

Baudelaire. Sonetos. Reanálisis del modelo romántico

Luis Quintana Tejera

La muse malade

Ma pauvre Muse, hélas! qu'as-tu donc ce matin?
Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes,
et je vois tour à tour réfléchis sur ton tein
la folie et l'horreur, froides et taciturnes.

Le succube verdâtre et le rose lutin
t'ont-ils versé la peur et l'amour de leurs urnes?
Le cauchemar, d'un poing despotique et mutin
t'a-t-il noyée au fond d'u fabuleu Minturnes?

Je voudrais qu'exhalant l'odeur de la santé
ton sein de pensers forts fût toujours fréquenté,
et que ton sang chrétien coulât à flots rythmiques,

comme les sons nombreux des syllabes antiques,
où règnent tour à tour le père des chansons,
Phoebus, et le grand Pan, le seigneur des moissons.¹

El sujeto lírico trata de ofrecer la recreación poética del universo representado por la musa baudelaireana. Desde el inicio, la invocación a ésta aparece revestida de melancólica añoranza. La noción de “musa enferma” obliga a efectuar determinadas precisiones conceptuales: de la misma manera que el título del libro, *Les fleurs du mal*,² no involucra en modo alguno el maniqueísmo, la relación mal-bien, ni alude a una contextualización ético-moral; así tampoco la expresión “malade”³ remite a una enfermedad psicofísica. Con ese adjetivo, el poeta da más bien un salto hacia el terreno del extrañamiento humano; es una enfermedad del hombre, que tiene su inicio en la dolencia nacida de aquellas fuerzas que han dado origen a la creación personal del poeta.

El malestar al que hace referencia el texto se ubica en un plano de realización espiritual, en el cual el poeta se siente “mal”, vive indispuerto por cuestiones meramente subjetivas que lo involucran con un pequeño universo donde él es extraño y desconocido en su problemática más íntima.

El conflicto expresado en el poema es claramente romántico. Ciertamente, el romántico hablaba del “mal du siècle”⁴ concibiéndolo como la máxima expresión de la soledad y el abandono, como la situación pasajera del individuo que sabe que su suerte en la tierra está sellada, tal cual lo estaba el destino del albatros sobre la cubierta del barco, donde desconocidos navegantes lo sometían a la burla y la tortura. De esta forma, en “La muse malade” la contradictoria inspiración romántica del poeta es la “pobre musa” que lo ha acompañado tanto tiempo, que ha estado a su lado como símbolo de su creación.

Al preguntar a su musa: “Qu'as-tu donc ce matin?”⁵ el sujeto lírico recupera una visión del presente doloroso constituido por la expresión circunstancial temporal “ce matin”. Es la mañana de la reflexión, el momento reservado para pensar, para revivir demasiadas cosas que en el microcosmos poético han sido tantas veces postergadas.

Como consecuencia inmediata de lo anterior, la visión poética se centra en la contemplación de esa musa. Al hacerse cargo del *momento* y al decidir los términos de su meditación, el poeta observa “los ojos huecos” poblados por “las visiones nocturnas”. Ojos aparentemente inexpresivos, pero que se llenan con los fantasmas de la noche: éste es el mensaje lírico que llega desde la más remota región y exige al hombre su mayor esfuerzo para incorporarlo con su mundo de locura, mundo de extrañamiento romántico en donde el poeta agradecido se realiza.

De esta forma, el romántico reconoce como su propia zona aquella que aparece constituida y refrendada por los conceptos de misterio, nocturnidad, locura, horror...

Luis Quintana Tejera. Doctor en Letras por la UNAM. Profesor/Investigador de la Facultad de Humanidades de la UAEM.

La anterior sucesión semántica se materializa en la suma de conceptos que, de una manera u otra, recrean el universo poético de Baudelaire. Su poesía es *diversidad* y en este sentido podemos citar a Balakian cuando sostiene:

Antes de buscar influencias, debemos reconocer que una de las características más sobresalientes de Baudelaire es la diversidad, y su rasgo menos sobresaliente, la virtual reversibilidad y la multiplicidad de caracteres. Cualquier estudiante de crítica literaria puede leer sus versos y su prosa y encontrar en ellos suficiente materia, y compilar suficientes notas, para decir que se trata de un poeta swedenborguiano; y después volver a empezar a buscar y encontrar suficientes pruebas como para llegar a una conclusión diametralmente opuesta. (Balakian, 1969:47-48)

Por ello, en el segundo cuarteto, el sujeto lírico se refiere a “Le succube verdâtre et le rose lutin”,⁶ los cuales han vertido “la peur et l’amour de leurs urnes”.⁷ La recreación del tema mitológico cobra importancia en este momento. “Le succube verdâtre et le rose lutin”, ¿constituyen acaso las fuentes de inspiración?, ¿son el alimento de la musa enferma con un mal que parecería originarse en la Antigüedad, en sus leyendas y en sus mitos? El final del soneto, con la propuesta de búsqueda en el mundo antiguo, parece negar esta posibilidad, pero el súcubo verdoso, el demonio que adopta la forma de mujer, y el rosado duende, sí pueden ofrecerle miedo y amor al mismo tiempo, y por lo tanto son parte de esa desesperada búsqueda que puede llegar a adoptar, por momentos, un cierto carácter contradictorio.

En el plano de una valoración formal y del análisis de las estructuras expresivas encontramos: *quiasmo*, que relaciona los términos del primer verso de este cuarteto entre sí:

succube	verdâtre
(sustantivo)	(adjetivo)
rose	lutin
(adjetivo)	(sustantivo)

El quiasmo consiste en la ruptura del paralelismo estableciendo una relación de *cruzamiento* –del griego quiasmo– entre los elementos morfológicos; en este caso: sustantivo-sustantivo, adjetivo-adjetivo. El quiasmo es una antítesis⁸ doble, construida en tal forma que las oraciones de cada antítesis cruzan entre sí elementos similares, lo cual resalta la diferencia de sentido que estos elementos expresan en cada caso.

La oposición entre los términos “peur” y “amour” configura la presencia de un contraste característico de la poesía baudelaireana, que se mueve entre la afirmación y la interrogante. Los tres últimos versos del primer cuarteto afirman la presencia de un mundo misterioso; mientras que la totalidad del segundo cuarteto interroga a la musa sobre la posible integración de su mundo.

Hasta aquí se ha brindado una visión fantasmal y dolorosa de la musa enferma para contraponer en forma inmediata el mundo pagano de lo clásico.

Por eso, al iniciarse el primer terceto, el sujeto lírico se expresa en términos desiderativos: “Je voudrais”.⁹ Si conside-

ramos, de acuerdo con la preceptiva literaria tradicional, el primer hemistiquio del primer terceto como *centro rítmico del soneto*, tendremos que la expresión de deseo del *yo* posee tal fuerza semántica que se adueña del soneto para manifestar la volición.

¿Acaso la existencia del poeta romántico no está constituida por el constante movimiento del deseo al acto, para retornar nuevamente al deseo con profunda insatisfacción? Es ésta la máxima problemática del hombre, que en el terreno estético-creacional manifiesta su necesidad de entender más allá de la palabra escrita y más allá del símbolo apenas insinuado. Por eso los términos del deseo se proyectan en dos direcciones fundamentales:

- a) Que los pensamientos fuertes frecuentaran el pecho de la musa en medio de un olor de salud.
- b) Que su sangre cristiana fluyera en olas rítmicas.

Los elementos del lenguaje figurado se imponen como poderosa manifestación del concepto. En primer término la impresión sensorial olfativa: “Qu’exhalant l’odeur de la santé”¹⁰, que más allá de manifestarse en términos de inmediatez, refiere, en el plano de la sinestesia, a una placidez de alma que sólo puede hallarse en el mensaje poético puro y sustancial.

Asimismo, los “pensers forts”¹¹ se revisten de un colorido especial que proporciona la metáfora y que relaciona la poesía con un acto adulto, maduro y varonil (“Ton sein de *pensers forts* fût toujours fréquenté”).¹² Concomitantemente, la musa está personificada; el rasgo de antropomorfismo sobresale particularmente cuando el sujeto lírico hace referencia a su *pecho* y a su *sangre cristiana*.

Esta última imagen se adueña del soneto y lo conduce hasta el final. Predominan la sensación auditiva y un equilibrio de estructura fónica que se recrea en el espectáculo de lo clásico. “La musa enferma” bien podría redescubrir el modelo que ofrecen las imágenes de Apolo, “le père de chansons”¹³ y del gran Pan, “seigneur des moissons”.¹⁴

Apolo y Pan personifican el mundo Antiguo. El primero proporciona su música y su belleza; mientras que el segundo, el esplendor material de la buena cosecha.

Es verdad que esa musa cristiana, que es musa romántica, que paga tributo al medievo, parece haber olvidado ese otro universo de la perfección, de la delicia estética. Goethe, quien inició su vida artística dando origen al movimiento romántico y quien en su edad adulta retorna al pensamiento clásico, había dicho que lo romántico era como lo enfermo y lo clásico como lo sano.

No debemos confundir el alcance significativo de estos términos ni llevar a los extremos su conceptualización: la poesía de la Antigüedad era “sana” según Goethe, pero lo era por su amor a la vida, por su apego al *aquí* y al *ahora*, por su aferrarse a lo terrenal y aplaudir la realización del hombre en términos

L'ennemi

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,
traversé çà et là par de brillants soleils;
le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,
qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermells.

Voilà que j'ai touché l'automne des idées,
et qu'il faut employer la pelle et les râteaux
pour rassembler à neuf les terres inondées,
où l'eau creuse des trous grands comme des
[tombeaux].

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
trouveront dans ce sol lavé comme une grève
le mystique aliment qui ferait leur vigueur?

—O douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie,
et l'obscur Ennemi qui nous ronge le coeur
du sang que nous perdons croît et se fortifie!¹⁵

El poema se inicia con una aseveración directa, que es el resultado de dolorosa comprobación; ha transcurrido el tiempo y hoy la juventud es sólo un recuerdo, pero un recuerdo que se ha hecho carne en el sujeto lírico. Éste se vale del lenguaje figurado para recrear paisajes del ayer.

Al efectuar un balance de la existencia, define su juventud mediante una metáfora: "Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux

de mundanidad; la poesía romántica, en cambio, está enferma de deseo, sufre por una conciencia de eternidad que necesariamente la aleja de lo mundano, se entrega a la búsqueda y jamás se consuela con lo que pueda alcanzar, encuentra en cada respuesta una nueva pregunta, sufre, se contorsiona y muere finalmente con una sed de infinito que no la abandona nunca.

Baudelaire es un poeta de realización romántica, y como tal advierte el desgaste derivado de la constante insatisfacción. No nos enfrentamos en este poema a la agonía del romanticismo baudelaireano, sino a una recreación de la inspiración que ha dado origen al mundo romántico; una musa sana no sería musa romántica y tampoco permitiría entender el inmenso abismo que separa al mundo decimonónico francés del universo pagano-clásico. Esta nostalgia que recorre todo el soneto no es más que la angustia de vivir sin encontrar la perfección anhelada. Y la volición con que se inician los tercetos culmina en dos grandes figuras de la Antigüedad; quizás sean ellas un nuevo motivo de esperanza para la búsqueda romántica, o quizás no, eso no importa. Lo que sí interesa es la propuesta que ofrece el sujeto lírico, que muy bien puede morir como una nueva idea, pero que reviste la trascendencia de haber sido descubierta.

Esa pobre musa, dueña y señora del mundo poético, cristiana y medieval, no es decadencia, por el contrario, es trascendencia y deseo, y no va a morir tan fácilmente.



orage".¹⁶ Sin embargo, las situaciones vividas le permiten concluir, en medio de la madurez presente, que no todo fue tan tormentoso, sino que a veces hubo soles centelleantes, pero éstos únicamente sirvieron para resaltar aún más la crudeza de las situaciones adversas.

Procediendo por analogía, corresponde recordar que uno de los imperativos románticos estuvo constituido por la búsqueda de la juventud perdida, y que este mismo romanticismo se expresa mediante el símbolo de la juventud. Ahora bien, si el sujeto lírico sólo reactualiza un pasado tormentoso, en donde la juventud no alcanza pleno desarrollo, podemos entonces anticipar el sentimiento de desazón y angustia que domina al sujeto en este presente.

El movimiento poético se ofrece entre sutiles contrarios: los soles centelleantes que aparecían "ça et là"¹⁷ interrumpían momentáneamente la oscuridad de la tormenta; pero los mensajeros de esta misma tormenta, las lluvias y los rayos, causaron tanto daño que hicieron olvidar el calor y la luz de los fugaces soles, y se llevaron consigo los frutos del jardín.

La primera metáfora identifica el plano real A: "Ma jeunesse" con el plano evocado B: "ténébreux orage"; circunstancias que se modifican con la segunda metáfora, que retoma la juventud para el plano A, pero éste se ve ahora interferido por el plano B: "brillants soleils"¹⁸ los cuales se anuncian mediante el participio "traversé"¹⁹ y se condicionan por la referencia circunstancial "ça et là".

Las lluvias y los rayos son elementos simbólicos que refieren a una nueva faceta de la destrucción y que nos conducen a la contemplación de lo que ha quedado: los pocos frutos bermejos del jardín. Este nuevo elemento, el jardín, también aparece como símbolo de la juventud. La juventud se recrea como un jardín cultivado con esmero, pero al observar los frutos bermejos alcanzados sólo puede comprobarse que son pocos.

El segundo cuarteto se inicia con una expresión modal: "Voilà";²⁰ ésta permite señalar la continuación del desarrollo conceptual. El sujeto lírico sigue exponiendo y agrega: "J'ai touché l'automne des idées";²¹ ha llegado a una determinada madurez intelectual y juzga que éste es el momento de reconsiderar lo realizado

hasta el presente, ha llegado el instante de la reestructuración. Las palas y los rastrillos serán los instrumentos, y la tarea de reagrupación comenzará. Éste es el verdadero sentido de la existencia romántica: nunca rendirse ante el fracaso, por el contrario, continuar en la lucha y volver a empezar tantas veces como sea necesario. Las tierras inundadas, donde las aguas cavan sus pozos como tumbas, constituyen el territorio donde actuará el personaje romántico. El sujeto lírico conoce perfectamente la desolación y la aridez de su microcosmos, pero no se arredra; aun así quiere iniciar la dura acción.

Simultáneamente, en el segundo cuarteto aparecen expresiones como "l'automne",²² "terres inondées",²³ "l'eau",²⁴ "comme des tombeaux".²⁵ De una u otra manera, estos términos aluden a la desolación romántica ante la muerte: el otoño de la existencia, cuando el hombre sólo espera y teme; las tierras inundadas como símbolo inhóspito y muy amargo; el agua que bien puede dar la vida o quitarla; las tumbas, que son desolación nostálgica y abandono total. En fin, el conjunto integrado por estos conceptos constituye el recuerdo de una existencia ya transcurrida.

La situación interrogativa define el contenido del primer terceto. Esta interpelación conlleva una duda angustiosa: al igual que en el soneto comentado anteriormente ubicábamos la expresión "Je voudrais", ahora encontramos el término "Et qui sait".²⁶ De nuevo en el *centro rítmico* del soneto aparece un término fundamental y definitorio en el desarrollo conceptual de los respectivos poemas y que ahora se reviste de un carácter dubitativo. El sujeto lírico ha soñado con flores nuevas que adornen y alegren la desolación de su jardín, pero lo que desconoce es si esas flores podrán triunfar en el inhóspito sitio al que todo ha quedado reducido. Ha soñado con un mundo mejor, pero tiene miedo por el inmenso abismo que existe entre la realidad y la actividad onírica. Sólo flores vigorosas

podrán ocupar el lugar vacío, pero ¿contarán con el alimento místico necesario para lograr ese vigor? Únicamente el tiempo podrá señalar el alcance de estos sucesos, y mientras esto ocurre lo único que puede apoyar al poeta romántico es la esperanza que se sustenta nada más en un sueño.

Define al segundo terceto el carácter admirativo. Se inicia con dos vocativos repetidos en sucesión temática: "O douleur! ô douleur!"²⁷ Es ésta una profunda reflexión sobre el dolor de los otros y fundamentalmente sobre el dolor propio. Surge como un grito en medio del poema al que sigue la meditación: "Le Temps mange la vie".²⁸ Ese "Tiempo" escrito con mayúscula inicial y personificado en su rasgo trascendente de devorador de instantes, es el que aparece vigoroso y cruel. Las dimensiones temporales pasado, presente y futuro parecen señalar que el presente no existe, sino que se va consumiendo minuto a minuto. El tiempo es una realidad escurridiza, inventada por el hombre para medir los momentos de su desazón.

En el penúltimo verso aparece por fin la imagen de "l'obscur Ennemi".²⁹ El papel que éste cumple se parece al que el sujeto lírico adjudicaba al Tiempo. El oscuro Enemigo roe el corazón. Es necesario comparar la fuerza expresiva del verbo *roer*, que en el contexto del soneto viene a sustituir a la expresión *comer*, como acción atribuida al Tiempo. Los verbos "mange", "ronge" y los dos sujetos que cumplen estas funciones resultan identificados por la respectiva personificación: el Tiempo y el Enemigo. Este último, a manera de un horrible animal, crece y se fortifica con la sangre que nosotros perdemos.

La duda planteada a través de la expresión “Qui sait” se mantiene vigente al concluir el soneto; mientras que, por su parte, el grito desgarrador del sujeto lírico “O douleur! ô douleur!” se revela como la constante del poema.

Je te donne ces vers

Je te donne ces vers afin que, si mon nom
aborde heureusement aux époques lointaines,
et fait rêver un soir les cervelles humaines,
vaisseau favorisé par un grand aquilon,

ta mémoire, pareille aux fables incertaines
fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon,
et par un fraternel et mystique chaînon
reste comme pendue à mes rimes hautaines;

être maudit à qui de l'abîme profond
jusqu'au plus haut du ciel rien, hors moi, ne répond;
—O toi qui, comme une ombre à la trace éphémère,

foules d'un pied léger et d'un regard serein
les stupides mortels qui t'ont jugée amère,
statue aux yeux de jais, grand ange du front
[d'airain!]³⁰

Es un soneto de entrega amorosa, en donde el sujeto lírico se expresa en términos de donación de aquello que puede considerarse como su más preciada posesión: sus versos.

En lo referente a los signos de puntuación utilizados, llama la atención la ausencia del punto, tanto como su eventual sustitución por el punto y coma; esto da mayor fluidez expresiva al desarrollo del poema y no concede ningún espacio que llegue a cortar el desenvolvimiento semántico del mismo.

El sentido expresado por la forma verbal “donne” es fundamental porque todo se origina en esta actitud de concesión elaborada desde la perspectiva del sujeto. Ahora bien, si tenemos en cuenta que todo acto creacional es una donación, debemos considerar también que el sentido auténtico de este *dar* reside en la importancia que atribuyamos no sólo al acto creacional en sí, sino también al acto de vida que representa la elaboración y recreación de un poema.

Precisamente en esta dirección encontramos la esencia misma del desarrollo lírico: el poeta entrega sus versos con una finalidad que es quizás el objetivo que persigue todo aquel que piensa, de una manera u otra, en la inmortalidad. Puede llegar su nombre, “mon nom”, al territorio lejano y misterioso en donde se verá libre del poder devastador del tiempo. El sujeto lírico

expresa, en tono triunfal y glorioso, cuánto desea que su nombre “aborde felizmente las épocas lejanas”, y espera, por el poder de la palabra y la magia del símbolo, que la poesía alcance esa zona apenas conocida, pero infinitamente soñada.

En este momento del desarrollo del soneto corresponde analizar la segunda figura actuante del mismo: “Tá mémoire”.³¹ Esa memoria que pertenece al ser amado será la encargada de propagar a todos los vientos el carácter invencible del amor mismo. La memoria participa de la magia poética; por eso, al referirse a ella, el sujeto lírico se vale de una expresión aclarativa que refleja este hecho: “Pareille aux fables incertaines”.³² Y es así que la memoria se transformará en incansable tímpano, cuya misión consistirá en fatigar a los lectores, mientras las “rimes hautaines”³³ persistirán más allá del sujeto que les diera origen.

La manera como inicia el primer terceto, permite recrear la imagen central del mismo: “Être maudit”.³⁴ Parece que el ser amado se reviste de una esencia particular, adopta personalidad y define su identidad a efecto de que el quehacer poético romántico descubra ese *ser maldito* del profundo abismo al que se encara, y le hable con la natural familiaridad suficiente como para decirle también: “Hors moi, ne répond”.³⁵

Paralelamente, en esta respuesta que el sujeto lírico proporciona descubrimos profundas interrogantes que no hallan eco tan fácilmente, porque quizás lo más importante no estriba en lo que concebimos como respuesta, sino en la permanente pregunta, la cual sí nos puede llevar hacia ese más “haut du ciel”.³⁶

Por último, el segundo terceto incursiona en el terreno imposible de la revelación, del encuentro con la incógnita. Esa “statue aux yeux de jais, grand ange du front d'airain!”³⁷ es, por supuesto, el anhelo romántico que reviste una clara proyección hacia la muerte, que no es concebible en el mundo baudelaireano como desestimación de todo, y por el contrario, es un culto a la vida, gracias a la circularidad que le permite moverse de un opuesto a otro. Desde el inicio del soneto, el sujeto lírico expresaba la relación *Je-toi*;³⁸ al final del mismo, los términos *muer-te-vida* reafirman el carácter de esa misma relación: el *yo* morirá sin duda, pero la donación de sus versos le permitirá perdurar más allá de todo, le concederá abordar feliz y eternamente “aux époques lointaines”.³⁹

Así pues, más allá de la unidad formal que se materializa a través de la utilización del soneto como expresión lírica, lo que interesa subrayar es el movimiento conceptual expresado en los poemas analizados.

“La musa enferma” constituye una apropiada reflexión estética al estilo baudelaireano. Expresa la profunda autocompasión romántica. El sujeto lírico pretende descubrir el *mal* que aqueja a *su musa* y propone, como salida posible, el reanálisis del modelo romántico para intentar desentrañar nuevas opciones de la Antigüedad clásica.

“El enemigo” manifiesta la presencia del mortal aliado del tiempo; un enemigo invisible pero materializado en cada instante de desazón y búsqueda, que está dispuesto a roer el corazón y que en su condición implacable anuncia el angustioso final.

Por último, “Yo te doy estos versos” es un poema de amor romántico, en el que la esencia de ese mismo amor nos lleva a entender que la musa enferma, que habita en el sujeto lírico, es parte de él y que nada podrá hacer contra el oscuro enemigo.

Notas

- abismo profundo/ hasta el más alto cielo, sólo yo te respondo;/ -oh tú, que,
como sombra de huellas huidizas/ golpeas con pie leve y sereno mirar/ a
estúpidos mortales que amarga te juzgaron,/ estatua de ojos de jade, enorme
ángel de bronce!

- 31 "Tu memoria".
32 "Semejante a las fábulas inciertas".
33 "Rima altanera".
34 "Creatura maldita".
35 "Sólo yo te respondo".
36 "Alto cielo".
37 "¡Estatua de ojos de jade, enorme ángel de bronce!".
38 *Yo-tú.*
39 "Las épocas lejanas".

Bibliografia

- Balakian, Anna, *El movimiento simbolista*, traducción de José-Miguel Velloso. Guadarrama, Madrid, 1969.
- Bachr, Rudolf, *Manual de versificación española*, traducción de Klaus Wagner. Gredos, Madrid, 1970.
- Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, (edición bilingüe), selección, traducción y comentarios de Edmundo Gómez Mango, Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo, 1983.
- Lausberg, Heinrich, *Elementos de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1983.
- Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Guadarrama, Madrid, 1972.