

9. Charles Baudelaire, el poeta de la ciudad

9. 1. El artista como *flâneur*

Hölderlin muere en el año 1843, en Tübingen, a orillas de su amado río Neckar, en la casa del carpintero Zimmer, en donde había vivido casi cuarenta años desconectado del mundo. Pero el poeta había continuado su diálogo ensimismado consigo mismo y con las fuerzas de lo alto; había seguido escribiendo, en estados alternativos que oscilaban entre la furia y el éxtasis. Sus poemas, muchos de los cuales se han perdido, están dedicados, la mayor parte de ellos, y repetidamente a *La primavera*, *El otoño* y demás estaciones del año.¹ Vivió hasta el final cantando a su venerada y sagrada Naturaleza. Con él muere el último de la generación romántica con la que compartió vida e ideales. Schiller, Schlegel, Novalis, Hegel y Goethe han desaparecido antes que él.

Charles Baudelaire (1821- 1867) pertenece a la generación siguiente de poetas; tiene veinte y dos años cuando muere el último gran poeta romántico alemán. Su vocación poética está decidida desde muy joven, cuando es expulsado del colegio e inicia sus contactos con los medios literarios y bohemios de París. Su amistad con Théophile Gautier será decisiva, a él dedica sus futuras *Fleurs du mal*, de la que ya ha escrito una quincena de poemas.

Podríamos preguntarnos qué hace el poeta francés con el legado romántico, en primer lugar con relación a la naturaleza. Simplemente la ignora, no constituye tema de su escritura, es más, cuando en alguna ocasión alude a ella no es objeto de veneración, sino de desapego y desasosiego, como cuando dice:

Y ahora la profundidad del cielo me consterna, su limpidez me exaspera. La insensibilidad del mar y la inmutabilidad del espectáculo me sublevan...²

¿Qué hace, entonces, el artista? Trasladar su escenario de la naturaleza a la ciudad. Dice Walter Benjamin, en una expresión feliz, que Baudelaire “va a hacer botánica al asfalto”.³ Esta formulación tiene que ver con la

¹ Recopilados en *Poemas de la locura* (trad. Jesús Munárriz), Hiperión, Madrid, 1982.

² C. Baudelaire, *El spleen de París* (trad. Emilio Olsina), Fontamara, Barcelona, 1981, “El confiteor del artista”, p. 19.

³ W. Benjamin, *Iluminaciones II* “ Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo” (trad. Jesús Aguirre), Taurus, Madrid, 1972, p. 50. El título ya sugiere la lectura marxista de Benjamin, de la que, en las circunstancias actuales del mundo, me distancio. Sin embargo, hay muchas y lúcidas sugerencias para interpretar al poeta, que incorporo en mi lectura

presentación de la figura del poeta bajo el hábito del *flâneur*, el paseante aparentemente ocioso que callejea por la ciudad, observa y luego escribe.

En esta época empiezan a proliferar un nuevo género de estudios, llamados “fisiologías”, que pretenden identificar y clasificar los tipos que habitan y pululan por la ciudad, desde el tendero ambulante, al elegante del *foyer* de la Ópera. ¿Qué tiene que ver Baudelaire con esto? Quizás, que aunque despreciase el intento pseudo científico de los fisiólogos, sin embargo, al igual que ellos describe personajes: el asesino, el traperero, el mártir y también la prostituta, la dama criolla, la Beatriz o las que llama mujeres condenadas. Pero, a diferencia de los fisiólogos, no pretende crear una tipología a la que hayan de adaptarse la pluralidad y variedad irreductible de la naturaleza humana. Sus personajes singulares, transfigurados por la fuerza de sus versos, responden, según dicen sus estudiosos, a hombres y mujeres reales, que él conoció y con los que compartió sus noches de bohemia y sus días de deambular afanoso por la ciudad.

¿Cuáles son los lugares preferidos del *flâneur*? Contesta Benjamin: “los pasajes”. A partir de las reformas de Haussmann, en la ciudad de París empiezan a proliferar las calles con techo de vidrio y paredes revestidas de mármol, en los que se suceden lujosas tiendas, terrazas de cafés, kioscos de revistas y libros, etc. Ese lugar, a medio camino entre la calle y el interior, es el hábitat ideal para el paseante, le suministra temas de observación y experiencia emocional continua. Los pasajes estaban iluminados, en ellos prendió la primera luz de gas, antes de hacerse extensivo a las demás calles del París de Napoleón III. De esta manera, las gentes se sentían más seguras, como en casa, y salían de paseo, o de compras, ya que los comercios de las calles principales no cerraban antes de las diez de la noche. Eran los tiempos florecientes del Segundo Imperio en el que se dio el auge del noctambulismo.

En medio de esas gentes Baudelaire se siente un privilegiado, ya que “no a todo el mundo le es dado tomar un baño de multitudes: gozar de la muchedumbre es una arte”, como dice en el poema en prosa “Las multitudes”, incluido en *El spleen de París*.⁴ Pero multitud y soledad son términos intercambiables para el poeta activo y fecundo, no es un pasear indolente de desocupado. En su deambular pensativo y atento obtiene “una embriaguez singular de esta comunión universal”, sigue diciendo, “una inefable orgía”, “una santa prostitución del alma”. ¿Cómo interpretar estas expresiones? Creemos que su entrega es simulada, de una distanciada ironía, huyendo de lo que Nietzsche, en este mismo sentido, llamaría

⁴ *Opus cit.*, p. 39.

despreciativamente “calor de establo”. No hay deseo de proximidad, de amistad o amor o cualquiera de los sentimientos confortables y cotidianos, su orgía espiritual es de alejamiento teórico, puro material para su creación estética. Le gusta prestar atención a lo imprevisto, a lo nuevo, a lo desconocido que pasa, como en el soneto “A una transeúnte”, cuyo primer cuarteto reza así:

La rue assourdissante autour de moi hurlait
Longue, mince, en gran dueil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d’une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l’ourlet ⁵

Pura descripción o apunte parecido al que los pintores como Constantin Guys hacía por la misma época y que anunciaba el arte de la fotografía, que pretendía captar lo instantáneo. Pero los artistas contemporáneos de Baudelaire han perdido ya el componente romántico de la mitificación del instante, como condensación de toda la felicidad posible, el.....“¡Detente instante, eres tan bello !” de Goethe. Sin embargo, algo de ello sigue aún latiendo, tal vez, en Baudelaire, ya que fantasea que a esa imagen fugitiva podría haberle ofrecido su amor, y que, además, ella también lo había intuido, como indica su terceto final :

Ailleurs, bien loin d’ici ! trop tard ! *jamais* peut-être!
Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais! ⁶

El poeta urbano canta a sus conciudadanos, personajes anónimos, una multitud de seres que se cruzan en sus quehaceres diarios sin conocerse mutuamente, sin interesarse los unos por los otros ; el estigma de la ciudad los marca. Ese marca es la indiferencia, o el “horror de indiferencia”, como diría años después ese otro gran artista, irónico y distanciado, llamado Marcel Duchamp.

9. 2. « ¡ Hay que ser absolutamente moderno ! »

⁵ *Aullaba en torno mío la calle// de riguroso luto y dolor soberano// una mujer pasó; con mano fastuosa// levantando el festón y el dobladillo al vuelo//.* “Las flores del mal” (trad. Luis Martínez), Cátedra, Madrid, 1998, p.363

Con este apotegma expresaba Rimbaud, discípulo de Baudelaire, la tarea de los nuevos artistas. A ellos les pedía la invención de mundos desconocidos (en la tierra o en los infiernos), mundos producto de la imaginación, que permitiesen el surgimiento de nuevas formas de arte. La sentencia ha sido diversamente interpretada, pero lo intentaremos, de nuevo. Aplicada al territorio que nos interesa, la poesía, la *modernidad*, para Baudelaire, podría tener el significado de una aspiración perpetua de novedad, de renovación tanto en el *contenido* como en las *formas*. Tratémoslo por separado. En cuanto a la forma, el lenguaje poético se encontraba, en la primera mitad del siglo XIX, en la misma situación en que lo habían dejado los poetas del XVII, aquellos que reclamaban para la poesía un lenguaje elevado. Los románticos lo habían continuado exigiendo. Sírvanos como ejemplo, Hölderlin, ¿cómo no iba a usar el más alto lenguaje, él, el que se autoproclamara el emisario de los celestes?

La generación siguiente de poetas, los llamados parnasianos⁷, como es el caso de su amigo Gautier, o Leconte de Lisle, propugnaban también una exaltación olímpica de la calidad externa de la poesía, y a la vez un sentido impersonal, y en esto último se separaban de los excesos del subjetivismo romántico. Constituyeron un episodio de la tendencia artística compendiada en la expresión *l'art pour l'art*, gesto de alejamiento de toda contingencia humana (política, moral o social). El caso de Baudelaire, contemporáneo de los parnasianos, es diferente, ya que inmerso en la masa de las multitudes, como paseante primero y luego como creador, decidió abandonar dicho lenguaje elevado y usar términos vulgares, quizás para imitar mejor a sus modelos. Dice Félix de Azúa en su libro *Baudelaire y el artista de la vida moderna* que “no se trataba de un desafío, de esa actitud ofensiva propia de la siguiente generación, sino de una teoría de lo moderno, en la que no se citaba, pero se adivinaba, un nuevo público”.⁸ Ese nuevo público no ha de pertenecer a un estamento social determinado, como la nobleza guerrera en la época de Homero, ni tampoco a un círculo de intelectuales u hombres sensibles y cultivados, como en la época romántica. El nuevo público, que Baudelaire adivinaba, el público *moderno* eran las masas ciudadanas. El género de experiencias que ellas vivían, por el simple hecho de ser habitantes de la ciudad (seres anónimos, que se cruzan sin entablar relaciones), debía ser para ellos algo común. Su poema “A una transeúnte”, en el que se cruzan un paseante y una hermosa

⁶ *¡En otro sitio, lejos, muy tarde, acaso nunca! // Pues no sé a dónde huyes, ni sabes dónde voy, // ¡Tú, a quien yo hubiese amado! ¡Sí, tú, que lo supiste!*

⁷ Denominación que procede de la revista *Le Parnasse contemporain*, en la que se expresaba el deseo de elevación formal del lenguaje.

⁸ Anagrama, Barcelona, 1999, p. 38.

desconocida, era para las gentes de la época algo cotidiano. El poeta urbano quería que su poesía fuese espejo para sus protagonistas, convertidos, a la vez, en público-lector de sus propias vivencias. Pero esas multitudes no acudieron, en tropel, a los recitales de sus versos.

Además de cambiar el lenguaje poético, elevado y sublime para la tradición, a un nuevo lenguaje moderno, común y ciudadano, Baudelaire también intenta introducir modificaciones en los géneros. También en este aspecto desea ser “absolutamente moderno”. Y así lo ensaya con sus poemas en prosa, que no es lo mismo que prosa poética, específica. Estas composiciones llamadas por él *Petits poèmes en prose*⁹ son una serie de escritos reunidos en *El Spleen de París* (1869) en los que pretende expresar las mismas experiencias vitales y creativas que en *Las flores del mal*, pero sin tener necesidad de sujetarse a las exigencias del ritmo y de la rima. Oigamos sus palabras :

¿Cuál de nosotros, en sus días ambiciosos, no ha soñado en el milagro de una prosa poética, musical sin ritmo y sin rima, lo bastante flexible y contrastada para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia ?

Es sobre todo de la frecuentación de ciudades enormes, del entrecruzarse de sus innumerables relaciones, de donde nace este ideal obsesionante.¹⁰

Esta es la presentación al redactor jefe de *La Presse*, Arsène Houssaye, de su escrito *El Spleen de París*, al que llama, con estudiada modestia, “una pequeña obrita”, que ofrece admirables comodidades “a usted, a mí y al lector”, sigue diciendo. ¿Por qué ? Porque el manuscrito está constituido de fragmentos, en el que cada uno puede aguantarse por sí mismo y no es necesario someterse al hilo, a veces fatigoso, de una intriga superflua. Así surge un retablo de personajes y situaciones, aparentemente desligadas, que dan títulos a los distintos *petits poèmes en prose*, recién denominados y creados por Baudelaire : “El extranjero”, “El desespero de la vieja”, “La invitación al viaje”, “Una muerte heroica”, “Retratos de amantes”, etc. ¿Cuál es el elemento que da coherencia a toda la obra ? El propio Baudelaire responde a la pregunta : la descripción de la vida moderna en la ciudad.

Estas descripciones pueden adaptarse, a la perfección, al ritmo del *flâneur*, que coge al vuelo una expresión, un gesto, un vuelo del vestido de

⁹ Este es un título provisional. No sabemos cuál de los múltiples títulos pensados por Baudelaire habría sido el finalmente elegido. Es probable que hubiese prevalecido *Le spleen de Paris*, como figura en muchas ediciones actuales. Otros títulos eran *La lueur et la fumée*, muy faulkneriano, *Nocturnes*, *le Promeneur solitaire*. Ver el libro citado de Azúa p. 112

¹⁰ *Opus cit.*, p. 16.

una paseante, la mirada de los ojos de los pobres. Después, al transformarse en poemas, o en poemas en prosa, serán el producto de una larga y tortuosa elaboración. Sus escritos son el resultado de muchas horas de trabajo, como lo atestiguan las variantes que de continuo introducía, preocupado por los problemas de estructura y de forma, de música y composición. Con el tiempo fue dando cada vez más importancia a su “obrita” *El Spleen*, porque creía que ensanchaba la perspectiva de *Las flores del mal*, superando las limitaciones del género poético (ritmo y rima), al usar los instrumentos de la prosa. Y también le permitía un tratamiento más distanciado que en sus versos, como una segunda reflexión, más alejada e indiferente, y además más irónica.

Paul Valéry disentiría absolutamente de este empeño de Baudelaire de hacer poemas en prosa, ya que considera que el *espíritu poético* es un estado naciente, una emoción esencial imposible de traducir a otra forma de expresión, absolutamente diferente como es la prosa. Así dice que poner o hacer poner en prosa un poema “es un acto de herejía”¹¹. Sin embargo, en la tradición de los estudios sobre Poesía, en Francia, es habitual juzgar los versos “según la cantidad de prosa que contienen”¹², es decir, se escriben artículos, e incluso libros sobre tal o cual poema, o se le hace objeto de examen para los alumnos de teoría poética. Valéry muestra su absoluto desacuerdo, ya que cree que inculcar sentido poético y enseñar a sentir placer en la lectura de poemas consistiría en repetir el acto de creación del autor. Así dice que el *conocimiento poético* sólo se produce

...cuando nos hayamos hecho instrumento de la cosa escrita, de manera que nuestra voz, nuestra inteligencia y todos los resortes de nuestra sensibilidad se hayan adaptado para dar vida y poderosa presencia al acto de creación del autor.¹³

Y la lógica interna del acto creador ya ha sido tratada, con anterioridad, en los capítulos introductorios sobre teoría estética¹⁴. Ahora intentamos su aplicación a un quehacer concreto de un poeta. Valéry, para hablar del acto de creación poética usó la esclarecedora metáfora del *péndulo poético*, es decir, la oscilación entre los extremos o puntos simétrico del sonido y el sentido. Y el sonido incluye el ritmo, la métrica y la prosodia, desterrados por Baudelaire de sus poemas en prosa, por lo cual se sentía liberado incluso, según sus propias palabras, de las rígidas leyes y ataduras del tradicional poema en verso rimado. Así pues, Valéry no debió tener en

¹¹ P. Valéry, *opus cit.*, “Cuestiones de poesía”, p. 41.

¹² *Ibidem*

¹³ *Idem*, p. 36.

¹⁴ Ver Cap. III, p. 36-37

mucha consideración el intento del poeta moderno de la ciudad de crear poesía bajo la forma de la prosa. Su innovación formal probablemente lo dejaría indiferente.

9. 3. El *Spleen*, el ‘malditismo’ del *dandy* y la muerte

Vamos a entrar ahora en el segundo aspecto de la renovación poética llevada a cabo por Baudelaire : los temas o contenidos de sus obras. Lo habíamos adelantado al referirnos a su tratamiento de la naturaleza, “me es imposible escribir versos en elogio de la naturaleza”¹⁵, dice el poeta. La naturaleza no es ya objeto de experimentación y creación para el artista moderno, que vive y escribe en y para la ciudad. Una ciudad en la que hombres y mujeres son descritos como espíritus sufrientes de urbanitas que trabajan y sobreviven en medio de la miseria cotidiana. El estigma de la ciudad, el horror de indiferencia, es el punto de vista que elige el llamado poeta maldito. Su gran novedad, a nivel de contenido, es haber dado voz a lo ruinoso: los miserables, los borrachos, los asesinos, las prostitutas; la marginación en cualquiera de sus formas. También otros poetas contemporáneos habían tratado temas sociales tomados de la vida cotidiana de París, como Sainte-Beuve en *Les consolations*; pero el sentimiento de piedad que le impregna es diferente del tratamiento que hace Baudelaire, como veremos. Hay un poema denominado “Abel et Caïn”, compuesto por dieciséis dísticos, que suenan como una letanía. Vamos a oír algunos:

Race d’ Abel, dors, bois et mange; *Raza de Abel, cébate y duerme*
Dieu te sourit complaisamment. *Dios complacido te sonrío.*

Race de Caïn, dans la fange *Raza de Caïn, en el fango*
Rampe et meurs misérablement. *Arrástrate y mísera muere.*

Race d’ Abel, ton sacrifice *Raza de Abel, tu sacrificio*
Flatte le nez du Séraphin! *Al serafín su olfato halaga*

Race da Caïn, ton supplice *Raza de Caïn, ¿algún día*
Aura-t-il jamais une fin? *tu suplicio terminará?*¹⁶

Y continua atribuyendo horrores a la raza maldita, cuyas entrañas “de hambre aúllan” y en su “antro tiembla de frío”. Después añade un verso que dice : “tu tarea no está del todo concluida”. ¿Es una invitación al

¹⁵ Carta escrita en 1855 al editor Fernand Desnoyers, que había pedido a distintos literatos poemas sobre la naturaleza. Baudelaire entrega los poemas en prosa “El crepúsculo de la tarde” y “La soledad”.

¹⁶ *Opus cit.*, p. 461.

pueblo para que se rebele, de nuevo? Porque las tres revoluciones habidas en Francia, las de 1789, 1830 y 1848, no han llegado a mejorar la vida de los desheredados. Dice Benjamin que en este poema está representado su idea más liberadora y comprensiva de ellos. Y en su lectura marxista de Baudelaire considera que la raza de Caín es la de los antepasados de la clase proletaria.

Este poema está incluido en la serie de *Les fleurs du mal* denominada *Révolte*, la más breve, sólo constituida por tres poemas (¡extraña trinidad!). Además del citado, los otros se llaman “La negación de San Pedro” y “Letanías de Satán”, todos de tono fundamentalmente blasfemo. ¿Hay que tomar en serio el satanismo del poeta? Quizás sea su manera de mostrar su inconformismo, pero nos queda sin respuesta el porqué da forma teológica a su repudio de los poderosos. En la bohemia, que Baudelaire frecuentaba, era de buen tono mostrarse cínico con los de arriba y alentar la rebeldía en los de abajo. La figura de Satán es modélica en el sentido en que la toma el poeta: como el vencido que no cesa en sus empeños. Así lo muestra en sus versos:

O Prince de l'exil, à qui l'on a fait tort,
Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort. ¹⁷

Esta ha sido una de las interpretaciones más frecuentes, presentar a Satán como una figura de la rebeldía permanente.

Pero, incluso toda la serie de poemas de *Les fleurs du mal* podría entenderse como una reflexión y transcripción poética de todo tipo de *Révoltes* y sus métodos o vías usados. Así lo hace Azúa ¹⁸, el cual distingue cuatro caminos, siguiendo el orden de las distintas secciones en que está dividido el libro.

Yo propondría una nueva reorganización del plan general del conjunto de poemas, dividido por el propio Baudelaire en secciones. Esta interpretación parte del supuesto de concebirlo como una rebelión del propio Baudelaire contra el mal, en sus múltiples manifestaciones. En este plan general, entendido como estrategia de poeta, diferenciaré tan sólo dos caminos, entendidos como *métodos* para llegar a algún lugar: el primero es el de la *liberación por medio del ideal* y el segundo es la *vía satánica*, de la que hemos tratado con anterioridad al referirnos, tanto al estigma que marca a las multitudes, como a la propia figura de Satán. Nos queda, por tanto, investigar el primer camino. En él incluiría cuatro vías de esperanza,

¹⁷ Oh príncipe exiliado a quien se hizo una ofensa, // y que, vencido siempre, más fuerte te levantas. // *Idem*, p. 465.

¹⁸ *Opus cit.*, p. 105-106.

o de huida del mal: por la vía del arte (la poesía), del amor o el sexo, casi siempre perverso (los dedicados a las mujeres), de las multitudes (anónimas, en la gran ciudad), o de los paraísos artificiales (por medio del vino o el opio). Visto el fracaso de todos estos caminos, tenemos al poeta en pleno estado de *spleen*.

Llegado es el momento de decir algo sobre este término, empleado por Baudelaire de manera generosa. La traducción por “tedio” o “aburrimiento” no reproduce con fidelidad el sentido que pudo tener para el poeta, un sentido, podríamos decir, metafísico.

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
Prend les proportions de l'imortalité.¹⁹

El hastío metafísico abarca las dimensiones de la inmortalidad y su origen es la falta de afanes, el inmovilismo y la quietud. Pero no aquella con la que especulaban los místicos de todas las religiones, que conduce al espíritu a la serenidad, sino que el *spleen* alude a un estado del espíritu más próximo a lo que los existencialistas llamarán, más tarde, náusea o angustia vital. Jean Paul Sartre hace una interpretación de Baudelaire en este sentido. Así dice que el poeta, obsesionado, por orgullo, en la búsqueda de su singularidad y deseo perpetuo de novedades (en nuestra lectura, su obstinación en ser “absolutamente moderno”) pretendió encarnar al más irremplazable de los seres; pero no encontró su rostro particular, sino que su tremenda lucidez le colocó ante sí mismo los modos indefinidos de la conciencia universal: “Orgullo, lucidez y tedio sólo son uno”.²⁰

La figura literaria que inventa Baudelaire para encarnar ese estado de *spleen* es la del *Dandy*. Esta es una invención extravagante de los ingleses, en la aburrida atmósfera aristocrática de la época colonial; Lord Byron, por ejemplo, fue considerado como el prototipo del *dandy*-artista. Esta figura sería la más próxima a la que Baudelaire probablemente quería encarnar, incluyendo su fama (infundada o no, en ambos casos) de réprobo, de personaje que menosprecia las leyes establecidas y voluntariamente las infringe. Pero los dos me parecen ‘réprobos distinguidos’, producto de una elección más estética que propiamente moral. En el caso del poeta francés, fanfarronea continua y públicamente de sus vicios, y lo hace de una manera tan tosca, en ocasiones, que no hay manera de tomárselo en serio.

¹⁹ Nada es igual de lento que las cojas jornadas, // cuando bajo pesados copos de años nevosos, // el hastío, ese fruto de la falta de afanes, // toma las proporciones de la inmortalidad. Idem, p. 301.

²⁰ J. P. Sartre, *Baudelaire*, Losada, Buenos Aires, 1957, p. 22.

Por ejemplo, es sabido el revuelo que armó en el famoso juicio que se hizo contra *Les fleurs du mal*, en la primera edición de 1857. El temía, y se quejaba, por adelantado, de que se le condenase por “ofensa a la moral religiosa”, pero finalmente sólo se le condenó por “ofensa a la moral y las buenas costumbres”. Se le obligó a pagar una multa de trescientos francos y al editor de cien. Pero, un dato curioso es que ese mismo año el gobierno francés le había dado una beca de una cantidad muy superior, tema del que nunca habla el poeta, ya que prefiere mostrarse como víctima.

Volvamos al plan general de su obra, al que añadiremos ahora el de su propia vida. Habíamos dicho que intenta recorrer una primera vía, que habíamos llamado “de liberación por medio del ideal”. Fracasada esta vía tenemos al *dandy* exhibiendo con talante displicente su aburrimiento metafísico. Hay mucho de artificioso, sospechamos, tanto en el gesto del *dandy* como en el supuesto estado de su ánimo. También en la figura del *flâneur* habíamos detectado algo falso, no es en mero paseante ocioso, sino un artista que recoge material para su escritura.

La segunda vía de liberación pensada por Baudelaire es la *vía satánica*, en la cual intenta una nueva forma de subversión contra todas las vías de salvación ortodoxa, eligiendo a Satán, primer rebelde, como “Padre adoptivo”. Incluso podría pensarse en una identificación; Baudelaire se siente ahora Satán (no sabemos si los jueces intuyeron la teología invertida que podría estar implícita en su Satán, pero sabemos del temor del acusado a ser ‘descubierto’). Pero este nuevo camino también le conduce al fracaso. Ya no habrá más intentos de “salvación poética del mundo” como describe Mallarmé la trayectoria de su admirado antecesor.

El último poema de *Les fleurs du mal* tiene un nombre simbólico: “El viaje”. Podría entenderse como una metáfora de su itinerario de poeta maldito y artista moderno; siempre de camino, como paseante anónimo (*flâneur* o *dandy*) pululando por la ciudad. ¡Cuán lejos está el mundo de Homero y sus héroes, con sus dioses intervencionistas en los asuntos humanos, su apego a la estirpe y su concepción de la ciudad como refugio y hogar! Y también está lejos el ámbito de los celestes y la sagrada Naturaleza de Hölderlin. Los dioses han muerto, pero los hombres no han vuelto al estado de inocencia, tal como preconizara Nietzsche, la humanidad continúa en estado doliente y desdichado.

El largo poema “El viaje”²¹ es un encomio del hombre siempre itinerante, sin meta; ya no hay vías que lleven a ningún puerto de acogida.

²¹ Fue escrito en el año 1859, por tanto no aparece en la primera edición de *les fleurs du mal*. Fue añadido con posterioridad.

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir; coeurs légers, semblables aux ballons,
De leur *fatalité* jamais ils ne s'écartent,
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons! ²²

Los llamados “viajeros de verdad” son aquellos que empujados por la fatalidad, que ellos asumen como destino propio, siempre quieren estar en un lugar diferente del que están ¿Por qué? En versos posteriores tenemos, quizás, la explicación:

Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile!
Faites, pour égayer *l'ennui* de nos prisons. ²³

Parece que el poeta ya no se complace en el *spleen*, sus prisiones, ¿son las de su propia alma errante? El deseo obsesivo y continuo de novedad del poeta moderno, que exclama: “Et puis, et puis encore?”, ²⁴ ¿exige una expiación? Nietzsche hablaba del “rencor de lo grande”, grandes exigencias tienen como consecuencia grandes fracasos. El *spleen* lo anonada: “Ce pays nous ennui”. ²⁵ ¡Cualquier cosa, en cualquier lugar, para huir del tedio!; tan sólo le queda ya invocar a la muerte. Las últimas palabras del que quiso ser un poeta maldito y moderno expresan una esperanza escatológica, en la que cielo e infierno son indistinguibles, y en lo profundo del abismo volver a encontrar aquello en pos de lo cual siempre se afanó: *lo nuevo*.

O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
Ce pays nous ennui, ô Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer son noirs comme de l'encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver **du nouveau!** ²⁶

²² Pero son los viajeros de verdad los que parten// por partir; corazones ligeros como globos, // de su fatalidad ellos nunca se apartan// y sin saber por qué: “¡Vámonos”, siempre dicen. *Opus cit.*, p. 485.

²³ ¡Ah, queremos viajar sin vapor y sin velas! // Haced, para el hastío distraer de esta cárcel// *Idem*, p.487.

²⁴ ¿Y qué más? ¿Y qué más? *Idem*, p. 491.

²⁵ Nos hastía esta tierra, *Idem*, p. 495.

²⁶ ¡Oh muerte! ¡Oh capitán! ¡Tiempo es ya! ¡Alza el ancla! // Nos hastía esta tierra, ¡Oh muerte! ¡Aparejemos! // ¡Si son negros los cielos y la mar cual la tinta, // nuestros pechos ya sabes que están llenos de rayos! // ¡Viértelos tu veneno y que él nos reconforte! // ¡Queremos, tanto el fuego los cerebros nos quema, // en el abismo hundirnos, ¿Cielo, Infierno, qué importa? // al fondo de lo ignoto para encontrar **lo nuevo**. *Ibidem*.