosofía*, 33, 2004, 167-185; Carmen Camero Pérez, «La *nouvelle* de un poeta: *La Fanfarlo* de Charles Baudelaire», *Anales de Filología Francesa*, 14, 2006, 68-82; Norma Ribelles Hellín, «Le discours de la douleur de l'exil dans *Adieu, vive clarté...* de Jorge Semprum», *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 21, 2006, 185-197; Belén Piqueras Cabrerizo, «La lírica impersonal de la urbe moderna: aproximación a Baudelaire como traductor de Edgar A. Poe», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 31-32, 2006, 135-142; Carlota Vicens Pujol, «La Cythère de Nerval, un Carrefour d'îles», *Anales de Filología Francesa*, 15, 2007, 311-319; José Birlanga Trigueros, «Baudelaire y la moda. Notas sobre la gravedad de lo frívolo», *Bajo palabra. Revista de Filosofía*, 2, 2007, 13-21; Francisco Domínguez, «El placer del desplazamiento que no existe. Diálogo viajero entre Huysmans y Baudelaire», *L'Ull Critic*, 11-12, 2007, 147-156; Annabelle Marie y Jean-Louis Cornille, «Tant de chiens. Petit colloque au sujet d'une œuvre de Nganang éclairée à la lueur blafarde de Baudelaire et de Cervantès», *Estudios Románicos*, 21, 2012, 105-116; Esther Bautista Naranjo, «Le Dur métier d'être belle femme : Sobre los arquetipos femeninos en *Les Fleurs du Mal*», *Archivum*, 65, 2015, 27-56; Mario Aznar Pérez, «Inefabilidad y sugerencia en dos flores enfermizas: 'Correspondances' y 'La Beauté', de Charles Baudelaire», *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 31 (2), 2016, 227-239.

Baudelaire en la crítica española más reciente se realizan con motivo de la temática urbana del poeta francés. Así, en relación con la recuperación del realismo por parte de los poetas de «la nueva sentimentalidad», se suele recodar con relativa frecuencia que «desde Baudelaire, la poesía contemporánea ha hecho de las ciudades la fábrica de ensueños del poeta, pero también un terreno propicio para su propia soledad y marginación»³⁰⁹. Jaime Siles, al señalar los rasgos simbolistas presentes en la «últimísima poesía española» apunta a la predilección por la temática urbana de nuestros poetas más jóvenes «que les lleva a conectar con las escenas de la vida diaria y la expresión que aquella tuvo en la poesía y el arte finisecular»³¹⁰. Otra de las características más modernas frecuentemente subrayada en la poesía actual, con independencia de cómo se exprese en los versos, es su capacidad para explorar los rincones más oscuros de la conciencia y en admitir que su estado natural es turbio y complejo.

El centenario del nacimiento del poeta fue celebrado en la portada de *Los Lunes de El Imparcial* («El centenario de un poeta. Baudelaire, o la paradoja», 27/02/1921) con un artículo de Cristóbal de Castro. La vida literaria española había quedado impregnada de Baudelaire; desde «A Venus gigantesca» de Maeztu (imitación de «La Chevelure») en *Germinal* (13/08/1897) hasta la crítica³¹¹, pasando por las conferencias

³⁰⁹ José Andújar Almansa, «La construcción de los sentimientos en la poesía de Luis García Montero», *Trivium*, 2, 1990, 147-160, 148.

³¹⁰ Jaime Siles, «Ultimísima poesía española escrita en castellano», *Ibero-romania*, 34, 1991, 8-31, p. 16.

³¹¹ Robert Pageard, «Baudelaire dans la revue madrilène *Ínsula* (1946-1980)», *Du Romantisme au Surnaturalisme. Hommage à Claude Pichois*, La Baconnière, Neuchâtel, 1985, 221-229. (Glosa de los distintos artículos —algunos de ellos reseñas— relativos a Baudelaire).

en el Ateneo, las «matinés literarias» en Madrid, las lecturas de Eduardo Marquina, González-Ruano hablando de Baudelaire en la radio, en la residencia de estudiantes en 1924, o el famoso «Ha fallecido en París, Carlos Baudelaire, traductor de las obras de Edgar Poe» en toda la prensa española de 1867; todo ha dado pie, hoy³¹², a que Baudelaire no sólo sea el primer poeta moderno, sino la referencia de la poesía moderna.

³¹² Antonio Candau, «Espectros de Baudelaire: Francisco Umbral y el mercado de las palabras», *Valoración de Francisco Umbral (ensayos críticos en torno a su obra)*, coord. por Carlos X. Ardavín, Llibros del Peixe, Gijón, 2003, p. 301-318; José Antonio Soto Cruz y Lara Mantoanelli Silva, «Los gatos en la poética umbraliana: reflejos felinos de Baudelaire», *Arbor*, 191 (774), 2015; y obras de creación como *Baudelaire maldito y otras obras*, de Francisco Torres Monreal (Editorial Fundamentos, 2001); y a las numerosas referencias de Francisco Umbral.

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

TEXTOS DEL AUTOR

- Correspondance générale*, recopilada, clasificada y anotada por J. Crépet y Claude Pichois, Paris, Conard, 1947-1953.
- Correspondance*, comentarios de Claude Pichois y Jérôme Thélot, Paris, Gallimard, 2000, « Folio ».
- Correspondance*, edición de Claude Pichois y Jean Ziegler, Gallimard, París, 1973, t.I, 2ª ed., 1993; t.II, 2ª ed., 1999, « Pléiade ».
- Curiosités esthétiques*, edición de Henri Lemaître, Paris, Garnier, 1962.
- Fusées : Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée, suivi de Amoentates Belgicae*, edición de André Guyaux, Gallimard, París, 1986.
- L'atelier de Baudelaire : « Les Fleurs du Mal »*, edición diplomática, Claude Pichois y Jacques Dupont, Paris, Champion, 2005, 4 vol.
- Le Salon de 1845 de Charles Baudelaire*, edición comentada, Éditions de l'Archer, Toulouse, 1933.
- Le spleen de Paris : Petits poèmes en prose*, edición de A. Van Bever, G. Crès, Paris, 1917.
- Les Fleurs du Mal*, « Introducción » de André Gide, Édouard Pelletan/R. Helleu, Paris, 1917.
- Les Fleurs du Mal*, edición crítica de Jacques Crépet y Georges Blin, José Corti, Paris, Corti, 1942.
- Les Fleurs du Mal*, edición de Antoine Adam, Garnier, París, 1959, 1996.
- Les Fleurs du Mal*, edición de Claude Pichois, Gallimard, París, 1972, 1996.
- Les Fleurs du Mal*, edición de Jacques Crépet y Georges Blin, colaboración de Claude Pichois, Paris, José Corti, 1986.

- Les Fleurs du Mal*, edición de Jean Delabroy, Paris, Magnard, 1990.
- Les Fleurs du Mal*, edición de John E. Jackson, prólogo de Yves Bonnefoy, Paris, Le Livre de Poche classique, 1999.
- Les Fleurs du Mal*, edición original, Michel Lévy, París, 1868.
- Les Fleurs du Mal*, edición original, Poulet-Malassis et De Broise, París, 1857.
- Les Fleurs du Mal*, edición original, Poulet-Malassis et De Broise, París, 1861.
- Les Fleurs du Mal*, édition condamnée de 1857, prólogo de Yves Charnet, Paris, La Table Ronde, 1997.
- Les Paradis Artificiels*, cronología e introducción de M.A. Ruff, Garnier-Flammarion, París, 1966.
- Lettres à sa mère. 1834-1866*, presentada y anotada por Catherine Delons, Paris, Éditions Manucius, 2017.
- Lettres inédites aux siens*, Grasset, París, 1966.
- Mon cœur mis à nu*, edición diplomática de Claude Pichois, Droz, Genève, 2001.
- Nouvelles Lettres*, edición de Claude Pichois, Fayard, París, 2000.
- Nouvelles lettres*, presentada y anotada por Claude Pichois, Paris, Fayard, 2000.
- Œuvre poétique de Charles Baudelaire, Les Fleurs du mal*, introducción y notas de Guillaume Apollinaire, Bibliothèque des curieux, París, 1924.
- Œuvres complètes*, edición crítica de F. Gautier, Gallimard, París, 1925.
- Œuvres complètes*, edición de Claude Pichois, Gallimard, París, Colección la Pléiade, 1975-1976; t. I, 2006; t. II, 2007.
- Œuvres complètes*, edición de J. Crépet y Cl. Pichois, Connard, París, 1922-1953.
- Œuvres complètes*, edición de Théodore De Banville y Charles Asselineau, Lévy, París, 1868-1870.
- Œuvres complètes*, edición de Y. Florenne, Club Français du Livre, París, 1966.

- Œuvres complètes*, edición de Y. G. Le Dantec y revisada por Claude Pichois, Gallimard, París (basada en la edición de Y. G. Le Dantec, en 1938).
- Œuvres complètes*, prólogo de Claude Roy, notas de Michel Jamet, Paris, Robert Laffont, 1980, « Bouquins ».
- Œuvres en prose / Edgar Allan Poe*, traduítes par Charles Baudelaire ; texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Gallimard, París, 1994.
- Paris 1860. Eaux-fortes sur Paris & « Tableaux parisiens »*, Charles Baudelaire y Charles Meryon, prólogo de Jacques Damade, La Bibliothèque, París, 2001.
- Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, edición de H. Lemaitre, Garnier, París, 1959.
- Petits poèmes en prose*, cronología e introducción de M. A. Ruff, Garnier-Flammarion, París, 1967.
- Petits poèmes en prose*, edición de Adolphe Van Bever, G. Crès, París, 1914.
- Petits poèmes en prose*, edición de Patrick Labarthe, Gallimard, París, 2000.
- Petits Poèmes en prose*, edición de Robert Kopp, José Corti, París, 1969.
- Poesía completa; Escritos autobiográficos; Los paraísos artificiales; Crítica artística, literaria y musical*, edición, traducción y prólogo de Javier del Prado y José A. Millán Alba, Espasa Calpe, Madrid, 2000.
- Richter, Mario, *Les Fleurs du mal de 1861, lecture intégrale*, Slatkine, Genève, 2001.
- Salon de 1846*, edición de David Kelley, Clarendon Press, Oxford, 1975.
- Théophile Gautier*, edición de Philippe Terrier, La Baconnière, Neuchâtel, 1985.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL AUTOR

- «Beaudelaire : nouvelles lectures des *Fleurs du mal*», *Magazine littéraire*, 2002.
- «Beaudelaire», *Bérénice*, IV, 7, marzo 1983.
- «Beaudelaire», *Europe*, 760-761, agosto-septiembre 1992.
- «Beaudelaire», *Magazine littéraire*, 418, marzo 2003.
- «Beaudelaire», *Magazine littéraire*, enero 1990.
- «Beaudelaire», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, LXVII, 2, abril-junio, 1967.
- «Charles Beaudelaire», *Magazine littéraire*, 2014, « Nouveaux regards ».
- Adam, Jean-Michel y Chloé Laplantine, *Les notes manuscrites de Benveniste sur la langue de Baudelaire*, *Semen*, abril 2012, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Adatte, Emmanuel, *Les Fleurs du Mal et Le Spleen de Paris. Essai sur le dépassement du réel*, Paris, Corti, 1986.
- Adell, Alberto, «Baudelaire y la crítica española», *Ínsula*, 319, 1973, 15.
- Aggeler, William F., *Baudelaire Judged by Spanish Critics, 1857-1957*, University of Georgia Press, Athens, 1971.
- Aguirre, José María, *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, Taurus, 1973.
- Alain, Michel, *La Parole et la beauté*, Paris, Les Belles Lettres, 1982.
- Alarcón Sierra, Rafael, «La ciudad y el domingo; el poeta y la muchedumbre (de Baudelaire a Manuel Machado)», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 24, 1-2 (1999), 35-64.
- Alarcón Sierra, Rafael, «La ciudad y el domingo; el poeta y la muchedumbre (de Baudelaire a Manuel Machado)», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 24, 1-2 (1999), 35-64.
- Alarcón Sierra, Rafael, *El mal poema de Manuel Machado: una lírica moderna y dialógica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.
- Alarcón Sierra, Rafael, *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos)*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1999.

- Alas «Clarín», Leopoldo, «Baudelaire», *La Ilustración Ibérica*, 23 de julio de 1887; 24 de septiembre de 1887; 5 de noviembre de 1887; 26 de noviembre de 1887.
- Album Baudelaire*, iconografía reunida y comentada por Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1974.
- Andújar Almansa, José, «La construcción de los sentimientos en la poesía de Luis García Montero», *Trivium*, 2, 1990, 147-160, 148.
- Année Baudelaire*, nº 1 a 5, directores John E. Jackson y Claude Pichois, Klincksieck, 1994-2000: «Paris, l'Allégorie» (nº1,1995); «Figures de la mort, figures de l'éternité» (nº2,1996); «Baudelaire et quelques artistes: affinités et résistances» (nº3,1997); «Postérités de Baudelaire» (nº4,1998); «Hommage à Claude Pichois-Nerval, Baudelaire, Colette» (nº5,1999). Desde el nº6, 2002, la editorial Honoré Champion retoma la revista; Jean-Paul Avice se une a los directores: «De La Belle Dorothee aux Bons Chiens» (nº6,2002); «Du Dandysme à la caricature» (nº7,2003); «Baudelaire et l'Allemagne, L'Allemagne et Baudelaire» (nº8,2004); «Baudelaire toujours. Hommage à Claude Pichois» (nº9-10,2005-2006); «Réflexions sur le dernier Baudelaire» (nº11-12, 2007-2008); «Baudelaire au Japon. Hommage à Yoshio Abé» (nº13-14, 2009-2010); L'année Baudelaire (nº15, 2011); «Hommage à Max Milner» (nº16, 2012); L'année Baudelaire (nº17, 2013); «Baudelaire anti-moderne» (nº18-19, 2014-2015); «Baudelaire dans les pays scandinaves» (nº20, 2016); «Baudelaire dans le monde» (nº21, 2017).
- Antoine, Gérald, «La nuit chez Baudelaire», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, LXII, 1981, 375-401.
- Apert, Olivier, *Baudelaire. Être un grand homme et un saint pour soi-même*, Gollion, Infolio Éditions, 2009.
- Apollinaire, Guillaume, «Baudelaire dans le domaine public», *Nord-Sud* (15/05/1917).
- Aressy, Lucien, *Les dernières années de Baudelaire*, Paris, Jouve, 1947.
- Argullol Murgadas, Rafael, «La pérdida del centro: Piranesi y Baudelaire», *Revista de Occidente*, 115, 1990, 27-40.
- Argullol, Rafael, «Retorno a Baudelaire», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 503, 1992, 41-48.

- Arnold, Paul, *Le Dieu de Baudelaire*, Paris, Savel, 1947.
- Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes. Poésie, prose et correspondance*, introduction, chronologie, édition, notes, notices et bibliographie par Pierre Brunel, La Pochothèque-Le Livre de Poche, 1999.
- Asselineau, Charles, *Baudelaire, sa vie, son œuvre*, Lemerre, Paris, 1869.
- Asselineau, Charles, *Charles Baudelaire: su vida y su obra*, traducción de Pere Rovira, Valencia, Pre-textos, 2004.
- Astobiza Picaza, Nicolás, *La dinámica de lo moderno: Romanticismo y modernidad en Charles Baudelaire*, Madrid, UNED, 2001.
- Austin, James, *L'Univers poétique de Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1956.
- Avice, Jean-Paul et Claude Pichois, *Passion. L'ivresse des images. Baudelaire*, Paris, Textuel, 2003.
- Aznar Pérez, Mario, «Inefabilidad y sugerencia en dos flores enfermas: 'Correspondances' y 'La Beauté', de Charles Baudelaire», *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 31 (2), 2016, 227-239.
- Azúa, Félix de, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Pamplona, Pamiela, 1991; Anagrama, 1999.
- Azúa, Félix de, *Conocer a Baudelaire y su obra*, Barcelona, Dopesa, 1978.
- Bandy, William T. y Pichois, Claude, *Baudelaire devant ses contemporains*, Paris, Klincksieck, 1995.
- Banville, Théodore de, *Petit traité de poésie française*, Paris, A. Le Clere, 1872.
- Barja, Juan, «La enfermedad mortal», *Política y Sociedad*, 35, 2000, 145-152.
- Barón, Emilio, «Baudelaire en Cernuda», *Revista de Literatura*, 59, 1997, 67-87.
- Barón, Emilio, «Baudelaire en Cernuda», *Revista de literatura*, Tomo 59, 117, 1997, 67-88.
- Barón, Emilio, «Retrato del poeta: Baudelaire visto por (Eliot y) Cernuda», *Revista Hispánica Moderna*, XLVIII, 2, 1995, 335-348.

- Baronian, Jean-Baptiste, *Baudelaire au pays des singes*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2017.
- Baronian, Jean-Baptiste, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2006.
- Bataille, Georges, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1994.
- Bautista Naranjo, Esther, «Le Dur métier d'être belle femme : Sobre los arquetipos femeninos en *Les Fleurs du Mal*», *Archivum*, 65, 2015, 27-56.
- Becq, Annie, «Baudelaire et l'amour de l'art : la dédicace aux bourgeois du "Salon de 1846"», *Romantisme*, 17-18, 1977, 71-77.
- Béguin, Albert, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti, 1946.
- Bellemin-Noël, Jean, «Baudelaire et la chirurgie des âmes», en J.-Cl. Mathieu (ed.), *Territoires de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1986, p. 201-212.
- Bénichou, Paul, «Le Satan de Baudelaire», en André Guyaux y Bertrand Marchal, *Les Fleurs du mal*, actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2003, p. 9-23.
- Bénichou, Paul, *Le sacre de l'écrivain 1750-1830*, Paris, José Corti, 1985.
- Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982, 2002.
- Benjamin, Walter, *Le Surréalisme, le dernier instantané de l'intelligentsia européenne*, Paris, Gallimard, 2000.
- Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Cerf, 1989.
- Benjamin, Walter, *Sobre algunos temas de Baudelaire*, Buenos Aires, Leviatan, 1999.
- Bérat, Fanny, *Baudelaire*, Levallois-Perret, Studyrama, 2008.
- Bercot, Martine y Guyaux, André (eds.), *Dix études sur Baudelaire*, Paris, Champion, 1993.
- Bernard, Suzanne, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, 1988.
- Bersani, Leo, *Baudelaire et Freud*, Paris, Seuil, 1981.

- Beser, Sergio, *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1968.
- Birlanga Trigueros, José, «Baudelaire y la moda. Notas sobre la gravedad de lo frívolo», *Bajo palabra. Revista de Filosofía*, 2, 2007, 13-21.
- Blanchot, Maurice, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, 2001.
- Blanquat, Josette, «Clarín y Baudelaire», *Revue de Littérature Comparée*, XXXIII, 1959, 5-25.
- Blin, Georges, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1939.
- Blin, Georges, *Le Sadisme de Baudelaire*, Paris, José Corti, 1948.
- Boilève-Guerlet, Annick, «*Le masque de la mort rouge* de Edgar Poe, y Baudelaire: estructura, estética e intertextualidad», *Semiótica y modernidad*, coord. por J. A. Fernández Roca, C. J. Gómez Blanco, J. M. Paz Gago, Vol. 2, La Coruña, Universidade da Coruña, 1994, 351-364.
- Bonardel, Françoise, *Philosophie de l'alchimie. Grand Œuvre et modernité*, Paris, PUF, 1993.
- Bonet, Laureano, «Clarín, Jean Paul, Baudelaire: un tríptico simbolista» en *Clarín y La Regenta en su tiempo. Actas del simposio internacional*, Oviedo, Universidad de Oviedo-Ayuntamiento de Oviedo, 1987, 951-983.
- Bonnefoy, Yves, «Baudelaire contre Rubens», *La Vérité de Parole et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1988.
- Bonnefoy, Yves, «Baudelaire parlant à Mallarmé», en *Entretiens sur la poésie*, Paris, La Baconnière, 1981.
- Bonnefoy, Yves, «La Septième face du bruit», *Europe*, 760-761, 1992, 31-45.
- Bonnefoy, Yves, «Paris en poésie», prólogo a Cl. Pichois y Cl. Avice, *Baudelaire Paris sans fin*, Paris-bibliothèques, 2004, p. 13-24.
- Bonnefoy, Yves, *Baudelaire : la tentation de l'oubli*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2000.
- Bonnefoy, Yves, *L'Improbable et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1980.
- Bonnefoy, Yves, *Le Siècle de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011, 2014.

- Bonnefoy, Yves, *Lieux et destins de l'image*, Paris, Seuil, 1999.
- Bonnefoy, Yves, *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011.
- Bopp, Léon, *Psychologie des 'Fleurs du Mal'*, Genève, Droz, 1964.
- Borel, Petrus, *Champavert, contes immoraux*, Paris, Montbrun, 1947.
- Bos, Charles du, *Approximations*, Paris, Plon, 1931; Paris, Corrèa, 1932.
- Bouchet, André du, *Baudelaire irrémédiable*, Paris, Deyrolle, 1993.
- Bourget, Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Plon, 1924.
- Boyer, Sophie, *La femme chez Heinrich Heine et Charles Baudelaire*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Brunel, Pierre, « Musique des sens, de Baudelaire à Huysmans », *Revista de filología románica*, nº5, 2007, 143-151.
- Brunel, Pierre, *Baudelaire antique et moderne*, Paris, PUPS, 2007.
- Brunel, Pierre, *Baudelaire et le 'puits des magies'. Six essais sur Baudelaire et la poésie moderne*, Paris, José Corti, 2003.
- Brunel, Pierre, *Charles Baudelaire. 'Les Fleurs du Mal'. Entre 'fleurer' et 'défleurer'*, Paris, Éditions du Temps, 1998.
- Brunel, Pierre, Giovanni Dotoli y Georges Molinié, *1857. Baudelaire et 'Les Fleurs du Mal'*, actes de la Journée d'étude, Paris 31 mars 2007, Fasano-Paris, Schena-Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2007.
- Bueno García, Antonio « *Les fleurs du mal* de Baudelaire: historia de su traducción, historia de la estética », *La traducción: metodología, historia, literatura: ámbito hispanofrancés*: [Actas del III Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española (APFFUE), coord. por Francisco Lafarga Maduell, Albert Ribas, Mercedes Tricás Preckler, 1995, p. 263-272.
- Bulletin baudelairien*, revista del W. T. Bandy Center for Baudelaire Studies, Vanderbilt University, Nashville, Tennessee.
- Burguera Nadal, María Luisa, « Valle-Inclán y Baudelaire: aproximación a sus principios estéticos y literarios », *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 12-14, 2001-2003, 73-90.

- Butor, Michel, *Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1961.
- Cabré, Miriam, «Poe, Baudelaire, Riba», *Quaderns. Revista de traducció*, 6, 2001, 119-131.
- Calasso, Roberto, *La folie Baudelaire*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Gallimard, 2008.
- Camero Pérez, Carmen, «Charles Baudelaire: de la crítica de arte a la transposición pictórica», *Littérature, langages et arts: rencontres et création*, coord. por Dominique Bonnet, María José Chaves García, Nadia Duchene, 2007.
- Camero Pérez, Carmen, «La nouvelle de un poeta: La Fanfarlo de Charles Baudelaire», *Anales de Filología Francesa*, 14, 2006, 68-82.
- Camero Pérez, Carmen, *La critique artiste de Charles Baudelaire à Maurice Blanchot*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.
- Campaña, Mario, *Baudelaire: juego sin triunfos*, Barcelona, Debate, 2006.
- Candau, Antonio, «Espectros de Baudelaire: Francisco Umbral y el mercado de las palabras», *Valoración de Francisco Umbral (ensayos críticos en torno a su obra)*, coord. por C. X. Ardavín, Gijón, Libros del Peixe, 2003, 301-318.
- Caramatie, Bernard, *L'ordre de Baudelaire. Lecture des 'Fleurs du Mal'*, Paris, Hermann, 2015.
- Cardwell, Richard A., «Juan Ramón Jiménez and the Decadence», *Revista de Letras*, 23-24, 1974, 291-342.
- Cardwell, Richard A., *Juan R. Jiménez: The Modernist Apprenticeship (1895-1900)*, Belin, Colloquium Verlag, 1977.
- Carter, Alfred Edward, *Baudelaire et la critique française, 1868-1917*, Columbia, University of South Carolina Press, 1963.
- Cassou-Yager, Hélène, *La polyvalence du thème de la mort dans Les Fleurs du mal de Baudelaire*, Paris, Nizet, 1979.
- Castro, C., «El centenario de un poeta: Baudelaire o la paradoja», *El Imparcial*, 27 de febrero de 1921.
- Cellier, Léon, *Baudelaire et Hugo*, Paris, José Corti, 1970.

- Cervoni, Aurélia, « Le 'Style de décadence'. Polémiques autour de Baudelaire et Gautier », *L'année Baudelaire*, 15, 2011, 25-42.
- Chambers, Ross, *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, Corti, 1987.
- Champfleury, Jules, *Souvenirs et portraits de jeunesse*, Paris, Dentu, 1872.
- Champfleury, *Su mirada y la de Baudelaire*, presentación y selección de los textos de Geneviève y Jean Lacambre, traducción de Carmen Santos, Madrid, Visor, 1992.
- Charnet, Yves, *Baudelaire*, Paris, Nathan, 1991.
- Clapton, George Thomas, *Baudelaire et De Quincey*, Paris, Les Belles Lettres, 1931.
- Cobo, Mariana de, «Charles Baudelaire y la fotografía: el ojo-cámara del poeta», *Çédille. Revista de estudios franceses*, 11, 2015, 103-114.
- Combe, Dominique, «L'esthétique kantienne et la genèse de l'Art pur: Baudelaire et le romantisme», en Isabel Bour (ed.), *Moder- nité et Romantisme*, Paris, Honoré Champion, 2001, 27-49.
- Compagnon, Antoine, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, PUPS, 2003.
- Compagnon, Antoine, *Baudelaire l'irréductible*, Paris, Flammarion, 2014.
- Compagnon, Antoine, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2016.
- Compagnon, Antoine, *Un été avec Baudelaire*, Paris, Équateurs France Inter, 2015.
- Conio, Gérard, *Baudelaire: étude de Les fleurs du mal*, Paris, Marabout, 1992.
- Constán, Sergio, «El baudelairiano poema de Gilgamesh: una lectura maldita de la primera gran epopeya de la humanidad», *Espejo de Paciencia. Revista de Literatura y Arte*, 4, 1998, 29-32.
- Cornille, Annabelle y Jean-Louis Cornille, «Tant de chiens. Petit colloque au sujet d'une œuvre de Nganang éclairée à la lueur blafarde de Baudelaire et de Cervantès», *Estudios Románicos*, 21, 2012, 105-116.

- Cornille, Jean-Louis, *Fin de Baudelaire. Autopsie d'une œuvre sans nom*, Paris, Hermann, 2009.
- Corral Fulla, Anna, «La polyphonie en poésie: lecture et musicalisation d'un poème de Baudelaire», *Intertexto y Polifonía: Homenaje a M^a Aurora Aragón*, coord. por Flor María Bango de La Campa, Antonio Niembro Prieto, Emma Alvarez Prendes, Vol. 2, 2008, p. 807-814.
- Court-Pérez, Françoise, *Baudelaire. Les Fleurs du Mal*, Paris, Ellipses, 2001.
- Crépet, Jacques y Pichois, Claude, *Baudelaire et Asselineau*, Paris, Nizet, 1953.
- Crépet, Jacques, *Baudelaire. Étude biographique d'Eugène Crépet revue et mise à jour par Jacques Crépet*, Paris, Messein, 1906.
- Crépet, Jacques, *Propos sur Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1957.
- Cuesta Abad, José María, «Poética psicotrópica: El lenguaje alegórico en Baudelaire», *Castilla: Estudios de literatura*, 20, 1995, 55-70.
- Decesse, Raymond, *Baudelaire. Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 1984.
- Deguy, Michel, *La pietà Baudelaire*, Paris, Éditions Belin, 2012.
- Delabroy, Jean y Charnet, Yves, *Baudelaire: Nouveaux chantiers*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1995.
- Delbouille, Paul, «L'unité du guignon de Baudelaire», *Cahiers d'analyse textuelle*, 7, 1965, 104-110.
- Delcroix, Maurice y Geers, Walter, *Les Chats de Baudelaire. Une confrontation de méthode*, Paris, PUF, 1980.
- Delgado Suárez, María del Rosario, «La Mujer y el Amor en Bécquer y en Baudelaire», *Espéculo*, 29, 2005.
- Díaz, José-Luis (ed.), *Lire 'Les Fleurs du Mal'*, Cahiers Textuel, 25, 2002.
- Didier, Béatrice, Déborah Lévy-Bertherat y Gwenhaël Ponneau, *Poétiques du néant. Leopardi, Baudelaire, Pessoa*, Paris, Sedes, 1998.
- Díez-Canedo, Enrique y Fortún, Fernando (eds.), *La poesía francesa moderna*, Madrid, Renacimiento, 1913.

- Domínguez, Francisco, «El placer del desplazamiento que no existe. Diálogo viajero entre Huysmans y Baudelaire», *L'Ull Crític*, 11-12, 2007, 147-156.
- Dotoli, Giovanni, «Baudelaire ou Le corps du mal», *Plaisance. Rivista di letteratura francese moderna e contemporanea*, 6, 2005, 87-104.
- Dotoli, Giovanni, *Baudelaire – Hugo. Rencontres, ruptures, fragments, abîmes*, Fasano-Paris, Schena-Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2003.
- Dotoli, Giovanni, *La beauté ou le salut du monde*, Paris, Hermann, 2011.
- Dotoli, Giovanni, *La douleur de Baudelaire*, Paris, Hermann, 2019, « Vertige de la langue ».
- Dotoli, Giovanni, *Nascita della modernità : Baudelaire, Apollinaire, Canudo, il viaggio dell'arte*, Fasano, Schena, 1995, « Biblioteca della Ricerca ».
- Dufour, Pierre, «Formes et fonctions de l'allégorie dans la modernité des *Fleurs du Mal*», en *Baudelaire. 'Les fleurs du mal' : l'intériorité de la forme*, actes du colloque du 7 janvier 1989, Société des études romantiques, préface de Max Milner, Paris, Sedes, 1989.
- Dupont, Jacques y Pichois, Claude, *L'Atelier des Fleurs du Mal. Édition diplomatique*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- Eguiluz Iglesias, Olga, «Baudelaire o la visión de ciertas presencias futuras», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 71, 1998, p. 113-124.
- Eigeldinger, Marc, « André Breton lecteur de Baudelaire », *Europe*, 760-761, agosto-septiembre 1992, 111-122.
- Eigeldinger, Marc, *Le Platonisme de Baudelaire*, Neuchâtel, La Baconnière, 1951.
- Eigeldinger, Marc, *Poésie et métamorphose*, Neuchâtel, La Baconnière, 1973.
- Ellebrock, Karl Philipp, « Poe comme seconde peau », en *Le dernier Baudelaire, Le Magazine littéraire*, 548, octobre 2014, 71-73.

- Elwes Aguilar, Olga, «París cruel; la experiencia de Gómez de la Serna tras las huellas de Baudelaire», *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, 16, 2001, 35-46.
- Emmanuel, Pierre, *Baudelaire, la femme et dieu*, Paris, Points, 1982.
- Emmanuel, Pierre, *Baudelaire*, Paris, Desclée de Brouwer, 1967.
- Escobar, José, «Un tema costumbrista: el trapero en Mercier, Janin, Baudelaire y Larra. Metáfora del escritor», *Salina. Revista de Lletres*, 14, 2000, 121-126.
- Études baudelairiennes*, bajo la dirección de Marc Eigeldinger, Robert Kopp y Claude Pichois, y posteriormente de Marc Eigeldinger y Claude Pichois, Neuchâtel, La Baconnière, 1969-1991.
- Exposition 1968 (Catalogue), Baudelaire. Petit Palais. 23 novembre 1968-17 mars 1969*, Paris, Ministère d'État, Affaires culturelles, Réunion des Musées nationaux, Ville de Paris.
- Feria Jaldón, Ernesto, *Baudelaire: su corazón al desnudo; seguido de Comentarios a los pequeños poemas en prosa*, Madrid, Huerga y Fierro, 2005.
- Fernández Polanco, Aurora, «La fantasmagoría, Baudelaire y la mercancía absoluta», *La balsa de la medusa*, 38-39, 1996, 19-40.
- Feuillerat, Albert, *Baudelaire et la Belle aux cheveux d'or*, Yale University Press, New Haven, 1941.
- Figuroa, Antonio, «Notas sobre a problemática da traducción poética. A propósito das paráfrases que Cabanillas fai de poemas de Baudelaire», *Grial*, 80, 1983, 229-234.
- Fondane, Benjamin, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris, P. Seghers, 1947.
- Fouchet, Max-Pol, *Baudelaire annonçait l'art d'aujourd'hui*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2001.
- Fouilloux, Carolina y Véglia, Arlette, «Los avatares del poema "La muerte de los amantes" en español» en M^a Luisa Donaire y Francisco Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1991, 271-281.
- Froidevaux, Gérald, *Baudelaire: représentation et modernité*, Paris, José Corti, 1989.

- Gaillard, Julie, « L'empoisonneur empoisonné. Baudelaire contre le temps », en François Berquin, *Poisons, Revue des Sciences Humaines*, 315, 3, 2014, 57-70.
- Galand, René, *Baudelaire. Poétiques et poésie*, Paris, Nizet, 1969.
- Gallegos Rosillo, José Antonio, «Las flores del mal de Charles Baudelaire traducidas por Ignacio Caparrós», *TRANS: revista de traductología*, 6, 2002, p. 227-240.
- García Peinado, Miguel Ángel, «El psicoanálisis existencia de Sartre y su aplicación en Baudelaire», *Alfinge*, 17, 2005, 95-104.
- García Posada, Miguel, «La vida de los muertos: un tema común a Baudelaire y Lorca», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1, 1978, p. 109-118.
- Gasarian, Gérard, « 'Nous' poétique et moi biographique chez Baudelaire », en *Paradoxes du biographique, Revue des Sciences Humaines*, 263, 3, 2001, 217-231.
- Gautier, Théophile, *Charles Baudelaire*, Paris, Rivages poche, 2013.
- Gayton, Gillian, *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses*, Valencia, Bello, 1975.
- Gide, André, «Villiers de L'Isle-Adam : Histoires souveraines», *Essais critiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 75.
- Gide, André, *Incidences*, Paris, Gallimard, 1924.
- Giné, Ferran, «Pervivencia de Baudelaire en los versos de Luis Cernuda», en Marta Giné (dir.) *La literatura francesa de los siglos XIX-XX y sus traducciones en el siglo XX hispánico*, Publicaciones de la Universidad de Lleida, Lleida, 1999, 281-300.
- Giusto, Jean-Pierre, *'Les Fleurs du mal' de Charles Baudelaire*, Paris, PUF, 1986.
- Glyn M. Hambrook, *The Influence of Charles Baudelaire in Spanish Modernismo*, Nottingham University, 1985 (British Thesis Service).
- Godoy Domínguez, María Jesús, «Pasajes: El pintor de la vida moderna, de Charles Baudelaire», *Fedro: revista de estética y teoría de las artes*, 7, 2008, p. 3-25.

- Gómez de la Serna, Ramón, *El desgarrado Baudelaire*, Madrid, Aguilar, 1929 (1960).
- Gómez, Vicente, «Charles Baudelaire. Los equívocos de la modernidad estética», *Kalías, Revista de Arte*, 15-16, 1996, 159-180.
- Gómez-Montero, Javier, «La recepción de la poesía francesa contemporánea en *Soledades. Galerías. Otros poemas* (Una visión bajo el enfoque de la intertextualidad)» en *Antonio Machado hoy. Actas del congreso internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de A. Machado*, Sevilla, Alfar, 1990, III, 9-31.
- González del Valle, Luis T., *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*, Madrid, Verbum, 2002.
- González del Valle, Luis, «El precedente moderno baudelaireano en el Esperpento de la hija del capitán español», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 18 (1), 2002, 31-50.
- González Gómez, Xesús, *O teatro de Charles Baudelaire*, A Coruña, Universidade A Coruña, 2000.
- González Ruano, César, *Baudelaire*, Madrid, Espasa Calpe, 1958.
- Grauby, Françoise, *Le corps de l'artiste. Discours médical et représentations littéraires de l'artiste au XIX^e siècle*, Lyon, Presses de l'Université de Lyon, 2001.
- Grava, Arnolds, *L'Aspect métaphysique du mal dans l'œuvre littéraire de Charles Baudelaire et d'Edgar Allan Poe*, Paris, Honoré Champion, 1976.
- Grivel, Charles, «Baudelaire, Phénakistiscopie. La peinture et le mot », *Des mots et des couleurs*, II, Lille, P.U. Lille, 1986, 167-196.
- Gullón, Ricardo, «Baudelaire iluminado por Walter Benjamin», *Ínsula*, 1972; Alberto Adell, «Baudelaire y la crítica española», *Ínsula*, 1973.
- Gullón, Ricardo, «Baudelaire y sus contemporáneos», *Ínsula*, 1957.
- Gullón, Ricardo, «El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez» en J. R. Jiménez, *Espanoles en tres mundos*, Madrid, Aguilar, 1969, 11-64.
- Guyaux, André y Bertrand Marchal, *Les Fleurs du mal*, actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2003

- Guyaux, André, textos réunis par, *Baudelaire dans le monde*, Paris, Classiques Garnier, *L'année Baudelaire*, 21, 2017.
- Guyaux, André, *Un demi-siècle de lectures des 'Fleurs du mal' (1855-1905)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.
- Hambrook, Glyn M., « Baudelaire en Espagne (1857-1910) », en *Baudelaire dans le monde, L'année Baudelaire*, 21, 2017, 39-52.
- Hambrook, Glyn M., «Baudelaire y España», *Estudios de Investigación Franco-española*, 7, 1992, 71-75.
- Hambrook, Glyn M., «Del poeta a la poesía: la imagen de Charles Baudelaire y su obra en las crónicas literarias de Enrique Gómez Carrillo», *Estudios de Investigación Franco-española*, 5, 1991, 97-111.
- Hambrook, Glyn M., «La obra de Charles Baudelaire traducida al español (1882-1910)» *Estudios de Investigación Franco-española*, 4, 1991, 99-102.
- Hambrook, Glyn M., «La réception d'un poète français dans l'Espagne fin-de-siècle: Baudelaire et la revue modernista *Helios* 1903-1904», *Revue de littérature comparée*, 74, 2000, 175-188.
- Hamelin, Jacques, *La Réhabilitation judiciaire de Baudelaire*, Paris, Dalloz, 1952.
- Hemmings, Frederick W.J., «El bestiario de Baudelaire», *Revista de Occidente*, 42, 1984, 151-165.
- Herrero Cecilia, Juan «Traducciones inéditas de poemas simbolistas franceses (*Hymne à la Beauté, La Chevelure, Spleen, Parfum exotique*, de Baudelaire)», *Estudios de Filología Moderna*, 3, 2002, 200-207.
- Herrero Cecilia, Juan, «La traducción poética como reelaboración y recreación: análisis de versiones al español de poemas de Baudelaire y Verlaine» en F. Lafarga, A. Ribas y M. Tricás (ed.), *La traducción: metodología/historia/literatura. Ámbito hispanofrancés*, Barcelona, PPU, 1995, 273-280.
- Herrero Cecilia, Juan, «Problemas y aspectos de la traducción poética: comentario sobre la traducción en verso de dos poemas de Baudelaire y uno de Verlaine», *Estudios de Filología Moderna* (Universidad de Castilla-La Mancha) 3, 2002, 45-64.

- Hirt, André, *Baudelaire. Le monde va finir*, Paris, Kimé, 2010.
- Hirt, André, *Baudelaire: l'exposition de la poésie*, Paris, Kimé, 1998.
- Hirt, André, *Il faut être absolument lyrique. Une constellation de Baudelaire*, Paris, Kimé, 2010.
- Hubert, Judd-David, *L'esthétique des Fleurs du mal: essai sur l'ambiguïté poétique*, Genève, Cailler, 1953.
- Illanes Ortega, Inmaculada, «Baudelaire: la poesía de la pintura», *Estudios de lengua y literatura francesas*, n°8-9, 1994-1995, 115-128.
- Jackson, John E., *Baudelaire sans fin. Essais sur 'Les Fleurs du Mal'*, Paris, José Corti, 2005.
- Jackson, John E., *La mort de Baudelaire. Essai sur Les Fleurs du mal*, Neuchâtel, La Baconnière, 1982.
- Jackson, John E., *Mémoire et création poétique*, Paris, Mercure de France, 1992.
- Jackson, John E., *Mémoire et subjectivité romantique*, Paris, José Corti, 1999.
- Jaime Siles, Jaime, «Ultimísima poesía española escrita en castellano», *Ibero-romania*, 34, 1991, 8-31.
- Jakobson, Roman y Lévi-Strauss, Claude, « Les Chats », *L'Homme*, enero-abril 1962, 5-21.
- Johnson, Barbara, *Défigurations du langage poétique: la seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979.
- Jouve, Pierre Jean, « Les Fleurs du Mal n'ont pas cent ans », *La Quinzaine littéraire*, 51, mai 1968, 15-31.XXX
- Jouve, Pierre Jean, *Le Tombeau de Baudelaire*, Paris, Seuil, 1958.
- Kaplan, Edward K., *Baudelaire et 'Le Spleen de Paris'. L'esthétique, l'éthique et le religieux*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- Kassab-Charfi, Samia, *La métaphore dans la poésie de Baudelaire*, Tunis, Faculté des Sciences humaines et sociales de Tunis, 1997.
- Kopp, Robert, *Baudelaire. Le soleil noir de la modernité*, Paris, Gallimard, 2004, « Découvertes ».
- Kopp, Robert, *Charles Baudelaire. Sur Richard Wagner*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

- Labarthe, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, Genève, 1999.
- Labarthe, Patrick, *Baudelaire, une alchimie de la douleur*, Paris, Eurédit, 2003.
- Lafarga, Francisco y Luis Pegenaute (eds.), *Historia de la traducción en España*, Ambos mundos, 2004.
- Lafarga, Francisco, *Bibliografía anotada de estudios sobre recepción de la cultura francesa en España (siglos XVI-XX)*, Barcelona, PPU, 1998.
- Laforgue, Pierre, *Ut pictura poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Lyon, P.U. de Lyon, 2000.
- Laforgue, René, *L'échec de Baudelaire. Étude psychanalytique*, Genève, Les Éditions du Mont-Blanc, 1964.
- Lasowski, Patrick Wald, *Syphilis. Essai sur la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1982.
- Launay, Claude, *'Les Fleurs du Mal' de Charles Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1995.
- Lawler, James, «L'ouverture des *Fleurs du mal*», en M. Bercot y A. Guyaux (eds.), *Dix études sur Baudelaire*, Paris, Honoré Champion, 1993, 7-33.
- Lázaro, Fernando, «Baudelaire y García Lorca», *Ínsula*, 98, 1954, 2.
- Le Pichon, Yann y Pichois, Claude, *Le musée retrouvé de Charles Baudelaire*, Paris, Stock, 1992.
- Lecaye, Henri, *Le secret de Baudelaire suivi de Baudelaire et la modernité et de Baudelaire et Manet*, Paris, Jean-Michel Place, 1991.
- Ledesma Pedraz, Manuela, «Baudelaire y su estética bajo el signo de Delacroix», *Literatura y Arte: actas del IV Seminario del Aula de Literatura Comparada de la Universidad de Jaén*, coord. por Genara Pulido Tirado, Jaén, Universidad de Jaén, 2002, p. 101-126.
- Léglise, Florence, «Marquina, premier traducteur des *Fleurs du Mal*: face au rythme baudelairien, fine ou sourde oreille ? », en Zoraida Carandell (éd.), *Traduire pour l'oreille*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 115-130.

- Leopoldo Alas «Clarín», «Baudelaire», *Mezclilla*, Barcelona, Lumen, 1987, pp. 75-105.
- Lévi-Strauss, Claude y Roman Jakobson, “Les Chats de Baudelaire”, *Homme*, 2-1, 1962, p. 5-21.
- Lévy, Bernard-Henri, *Les derniers jours de Charles Baudelaire*, Paris, Grasset, 1990.
- Llorente, Teodoro, *Poetas franceses del siglo XIX*, Barcelona, Montaner y Simón, 1906.
- Loayza, Rachel, «Cernuda y Baudelaire», en *Miscelánea de Estudios Hispánicos: Homenaje de los Hispanistas de Suiza a Ramón Sugranyes de Franch*, Montserrat, Abadía, 1982, 189-197.
- Loncke, Joycelynne, *Baudelaire et la musique*, Paris, Nizet, 1975.
- López Castellón, Enrique, *Simbolismo y Bohemia, La Francia de Baudelaire*, Madrid, Akal, 1999.
- López Suárez, Mercedes, «Las flores del mal, Hijos de la ira: dos cancioneros de la modernidad», *Voz y letra: Revista de literatura*, Vol. 4, 2, 1993, 147-166.
- Losada Goya, José Manuel, Alfonso Rodríguez López-Vázquez y Kurt Reichenberger (eds), *De Baudelaire a Lorca*, Reichenberger, 1996.
- Losada Goya, Manuel, Reichenberger, Kurt y Rodríguez, Alfredo (eds.), *De Baudelaire a Lorca: acercamiento a la modernidad literaria*, Reichenberger, Kassel, 1996.
- Lozano Sampedro, María Teresa, «El espacio y la mirada o el hombre como espejo del universo en Balzac y Baudelaire: l’immensité intime», *Espacio y texto en la cultura francesa = Espace et texte dans la culture française*, coord. por Á. Sirvent Ramos, J. L. Arráziz Llobregat, Vol. 2, Alicante, Universidad de Alicante, 2006, 1023-1028.
- Lozano Sampedro, María Teresa, «La narration d’une quête de l’idéal absolu: l’art et l’artiste dans *Le Chef-d’œuvre inconnu* et *Une mort héroïque*», *Anales de Filología Francesa*, 13, 2004, 229-247.
- Macé, Gérard, *Baudelaire*, Paris, Buchet Castel, 2017.
- Machado, Alice, *Baudelaire entre aube et crépuscule*, Paris, Lanore, 2009.

- Maillard, Pascal, «L'allégorie Baudelaire», *Romantisme*, 107, 2000, 37-48.
- Mainer Baqué, Carlos, «Baudelaire y César González-Ruano: cita en 1931», *Revista de libros*, 147, 2009, 35-36.
- Mallarmé, Stéphane, *Hommages et tombeaux*, Paris, Gallimard, 1945.
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1998-2003, « Pléiade », I, p. 38-39.
- Manzini, Charlotte y Robert Kopp, *L'œil de Baudelaire*, Paris-Musées, 2016.
- Marín Hernández, David, «Una traducción baudelairiana de los 'Petits poèmes en prose'», *Trans. Revista de Traductología*, 17, 2012, 205-210.
- Marín Hernández, David, *La recepción y traducción de Les Fleurs du mal en España*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2007.
- Martínez Cachero, José María, «El anti-Modernismo del poeta Emilio Ferrari», *Archivum*, IV, 1954, 368-384.
- Martínez Cachero, José María, «La actitud anti-modernista del crítico "Clarín"», *Anales de Literatura Española*, 2, 1983, p. 383-398.
- Martínez Cachero, José María, *El canto de las sirenas (páginas de investigación y crítica)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000.
- Martínez Cuadrado, Jerónimo, «El cisne, leit-motiv de la poesía parnasiana, simbolista y modernista», *Anales de Filología Francesa*, 10, 2002, 83-99.
- Martínez Cuadrado, Jerónimo, «La función del poeta francés del siglo XIX según sus creadores», *Anales de Filología Francesa*, 9, 1998, 205-223.
- Martinez, Michel, *Les Fleurs du Mal. Baudelaire*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1993.
- Massin, Jean, *Baudelaire entre Dieu et Satan*, Genève, Imprimerie Populaire, 1945.
- Mauron, Charles, *Le dernier Baudelaire*, Paris, José Corti, 1966.
- Maurouard, Elvire, *Les beautés noires de Baudelaire*, Paris, Karthala, 2005.

- May, Gita, *Diderot et Baudelaire critiques d'art*, Paris, Minard, 1957.
- Medina Arjona, Encarnación, "Anotaciones [Comentarios a Las Flores del Mal]", *Rapsoda. Revista de Literatura*, 1, 2009, 135-231.
- Medina Arjona, Encarnación, "Lectura. Recepción de Baudelaire en España", *Rapsoda. Revista de Literatura*, 1, 2009, 120-134.
- Medina Arjona, Encarnación, « Baudelaire, Aion et le 'Vieillard Temps' : thèmes et motifs pour un portrait », en J. M. Losada, *Temps : texte et image*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 543-553.
- Meschonnic, Henri, *Modernité, modernité*, Paris, Verdier, 1988.
- Michaud, Stéphane, « Nietzsche et Baudelaire », *Le Surnaturalisme français*, Neuchâtel, La Baconnière, 1979.
- Michaud, Stéphane, « Nietzsche et Baudelaire », *Le Surnaturalisme français*, Neuchâtel, La Baconnière, Neuchâtel, 1979.
- Millán Alba, José Antonio, «Introducción», en Ch. Baudelaire, *Pequeños Poemas en Prosa*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Millán, José Antonio, «El concepto de romanticismo en Baudelaire», *Filología Moderna*, 71 83, 1981.
- Milner, Max, *Baudelaire. Enfer ou ciel, qu'importe !*, Paris, Plon, 1957.
- Milner, Max, *Le diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire (1771-1861)*, Paris, José Corti, 2007.
- Moss, Armand, *Baudelaire et Delacroix*, Paris, Nizet, 1973.
- Moss, Armand, *Baudelaire et Mme Sabatier*, Paris, Nizet, 1978.
- Muñoz Rivas, José, «El americano E. A. Poe y el legado europeo de Ch. Baudelaire en la poética y poesía de Cesare Pavese», *Cuadernos de Filología Francesa*, 9, 1996, 179-194.
- Murphy, Steve, *Logiques du dernier Baudelaire*, Honoré Champion, París, 2003, 2007.
- Nadar, Félix, *Charles Baudelaire intime (1911)*, Paris, Éditions Obsidiane, 1985.
- Nakaji, Yoshikazu, *Baudelaire et les formes poétiques*, Rennes, P.U. Rennes, 2007.

- Navarro Vera, José Ramón, «Transformaciones urbanas y literatura: de Baudelaire a Le Corbusier», *Actas del I Coloquio Internacional "Literatura y Espacio Urbano" [Alicante, 1993]*, coord. por José Ramón Navarro Vera, José Carlos Rovira, 1994, p. 143-154.
- Nimeyer, Katharina y Klaus Meyer-Minnemann, "Unheimlich, 'metaphysisch', modern. Zur Rezeption Baudelaires in Spanien", *Romanistisches Jahrbuch*, 63, 1, 2013, 334-363.
- Oelher, Dolf, *Le Spleen contre l'oubli, Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*, Paris, Payot, 1996.
- Orejudo Pedrosa, Juan Carlos, *Los caminos de la poesía y de la crítica en Baudelaire*, Madrid, UAM Ediciones, 2005.
- Orringer, Nelson R., «García Lorca's *Romancero gitano*: A Dialogue whit Baudelaire», *Anales de literatura española contemporánea*, Vol. 27, 2, 2002, 221-244.
- Ozaeta, María Rosario, «Algunas versiones castellanas de un poema de Charles Baudelaire» en Brigitte Lepinette, M^a Amparo Olivares y Emma Sopena (ed.), *Actas del primer coloquio internacional de traductología (Valencia, mayo de 1989)*, Valencia, Universitat de València, 1991, 167-170.
- Pageard, Robert, «Baudelaire dans la revue madrilène *Ínsula* (1946-1980)», *Du Romantisme au Surnaturalisme. Hommage à Claude Pichois*, Neuchâtel, La Baconnière, 1985, 221-229.
- Palacios, Amador, «Procedimientos de adecuación semántica en la traducción», *Volubilis: Revista de pensamiento*, 8, 2000, 107-134.
- Pérez Segura, Javier, «Nuevas imagerías del arte: el juguete como escultura moderna», *Anales de Historia del Arte*, 15, 2005, 281-295.
- Pérez Vidal, Alejandro, «Ética y estética del kif: Valle-Inclán, Baudelaire y Benjamin», Manuel Aznar y Juan Rodríguez (ed.), *Valle-Inclán y su obra*, Universidad Autónoma de Barcelona, 1995, 429-439.
- Philipot, Didier, «Baudelaire, Delacroix et les 'femmes d'intimité' », *L'année Baudelaire*, 11-12, 2007-2008, 105-146.
- Pia, Pascal, *Baudelaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.

- Pichois, Claude (ed.), *Lettres à Baudelaire*, Neuchâtel, La Baconnière, 1973.
- Pichois, Claude y Avice, Jean-Paul, *Baudelaire/Paris*, Paris, Éditions Paris-Musées, Quai Voltaire, 1993.
- Pichois, Claude y Ruchon, François, *Iconographie de Charles Baudelaire*, Genève, Pierre Cailler, 1960.
- Pichois, Claude y Ziegler, Jean, *Baudelaire*, Paris, Julliard, 1987.
- Pichois, Claude, « Introduction », *Baudelaire, Europe*, 760-761, agosto-septiembre 1992, p. 3.
- Pichois, Claude, *Album Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1974.
- Pichois, Claude, Avice, Jean-Paul, *Dictionnaire Baudelaire*, Tusson, Du Lérot, 2002.
- Pichois, Claude, *Baudelaire à Paris*, Hachette, Paris, 1967.
- Pichois, Claude, *Baudelaire, Études et témoignages*, Neuchâtel, La Baconnière, 1976.
- Pierre Glaude, « Le dialogue avec De Maistre », en *Baudelaire, Magazine littéraire*, 418, mars 2003, 53-56.
- Piñero, Laura, « 'Le dandy' de Charles Baudelaire en 'Nós, os inadaptados' de Vicente Risco », *Revista de Llenguas y Literatures Catalana, Gallega y Vasca*, 19, 2014, 213-227.
- Piqueras Cabrerizo, Belén, « La lírica impersonal de la urbe moderna: aproximación a Baudelaire como traductor de Edgar A. Poe », *Cuadernos de Investigación Filológica*, 31-32, 2006, 135-142.
- Poggenburg, Raymond, *Charles Baudelaire. Une micro-histoire. Chronologie baudelairienne*, Paris, José Corti, 1987.
- Pommier, Jean, *Autour de l'édition originale des Fleurs du Mal*, Genève, Slatkine Reprints, 1968.
- Pommier, Jean, *Dans les chemins de Baudelaire*, Paris, José Corti, 1945.
- Pommier, Jean, *La mystique de Baudelaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1932.
- Porché, François, *Baudelaire, histoire d'une âme*, Paris, Flammarion, 1967.
- Poulet, Georges y Kopp, Robert, *Qui était Baudelaire?*, Paris, Skira, 1969.

- Poulet, Georges, *Études sur le temps humain*, Paris, Pocket, 2006.
- Poulet, Georges, *La conscience critique*, Paris, José Corti, 1971.
- Poulet, Georges, *La poésie éclatée. Baudelaire/Rimbaud*, Paris, PUF, 1980.
- Prado Biezma, Francisco Javier del, “Poe, Baudelaire y Mallarmé (en el nacimiento del poema moderno)”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 28, 2010, 95-122.
- Prado, Javier del y José Antonio Millán Alba (eds.), *Charles Baudelaire. Poesía completa, Escritos autobiográficos, Los paraísos artificiales, Crítica artística, literaria y musical*, Madrid, Espasa, “Biblioteca de Literatura Universal”, 2000.
- Prado, Javier del, “De la Naturaleza en la literatura y en las artes. El monólogo de Roberto Calasso con Baudelaire”, en Manuela Merino (ed.) *L’appréciation langagière de la nature: le naturel, le texte et l’artifice*, Actas del XXII Coloquio de la APFUE, Jaén, Universidad de Jaén, 2017, 439-452.
- Prete, Antonio, “La poésie dans les rues. Lecture d’*À une passante*”, *L’année Baudelaire*, 17, 2013, 55-68.
- Prévost, Jean, *Baudelaire: Essai sur l’inspiration et la création poétiques*, présenté par Claude Pichois, Paris, Zulma, 1997.
- Proust, Marcel, *À propos de Baudelaire*, Paris, Éditions Sillage, 2015.
- Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971.
- Proust, Marcel, *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, edición de Antoine Compagnon, Paris, Édition complexe, 1987.
- Quesnel, Michel, *Baudelaire, solaire et clandestin*, Paris, PUF, 1987.
- Quintana Tejera, Luis, «El soneto en Baudelaire», *Espéculo Revista de Estudios Literarios*, 16, 2001.
- Rábade Villar, María do Cebreiro, «‘Spleen, tedio y ‘ennui’. El valor indiciario de las emociones en la literatura del siglo XIX», *Revista de Literatura*, 74 (148), 2012, 473-496.
- Ramos Gay, Ignacio, «La crítica como arte en Wilde y Baudelaire», *La literatura en la literatura: actas del XIV simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*, coord. por Magdalena León Gómez, 2004, p. 369-378.

- Raymond, Marcel, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, José Corti, 1940.
- Raynaud, Ernest, *Baudelaire et la religion du dandysme*, Paris, Éditions du Sandre, 2008.
- Reboul, Anne-Marie, «Baudelaire: imágenes de un poeta y figuras poéticas de un crítico», *Actas del II Coloquio sobre los estudios de filología francesa en la Universidad española: (Almagro, 3-5 de mayo de 1993)*, coord. por Juan Bravo Castillo, 1994, p. 329-336.
- Reboul, Anne-Marie, *El discurso estético en Diderot, Baudelaire y Zola*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1993.
- Rey, Alain, *Dictionnaire amoureux du diable*, dessins d'Alain Boulouyre, Paris, Plon, 2013.
- Reynold, Gonzague de, *Charles Baudelaire*, Genève, Slatkine, 1993.
- Ribelles Hellín, Norma, «Le discours de la douleur de l'exil dans Adieu, vive clarté... de Jorge Semprum, *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 21, 2006, 185-197.
- Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955, 1976.
- Richter, Mario, *Baudelaire. 'Les Fleurs du Mal'. Lecture intégrale*, Genève Slatkine, 2001.
- Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes. Poésie, prose et correspondance*, introduction, chronologie, édition, notes, notices et bibliographie par Pierre Brunel, La Pochothèque-Le Livre de Poche, 1999.
- Rincé, Dominique, *'Les Fleurs du mal'. Charles Baudelaire*, Paris, Nathan, 1994.
- Rincé, Dominique, *Baudelaire et la modernité poétique*, Paris, PUF, 1984.
- Rios, Rita, «Um diálogo emtre linhas: Rodin et Baudelaire», *Estudios literarios en honor al profesor Federico Bermúdez-Cañete*, coord. por Amelina Correa Ramón, Remedios Morales Raya, Miguel D'Ors, 2008, p. 349-358.
- Risley, William R., «Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán», *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, 4 (1979), 45-90.

- Robb, Graham, *Baudelaire lecteur de Balzac*, Paris, José Corti, 1988.
- Robb, Graham, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française, 1838-1852*, Paris, Aubier, 1993.
- Rodríguez, Marta, «Baudelaire, el romanticismo y la modernidad», *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 3, 1996, 115-128.
- Romero Tobar, Leonardo, «Gil de Biedma, Baudelaire: correspondances», Túa Blesa (ed.), *Actas del congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1996, I, 477-488.
- Ruff, Marcel, *Baudelaire*, Paris, Hatier, 1966.
- Ruff, Marcel, *L'Esprit du Mal et l'Esthétique baudelairienne*, Paris, Armand Colin, 1955 ; Genève, Slatkine, 1972.
- Ruiz Álvarez, Rafael, «Baudelaire y Del Casal: influencias temática y léxica», en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, coord. por F. Lafarga Maduell, PPU, Barcelona, 1989, 399-404.
- Sáez Herмосilla, Teodoro, «Charles Baudelaire and his Translations of E. A. Poe», *Fidus interpres*, coord. por J. L. Chamosa González, J. C. Santoyo Mediavilla, T. Guzmán, R. Rabadán Alvarez, Vol. 2, Universidad de León, León, 1989, 33-41.
- Sáez Herмосilla, Teodoro, «La traducción poética: ¿Transparencia por aproximación o adaptación inevitable? (A propósito de Ch. Baudelaire)», *Livius*, 9, 1997, 121-136.
- Sainz Gutiérrez, Victoriano, «Solos en la ciudad: la condición urbana del artista moderno», *Thémata. Revista de filosofía*, 34, 2005, 171-196.
- Salazar y Chapela, E., «Reseña de Baudelaire. Mystique de l'Amour. Por Jean Royère», *El Sol*, 23 de noviembre de 1927.
- Santa, Àngels, «Accents baudelairians a la poesia de Màrius Torres», *Quaderns de Ponent*, 3-4, 1983, 39-45.
- Santa, Àngels, «Individu et société dans l'œuvre de Charles Baudelaire», *Anuario de filología*, 9, 1983, 343-362.
- Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947, 1994.
- Sauquillo, Julián, «La radicalización del uso público de la razón (Foucault, lector de Kant)», *Daimon. Revista de Filosofía*, 33, 2004, 167-185.

- Savatie, Thierry, *Une femme trop gaie. Biographie d'un amour de Baudelaire*, Paris, CNRS, 2003.
- Savy, Nicole, *Baudelaire et ses peintres*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1986.
- Schiavo, Leda, «Los paraísos artificiales de Valle-Inclán», *Boletín de la Fundación F. García Lorca*, 7-8, 1990, 13-24.
- Schneider, Michel, *Baudelaire: les années profondes*, Paris, Seuil, 1994.
- Senninger, Claude-Marie, *Baudelaire par Gautier*, Paris, Klincksieck, 1986.
- Sobejano, Gonzalo, «Baudelaire entre José Martínez Ruiz y Azorín», *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia, 2001, 493-504.
- Sonnenfeld, Albert, «Baudelaire et Gide: *La Porte étroite*», *La Table ronde*, 232, mayo 1967, 79-90.
- Soto Cruz, José Antonio y Lara Mantoanelli Silva, «Los gatos en la poética umbraliana: reflejos felinos de Baudelaire», *Arbor*, 191 (774), 2015.
- Starobinski, Jean, *La Mélancolie au miroir, trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1990.
- Steinmetz, Jean-Luc, *Reconnaissances. Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé*, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2008.
- Stierle, Karlheinz, *La Capitale des signes, Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.
- Sylvestre, Santiago, «El arte de aconsejar (Entre Baudelaire y Rilke)», *Revista de Occidente*, 257, 2002, 139-146.
- Taconet, Noël, *Lectures de... 'Les Fleurs du Mal' de Baudelaire. Thème misère et beauté*, Paris, Belin, 1984.
- Thélot, Jérôme, «Proses de Jouve: l'invention de Baudelaire», en Y. Bonnefoy (ed.), *Jouve poète, romancier, critique*, Paris, Lachenal et Ritter, 1995.
- Thélot, Jérôme, *Baudelaire, Violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993.
- Thomas, Henri, «Les notes de Nietzsche sur Baudelaire», *Nouvelle Revue française*, diciembre 1953, 1124-1127.

- Torre, Esteban, «La traducción como comentario: Spleen de Baudelaire», *Comentarios de textos literarios hispánicos: homenaje a Miguel Ángel Garrido Gallardo*, coord. por José Luis García Barrientos, Esteban Torre, 1997, p. 399-406.
- Torres Monreal, Francisco, *Baudelaire maldito y otras obras*, Editorial Fundamentos, 2001.
- Trahard, Pierre, *Essai critique sur Baudelaire poète*, Paris, Nizet, 1973.
- Tricás, Mercè, «Llegir, interpretar, traduir. La traducció de *Les Fleurs du mal* de Baudelaire per Xavier Benguerel», *Revista de Catalunya*, 15, 1988, 138-143.
- Vaillant, Alain, *Baudelaire, poète comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.
- Valender, James, *Cernuda y el poema en prosa*, Londres, Tamesis Books, 1984.
- Valéry, Paul, «Baudelaire y su descendencia», *Revista de Occidente*, 146, 1993, 25-34 (Conferencia pronunciada por Valéry en la Residencia de estudiantes de Madrid el 17 de mayo de 1924 (*Revista de Occidente*, T.IV, 68, 1924, 261-290)).
- Valéry, Paul, «Situation de Baudelaire», en *Œuvres*, t.I, Paris, Gallimard, 1958.
- Valis, Noël M., «The Landscape of the Soul in Clarín and Baudelaire», *Revue de Littérature Comparée*, LIV, 1980, 17-31.
- Valverde Zaragoza, Isabel, «Baudelaire y Manet», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 31-32, 1988, p. 119-150.
- Vebret, Joseph, '*Les Fleurs du Mal*'. *L'œuvre de Baudelaire condamnée*, Paris, Libro, 2009.
- Verhaeren, Émile, *De Baudelaire à Mallarmé*, Paris, L'Âge d'Homme, 2008.
- Verjat, Alain, «Charles Baudelaire, *Las flores del mal*», *Cuadernos de traducción e interpretación*, 7, 1986, 229-235.
- Vicens Pujol, Carlota, «La Cythère de Nerval, un Carrefour d'îles», *Anales de Filología Francesa*, 15, 2007, 311-319.

- Vicenta Hernández, María Vicenta, «Sartre en las biografías de Baudelaire y Mallarmé: lucidez y sombras de la escritura», *Poesía histórica y autobiográfica (1975-1999)*, Visor, Madrid, 2000, 331-338.
- Vitiello, Vincenzo (et al.), *Baudelaire*, Número monográfico de la revista Sileno, 1, 1996.
- Vivier, Robert, *L'originalité de Baudelaire*, Académie royale de langue et de littérature françaises, 1926.
- Vouga, Daniel, *Baudelaire et Joseph de Maistre*, Paris, José Corti, 1958.
- VV.AA., *Baudelaire*, Paris, Hachette, « Génie et réalités », 1961.
- VV.AA., *Baudelaire. Actes du colloque de Nice (25-27 mayo 1967)*, Paris, Les Belles Lettres, 1968.
- VV.AA., *Baudelaire devant ses contemporains*, textos recopilados y comentados W.T. Bandy y Cl. Pichois, Paris, Ed. du Rocher, 1957.
- VV.AA., *Les Fleurs du mal: l'intériorité de la forme*, Paris, SEDES, 1989.
- W. Silver, Philip, *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Madrid, Castalia, 1996.
- Wallis, Alan, «Baudelaire y la vanguardia española: el caso Lorca», *ALDEEU 2004*, Pedro Guerrero Ruiz (coord.), Universidad de Murcia, Murcia, 2005, 79-86.
- Wetherill, Peter Michael, *Charles Baudelaire et la poésie d'Edgar Allan Poe*, Paris, Nizet, 1962.
- Wilhelm, Fabrice, *Baudelaire: l'écriture du narcissisme*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Ziegler, Jean, *Gautier, Baudelaire. Un carré de dames*, Paris, Nizet, 1977.
- Zimmermann, Laurent, *La littérature et l'ivresse. Rabelais, Baudelaire, Apollinaire*, Paris, Hermann, 2009, « Savoir Lettres ».

ÍNDICE

EL AUTOR Y SU CONTEXTO

La familia	Pág.	9
Los años de escolarización	”	14
Los años de formación	”	18
Los comienzos del artista	”	25
La vida de artista	”	30
El año de <i>Las Flores del mal</i>	”	50

LÍNEAS ESENCIALES DE LA OBRA COMPLETA DE BAUDELAIRE

<i>Los Pecios</i>	”	67
<i>Pequeños poemas en prosa</i>	”	68
<i>Los Paraísos artificiales</i>	”	76
<i>La Fanfarlo</i>	”	83
Crítica de arte	”	84
Crítica literaria	”	91
Crítica musical	”	94
Pensamientos y notas autobiográficas	”	95
Estructura poética de la obra baudeleriana	”	98
El <i>spleen</i> y el Ideal	”	111

ANÁLISIS DE *LAS FLORES DEL MAL*

I Bendición	Pág. 136
II El albatros	” 142
III Elevación	” 144
IV Correspondencias	” 146
X El enemigo	” 150
XI La mala suerte	” 152
XII La vida anterior	” 155
XVII La belleza	” 156
XXII Perfume exótico	” 159
XXIII La cabellera	” 161
XXVI Sed non satiata	” 164
XXIX Una carroña	” 167
XXXVI El balcón	” 172
XLII <i>Qué dirás esta noche, pobre alma solitaria</i>	” 175
XLVII Armonía de la tarde	” 177
XLVIII El frasco	” 178
L El cielo revuelto	” 180
LIII Invitación al viaje	” 182
LXVI Los gatos	” 185
LXXIV La campana rajada	” 188
LXXVIII Spleen	” 189
LXXX El gusto por la nada	” 192
XCIII A una transeúnte	” 194
CVIII El vino de los amantes	” 196

CXXI La muerte de los amantes	Pág. 197
6 Recogimiento	” 198

CRÍTICA Y VIGENCIA DE LA OBRA

Crítica y vigencia de la obra	” 203
Traducciones y fortuna de la obra de Baudelaire en España	” 215
Influencia en la literatura española	” 229

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

Textos del autor	” 243
Bibliografía sobre el autor	” 246

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivant du Code pénal.

Achévé d'imprimer en octobre 2018
sur les presses de
AGA Arti Grafiche Alberobello
70011 Alberobello (I - Ba)
Contrada Popoleto, nc - tél. 00390804322044
www.editriceaga.it - info@editriceaga.it

Tous droits de reproduction, traduction ou adaptation réservés
pour tous pays

Dépôt légal : octobre 2018
Copyright AGA et L'Harmattan

L'ORIZZONTE

Collana fondata e diretta da

Giovanni Dotoli, Encarnación Medina Arjona, Mario Selvaggio

www.lorizzonte.fr

Giovanni Dotoli, *Dialogue imaginaire avec Vénus Khoury-Ghata*, Editrice AGA - Le Nouvel Athanor, 2017, 68 p.

Mario Selvaggio, *Tempo e memoria in Giovanni Dotoli poeta*, con un ritratto di Alain Béral, Editrice AGA, 2017, 116 p.

Frédéric-Gaël Theuriau, *Pierre-Fidèle Bretonneau. À l'origine du renouvellement de la pensée médicale*, Editrice AGA - Le Nouvel Athanor, 2017, 80 p.

Giovanni Dotoli, *Poème de la recherche*, [con alcune testimonianze], premessa, traduzione in italiano e cura di Mario Selvaggio, ritratti di Alain Béral e alcune fotografie a colori dello scrittore, [volume pubblicato in occasione dei 75 anni dell'Autore], Editrice AGA, 2017, 130 p.

Frédéric-Gaël Theuriau, *Les dégagements phrénologiques du XIX^e siècle. Le corps-esprit entre erreur et vérité*, Editrice AGA - Éditions Fernand Lanore, 2017, 80 p.

Nicole Barrière, *Eaux prémonitoires / Acque premonitrici*, traduction [de] / traduzione [di] Mario Selvaggio, Editrice AGA - Éditions L'Harmattan, 2017, 80 p.

Luciano Ponzio, *L'immagine e la parola nell'arte tra letterarietà e raffigurazione*, Editrice AGA, 2017, 132 p.

Josep M. Sala-Valldaura, *Passages*, traduit du catalan par Nathalie Bittoun-Debruyne, Editrice AGA - Alain Baudry et C^{ie}, 2017, 68 p.

Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince / Il Piccolo Principe*, préface [de] / prefazione [di] Giovanni Dotoli, traduction [de] / traduzione [di] Mario Selvaggio, illustrations [de] / illustrazioni [di] Antoine de Saint-Exupéry & Nicole Durand, Editrice AGA - Le Nouvel Athanor, 2018, 242 p.

Giovanni Dotoli, *Dizionario poetico della civiltà contadina*, tableaux-poèmes di Michele Damiani, Editrice AGA, 2018, 152 p.

- Bibliographie de Giovanni Dotoli poète bilingue de langue française et italienne et critique de la poésie*, par le poète lui-même, sous la direction de Mario Selvaggio, Editrice AGA - Éditions L'Harmattan, 2018, 364 p.
- Immaginario e realtà. Percorsi di religione*, a cura di Angelo Rella e Sebastiano Valerio, Editrice AGA, 2018, 384 p.
- André Prodhomme, *Entre métier et fonction. Le poète, cet irréductible*, Editrice AGA - Éditions L'Harmattan, 2018, 100 p.
- Giovanni Dotoli, *Dictionnaire et jardin*, Editrice AGA - Éditions L'Harmattan, 2018, 144 p.
- M. J. Muratore, *The Weave of Fragmentation. Discursive Struggle in Novels of Assia Djebar, Sabhir Khemir, Rachida Madani*, Editrice AGA - Éditions L'Harmattan. À paraître 2018.
- Diana Del Mastro - Wiesław Dyk, *Emozione. L'altro lato del sapere / Emocje. Druga Strona Wiedzy*, Editrice AGA. À paraître 2018.
- Giovanni Dotoli, *L'Encyclopédie entre théorie et pratique*, Editrice AGA - Éditions L'Harmattan, 2018, 128 p.
- Bernard Franco, *L'Europe, une idée littéraire*, Editrice AGA - Éditions L'Harmattan. À paraître 2018.
- Encarnación Medina Arjona, *Leyendo Las Flores del mal*, Editrice AGA - Éditions L'Harmattan, 2018, 284 p.
- Le renouveau de l'idéalisme*, sous la direction de Giovanni Dotoli et Louis Ucciani, Editrice AGA - Éditions L'Harmattan, 2018, 200 p.
- Adrien Cannamela, *Le Petit Prince aux douze pieds*, Editrice AGA - Éditions L'Harmattan, 2018, 128 p.
- Alain Rey, *Un poète, messenger du langage, Giovanni Dotoli*, Editrice AGA - Éditions L'Harmattan, 2018, 100 p.
- Giovanni Dotoli, *Éclats*, collages de Patrick Navaï, Editrice AGA - Éditions L'Harmattan, 2018, 144 p.
- Alexandrine-Sophie de Bawr, *Storie per ragazzi (La moneta da cinquecento centesimi - Il vecchio cieco)*, introduzione, traduzione e cura di Martina Matteu, illustrazioni [di] Bertall, Editrice AGA, 2018, 124 p.
- Louis Lemercier de Neuville, *Storie abracadabranti*, introduzione, traduzione e cura di Valeria Aresu, illustrazioni [di] Donato Selvaggio, Editrice AGA, 2018, 104 p.

Giovanni Dotoli, *Dialogo con Padre Pio. Poema-teatro in 5 atti*, composizioni musicali di Étienne Champollion, Editrice AGA, 2018, 120 p.

Giovanni Dotoli, *Connaissance en poche ou De l'encyclopédie*, Editrice AGA - Éditions L'Harmattan, 2018, 140 p.

Rachida Madani, *The Story Can Wait*, English translation by M. J. Muratore and Ida Sophie Winter, introductory essay by M. J. Muratore, Editrice AGA - Éditions L'Harmattan. À paraître 2019.

Aim-A, *Mère si ... à corps père dû. Manifeste*, introduction de Valentin de Carbonnières, préface de Giovanni Dotoli, Editrice AGA - Éditions L'Harmattan, 2018, 168 p.

Mario Selvaggio, *A vele spiegate nel Mediterraneo. Identità e nomadismo in Bouraoui*, Editrice AGA. À paraître 2019.

Giovanni Dotoli, *Cosa è successo?*, illustrazioni [di] Donato Selvaggio, Editrice AGA, 2018, 104 p.

Poésie et poétique dans l'Encyclopédie. Six entrées, par Mario Selvaggio, Editrice AGA - Éditions L'Harmattan, 2018, 212 p.

M. J. Muratore, *Weapons of Word-Play in « Une vie de boy » and « La Rue Cases-Nègres »*, Editrice AGA - Éditions L'Harmattan. À paraître 2020.

Ilda Tomas, *À l'infini...*, Editrice AGA - Éditions L'Harmattan, 2018, 220 p.

Giovanni Dotoli - Mario Selvaggio - Éric Jacobée-Sivry - Jocelyne Verguin, sous la direction de, *L'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert et les projets encyclopédistes du XVIII^e siècle*, Actes de la Journée de Meaux, Lycée Bossuet 19 mars 2018, Editrice AGA - Éditions L'Harmattan, 2018, 108 p.

