FIEL IMAGEN[1]

Carlos Gutiérrez Alfonzo
Cuerpo Académico: Patrimonio Sociocultural
CESMECA-UNICACH

Lo que puede verse bajo el sol es siempre menos interesante de lo que ocurre detrás de un cristal. En ese agujero negro o luminoso vive la vida, sueña la vida, sufre la vida.

Charles Baudelaire, *El spleen de París*.

Hacia 1842, después de aquel viaje frustrado, con toda intención, que tenía a Calcuta como destino, Charles Baudelaire hizo un dibujo de Jeanne Duval, a quien acababa de conocer y con quien mantendría una relación tormentosa por el resto de sus días. Hacia 1847, Baudelaire incluyó en la edición de *La Fanfarlo* el dibujo de una mujer. En algún momento de su vida, aventuró un autorretrato, en el que se observa a un Baudelaire de enorme nariz y un ojo izquierdo pequeño pero atento. El cabello está formado con unas rayas trazadas rápidamente. Habría de dibujar, de nuevo, a Jeanne Duval y a Mme. Sabatier. En 1857, en una carta, Baudelaire le reclamó a su madre que hubiera vendido los cuadros que por afición había pintado su padre.[2]

Atento a la vida artística de París, y como parte de su comprensión de la unidad de las artes, fue configurando una serie de textos en los que se dejó ver como un agudo crítico, en los que enfatizó también su idea del artista moderno: alguien capaz de nombrar el mundo mediante su subjetividad. Su relación con Delacroix lo llevó a descubrir "que no hay nada en la obra de arte que escape a la subjetividad del intérprete" (De Azúa, 1999: 118). La naturaleza, parecería decir Baudelaire de la mano de Delacroix, "es un conjunto caótico de sensaciones

[1] Este título lo es también de un libro de poemas de Tomás Segovia, editado por Ediciones Sin Nombre y Juan Pablos Editor, en 1997.

[2] Los datos sobre los dibujos y la referencia extraída de la carta los he tomado del libro de Félix de Azúa (1999), *Baudelaire y el artista de la vida moderna*.

que sólo se ordenan en mi interior" (De Azúa, 1999: 118). Desde esta posición arremetió contra la academia, contra el anquilosamiento del arte de su tiempo, demasiado elaborado, cuyos pintores estaban preocupados por el acabado y por la fiel exposición de una idea (De Azúa, 1999: 120).[3] Esa enorme fuerza expresiva provocó que se le hundieran los ojos y que no percibiera lo que estaban pintando Courbet y Manet. A pesar de ello, expuso con un tono rotundo su concepción del arte, que fue tan determinante para lo que se habría de pintar después, sobre todo a partir de los impresionistas.

Si había rechazado que el pintor exhibiera una idea con rotunda precisión, un postulado de moda durante su tiempo, de igual manera arremetió contra la noción de progreso, el otro baluarte protegido por la academia (De Azúa, 1999: 121). Para Baudelaire, los artistas no debían observarse de forma progresiva, como si uno estuviera antes del otro: y uno fuera el primitivo y el otro el civilizado. Al contrario, sostenía que debían mirarse en una relación de igual a igual.[4] Esta particularidad ahistórica del arte será primordial en lo que después realizarán las vanguardias. A partir de lo dicho por Baudelaire, cada movimiento artístico se afirmará como el iniciador del arte.

Al impugnar que en la pintura imperaran el arte acabado, la idea y la historicidad pictórica, dejó la puerta abierta para la subjetividad y, sobre todo, la originalidad. No importará, entonces, la definición de los detalles de un cuadro, o la idea expuesta en éste; toda la atención deberá centrarse en "el color y la composición" (De Azúa, 1999: 122). (¿Y esto no era lo que estaba haciendo Manet? ¿Y por qué siguió a un pintor que no firmaba sus obras?) Con ello, sentó las bases del arte autónomo, que apelará, primero, a las sensaciones del artista para luego ir hacia la subjetividad del espectador. Esas sensaciones del artista deberían crecer por medio de la curiosidad, la que acrecentaría, por consiguiente, la imaginación. Con curiosidad e imaginación, el artista estaría en condiciones de ejecutar las correspondencias que mostrarían su individualidad.

---

[3] En su diario, expuso lo que pensaba de su actuación respecto a la de sus semejantes: "En gran parte, he crecido gracias al ocio. En detrimento mío, porque el ocio, sin fortuna, aumenta las deudas, las vejaciones producidas por las deudas. Pero, en provecho mío, he crecido en cuanto a la sensibilidad, a la meditación, a la facultad del dandismo y del diletantismo. Los otros literatos son, en su mayoría, jornaleros demasiado ignorantes" (Baudelaire, 2000: 69-70).

[4] En *Mi corazón al desnudo*, escribió: "No puede haber progreso (verdadero, es decir, moral) más que en el individuo y por el individuo mismo" (Baudelaire, 2000: 49).

El ser que estaba configurando esa poética, con base en las correspondencias,[5] era un ser que se sentía perdido, en medio de las multitudes, sin ninguna novedad frente a él: "Perdido en este mezquino mundo, a codazos con las multitudes, soy como un hombre abrumado, cuyos ojos no ven mirando hacia atrás, en los años profundos, más que cansancio y amargura, y ante sí más que una tempestad sin nada nuevo, sin dolor ni enseñanza" (Baudelaire, 2000: 38-39). La anterior es una manifestación de esa lucha emprendida por un ser que intentaba crear una individualidad amenazada por la multitud y el tedio. Y él mismo encontró la solución a lo que estaba viviendo: "La gloria es seguir siendo *uno* y prostituirse de una manera original" (Baudelaire, 2000: 73).

Reconoció —al constatar la fuerza de todo lo que le rodeaba, un mundo que lo amenazaba con insistencia, y desde el que sentía el peso del paso del tiempo— que el poeta moderno es un hombre dividido, cuya experiencia lanza a los demás hombres impregnada de una certeza: la condición humana es producto de naturalezas contrapuestas (López, 2000: 7). Dios y el diablo, el asco y el horror, el bien y el mal, el *spleen* y el "ideal", todo ello conducido, no sin cierta tensión, por la mano del trabajo: "Para curarse de todo, de la miseria, de la enfermedad y la melancolía no hace falta más que el *Gusto del trabajo*" (Baudelaire, 2000: 85); y con un tiempo para la oración: "Rezar todas las mañanas a Dios, *depósito de toda fuerza y toda Justicia*" (Baudelaire, 2000: 89).

Al estar atento a lo que ocurría a su alrededor, pues se involucró en los acontecimientos sociales de su época, pudo definir con mayor precisión su propia actividad creadora: "Considera que, más allá de la espontaneidad creadora y de la inspiración, los atributos del artista son el esfuerzo, la dedicación tenaz, el dominio de una técnica, la exactitud de la expresión, la pulcritud de la obra" (López, 2000: 25). Lejos había quedado aquella concepción que dejaba libre la manifestación de la individualidad del artista. Ahora, estaba apelando al esfuerzo, al dominio de una técnica y al trabajo, cuya definición se oponía a la que divulgaba la sociedad mercantilista de la época, en la que se buscaba que todo tuviera una utilidad, en la que se perseguía la realización de un trabajo productivo. Para Baudelaire, había que trabajar sin pensar en el resultado: "Trabajar a ciegas, sin fin, como un loco. Veremos el resultado" (Baudelaire, 2000: 87).[6]

---

[5] A propósito de esta idea, Octavio Paz (1985) expresó lo siguiente: "Baudelaire hizo de la analogía el centro de su poética. Un centro en perpetua oscilación, sacudido siempre por la ironía, la conciencia de la muerte y la noción del pecado" (64).

[6] Años antes había expresado lo siguiente: "¿No es quizá el trabajo la sal que conserva las almas modificadas?" (Baudelaire, 2000: 33).

Baudelaire, peatón en medio del fango producido por la ciudad recién renovada, cantó las sombras de su irónica condición;[7] cantó la condición de ese ser de naturalezas contrapuestas: "En todo hombre hay, en cualquier momento, dos postulados simultáneos: uno hacia Dios y otro hacia Satanás" (Baudelaire, 2000: 51). Su poesía puede ser vista como un autorretrato, fiel muestra de su subjetividad.

Al principio de este texto se habló del interés manifestado por Baudelaire respecto a la pintura, cuya reflexión habría de determinar la forma en que configuró sus poemas, en los que es perceptible su carácter visual. En los poemas de Baudelaire existe un predominio del sentido de la vista. En las líneas que siguen, se observará uno de los lugares pintados por el poeta: el estudio del pintor.

II

López Castellón (2000) analiza el sitio que el olfato tiene en *Las flores del mal*. A partir de este sentido, Baudelaire retorna al pasado. El olor de un lugar o de un cuerpo se encuentra en la memoria. Basta con que el olor aparezca de nuevo, sin importar el tiempo transcurrido, para que ese cuerpo o ese lugar cobre vida. Para Benjamin, según lo citado por López Castellón (2000: 30), resulta difícil que un olor esté asociado a representaciones visuales. Más bien, estará en relación con el mismo olor. Mediante este mecanismo, sostiene Benjamin, llega al sujeto cierto consuelo que le hace olvidar, por un momento, la marca que sobre él está dejando el tiempo. Más que de un fetichismo, se trata, dice López Castellón, a la hora que el poeta describe los olores que habitan en el cuerpo y en los cabellos de la amada, de captar "lo más íntimo" del ser de ella. Esa intimidad busca recuperar el poeta cuando se enfrenta al olor de un objeto o de un lugar: el olor del infierno, por ejemplo.

Si los olores tienen un lugar preponderante en la obra de Baudelaire, la mirada ocupa también un lugar especial; a partir de ella, puede observarse cómo Baudelaire, entregado a su "esgrima arbitraria", busca un sostén más que lo enfrente al tiempo destructor. Olor y mirada. Olores de la mirada. Mirada de los olores. En el camino fangoso, el poeta aguza sus sentidos, el olfato y la vista, y con absoluta dedicación traza las ruinas del paraíso. *Las flores del mal*[8] son el autorretrato trazado con absoluta conciencia.

---

[7] Algo más que el tiempo estaba pasando por él: "El día en que el joven escritor corrige su primera prueba, se siente orgulloso como el estudiante que acaba de ganar su primera sífilis" (Baudelaire, 2000: 65).

[8] Para elaborar este texto, he seguido la traducción de Carlos Pujol de *Las flores del mal*, publicada por Planeta, como se indica en la bibliografía.

Es posible seguir, por toda la obra, la forma en que aparecen los ojos. Están los que, a pesar de la oscuridad, descubren otros, quizá los de la amada. Están los ojos hundidos de la musa. Los ojos soñolientos de los gitanos; los ojos de la Belleza, los ojos infernales, celestes y sonrientes de la Belleza; los que muestran el tedio, los nocturnos, los de los ciegos, los fervientes y tiernos que se han extinguido y que un dibujo no han podido capturar. Ante tal fracaso, el poeta le increpa al Tiempo que podrá éste extinguir la Vida y el Arte, pero menos el placer y la gloria que habitan en su memoria, una memoria que a cada momento se llena de olores y miradas. Esta urgencia de atenuar los efectos del Tiempo sobre los objetos y los seres humanos, es una tematización que puede rastrearse muy bien en la literatura. Sólo menciono dos ejemplos: el soneto de Sor Juana, cuyo primer verso es el siguiente: "Éste que ves, engaño colorido", y el relato titulado "El retrato oval", de Edgar Allan Poe.

Están los ojos deslumbrados, los cerrados, los que portan veneno, los que son atraídos por los gatos, los ojos sobre el navío, los traidores, que son los de la amada, los de fuego, que son los de la amiga, los que enamoran, que son los de la amada, quien tiene los ojos suaves como la Luna, pero las cejas malignas. Están los pechos como ojos. Están los ojos llenos de maldad, los que tienen la pupila de hiel y la mirada afiladora; los extraviados, los aguzados, los invitadores, los cárdenos, los llenos de horrores, los lúcidos. Es una mirada, la que aparece en *Las flores del mal*, que va de lo oscuro a lo horroroso, de la maldad a la lucidez.

Llama la atención las cuantiosas veces en que aparece el verbo "ver". Casi siempre, el poeta está viendo. Llega a ver mediante el olor, como puede apreciarse en el poema "perfume exótico":

> En la cálida noche otoñal, a ojos ciegos,
> cuando aspiro el olor de tu pecho ardoroso,
> vuelvo a ver ante mí unas tierras felices
> que deslumbra el brillar de un monótono sol.

Con los ojos cerrados y a partir del olor del pecho, no hay que ignorar el adjetivo, de la amada, el poeta tiene frente a sí una imagen, una pintura que muy bien pudo haber elaborado Manet, el ignorado Manet, o, posteriormente, Monet.

Si hay alguna parte del cuerpo por la que el poeta exprese cierta preferencia, esa es la cabellera:

> ¡Fuertes trenzas que sois oleaje que arrastra!
> En tu mar, que es de ébano, veo un sueño radiante
> de remeros y velas, gallardetes y mástiles.

En la cabellera, mar de ébano, el poeta mira. ¿Qué? Un sueño radiante. Si en el ejemplo anterior el olor del pecho de la amada lo impulsa a ver unas tierras felices, en este otro ejemplo, la cabellera —sí, su olor también— le permite mirar no, de forma directa, objetos reales, sino un sueño formado con objetos reales. Ello implica acceder, como lector, a un universo intangible, concretizado por la magia de la poesía; un universo que será explorado por las artes, hacia las primeras décadas del siglo XX, con enorme intensidad.

Es preciso observar, por igual, cómo el mirar y el soñar no sólo están en el poeta. La Luna participa, de la misma manera, de estas capacidades. Es una Luna que sueña, y que distraída se acaricia "el perfil de sus pechos", y "desliza sus ojos sobre blancas visiones", como puede leerse en el poema "Tristezas de la luna". El sueño y la mirada, la mirada en el sueño, de la luna son recuperados, mediante una lágrima, por el poeta.

El lector puede percatarse que el poeta está pintando lo que sus ojos ven, lo que con la presencia de algún olor vuelve a ver. Y es tan fuerte su mirada que ella es la que permite la recuperación de los que se han ido:

> Pero son las tinieblas como lienzos también,
> donde viven, brotando de mis ojos a miles,
> los que ya se han perdido para nuestras miradas ("Obsesión", 107).

No hay que olvidar que el poeta está luchando, a cada momento, contra el Tiempo. El poeta, obsesionado, busca, busca cómo enfrentarse a él, y sólo tiene un recurso, el de su memoria, la que deja escapar por sus ojos a los ausentes. ¿Adónde van a dar éstos? A las tinieblas que son lienzos. Se asiste, así, a otro cuadro pintado por el poeta, quien no deja de buscar, de buscarse, y para ello, con el pincel en la mano, levanta la vista y expresa: "en el sudario blanco de las nubes/ descubriré el cadáver de lo que amo" ("Alquimia del dolor", 109).

Se ha ido mostrando, sin pretender un recorrido exhaustivo por su obra, cómo el poeta dibuja, cómo la mirada ocupa, por igual, un sitio fundamental. Un poema enigmático, en el que se observa la confluencia de literatura y pintura, es el titulado "Una mártir" (159). Pueden existir otros donde también sea notoria esa relación, por ejemplo, "Los faros" o "A una que pasa", o las estampas parisienses. Y, bueno, sólo hace falta, para percibir esta relación, percatarse cuántos pintores son mencionados en *Las flores del mal.* Pero atrae "Una mártir" por lo que se expone a continuación.

Es el segundo poema de la sección "Las flores del mal". Tiene un subtítulo: "Dibujo de un maestro desconocido". ¿Ese maestro desconocido es Constantin Guys? En el primer cuarteto, se describe el lugar;[9] ahí, entre frascos y telas brillantes, muebles propicios para el placer, mármoles, ropajes olorosos (otra vez el olor), en esa alcoba, donde el aire es "fatal y peligroso", ahí, donde las flores poco a poco se extinguen (otra vez el tiempo) en sus "ataúdes de cristal", ahí:

> como un río, un cadáver sin cabeza derrama
> en la almohada que pudo apagar toda sed,
> una sangre muy roja que ha empapado la tela
> con la misma avidez que tiene un prado.

Si la sangre se derrama como un río sobre la almohada[10] y empapa la tela de ésta,[11] ¿qué ha ocurrido con la cabeza?

> Visión pálida de esas que ha engendrado la sombra
> y que nos encadena la mirada,
> la cabeza se ve, con su oscura melena,
> con las ricas alhajas adornada,

> en la mesa de noche, como un bello ranúnculo,
> reposando; y vaciada de todo,
> una blanca mirada, blanca como el crepúsculo,
> escapa de sus ojos extraviados.

En el lugar donde se refugia el artista —observado por la mirada penetrante del poeta—, que es un sitio para el trabajo pero también para el placer, entre telas pintadas, frascos y mármoles, está un cadáver mutilado, que derrama la sangre sobre una almohada "que pudo apagar toda sed". Esa sangre aún viva y la referencia a la almohada pueden interpretarse como el epílogo de un acto que el poeta pretende escudriñar,

---

[9] La traducción del poema tiene un problema de concordancia. El poema empieza así: "Rodeada". Después de la descripción del lugar, se habla del cadáver. Entonces, en lugar de decir "rodeada", se debió escribir "rodeado", en masculino, porque se trata del cadáver.

[10] Comparar este río con la sangre que mana del poeta en el poema "La fuente de sangre", de *Las flores del mal*: "Creo a veces sentir que mi sangre se escapa/ con el rítmico llanto de una fuente, a raudales./ Y la escucho manar con un largo murmullo,/ pero en vano me tiento sin que encuentre la herida (164).

[11] En su libro *Más allá del arte conceptual*, Jorge Juanes expone lo siguiente: "Pensemos en Morris Louis (inspirado en sus inicios por Helen Frankenthaler), quien en gran parte de su obra tiñe la tela de color para que éste la penetre en lugar de sobreponérsele" (25).

según puede leerse versos más adelante. Después de mirar el cadáver que está sobre la cama,[12] y de constatar cómo están expuestos sus tesoros, sin ningún pudor, el poeta dice:

> Esta gran soledad de apariencia tan rara
> y un enorme retrato desmayado,
> la actitud y los ojos que provocan a un tiempo,
> nos revelan amores tenebrosos,
>
> unos goces culpables y unas fiestas extrañas
> que rebosan de besos infernales
> como para alegrar a los ángeles malos
> escondidos en pliegues de cortinas.

El poeta ha visto, en los primeros versos, el cadáver, rodeado de objetos, que llena de sangre la almohada; luego dirige su vista hacia la cabeza que está sobre la mesa de noche; vuelve a mirar el cadáver y descubre sus tesoros. Después, trata de comprender lo que ha ocurrido. La soledad del lugar y el "enorme retrato desmayado", además de la provocación percibida en los ojos de dicho retrato, muestran que el anterior ha sido un escenario de "amores tenebrosos". El poeta, que ha descrito, con detalle, la escena, al momento de interpretarla, utiliza una forma pronominal, la de la primera persona del plural. La anterior es una partícula incorporada por el traductor. De ser acertada su propuesta, se estaría ante un hecho que llama la atención: el poeta incorporaría en su apreciación a un sujeto más, que puede ser el lector, pero también el pintor: como si los dos estuvieran viendo la escena, ahí, pintada; toda ella un cuadro complejo por su conformación pictórica, si se piensa no sólo en el escenario descrito, pintado, sino también en el retrato que está dentro de él; si se observa, sobre todo, que se trata de un cadáver mutilado, con una parte aún viva y la otra vacía de sangre: ésta es la cabeza, que ha sido colocada sobre la mesa de noche.

La cabeza ha sido transformada en un busto, un objeto de larga tradición en la literatura y que se ha convertido en el emblema del estudio del pintor, del filósofo, del poeta o del diletante. Junto al busto, en el estudio, pueden encontrarse otros objetos. En el poema de Baudelaire, la cabeza está sobre la mesa de noche, "con las ricas alhajas adornada" y la cabellera oscura, como si fuera una planta acuática,

[12] "En la tercera *novella* de su Libro Primero, Bandello conjuró una belleza desnuda en la cama para que los ojos de los cortesanos pudieran gozarse de ella; ésa fue también la finalidad de los desnudos de Tiziano" (Praz, 1979: 104).

venenosa. Guy Davenport, atraído por las naturalezas muertas que aún la gente cuelga de las paredes de su casa, escribió un ensayo titulado "La cabeza como destino" (2002). Ahí, se refiere al cuarto de Roderick Usher y al de Auguste Dopinme, ambos personajes de Edgar Allan Poe, quien publicó un ensayo sobre la filosofía del mobiliario. Traza un mapa, sobre los bustos y las estatuas rotas, en el que incluye a Rilke, Conan Doyle y Oscar Wilde. Dice que este arte, que pasa por el busto de Napoleón, "comenzó a vivir con Pericles y Augusto como los *genii loci* en un hogar sagrado, o incluso antes de eso, con Término y Hermes definiendo un espacio numinoso para los efectos del rito y el culto" (Davenport, 2002: 59). La cabeza que está sobre la mesa de noche, en el poema de Baudelaire, ha sido decapitada.

> Los mitos están llenos de decapitaciones: Orfeo, la Gorgona a manos de Perseo, Goliat a merced de David, Sísara a merced de Jael. La piedra trágica de una decapitación cautivó al ojo romántico, y figura en Keats, pero el retorno del tema a la literatura europea ocurre en *Rojo y negro* de Sthendal, donde el antihéroe romántico Julien Sorel sufre una decapitación con todo el horror de un Orfeo. Cuarenta años después, Flaubert volvió a contar la historia de Juan el Bautista, con su famosa frase final, donde la calidad de los hechos y la exactitud de la percepción anuncian una nueva clase de sensibilidad en la prosa europea: 'Como la cabeza era pesada, les tomó tiempo llevársela' (Davenport, 2002: 75).

La cabeza decapitada de la mujer ha sido colocada sobre la mesa de noche como si se tratara de un busto. Con ello, Baudelaire convierte la alcoba en un sitio de trabajo, el sitio donde el artista mezcla las pinturas, o las palabras; donde el artista establece las correspondencias entre los elementos con los que habrá de configurar su obra. ¿Qué quiere recordar el artista, o el detective —Davenport teje su ensayo a partir del busto que Sherlock Holmes tiene en su cuarto de trabajo— al colocar un busto en su estudio? Hubo un momento en que el busto simbolizaba el espíritu heroico. "La cabeza como destino adquiere un nuevo significado, no como la antigua sede de una naturaleza noble y una conducta de rectitud estoica, sino como astucia y agudeza intelectual" (Davenport, 2002: 61). Pero también este otro significado fue cuestionado, se puso en duda esa agudeza intelectual, de ahí que en varias obras literarias aparezcan bustos mutilados.

Esta transformación en el significado de este arte puede percibirse por igual en el poema de Baudelaire; ahí, una cabeza de mujer conserva sus joyas y se encuentra sobre la mesa de noche como si fuera una planta venenosa —y aquí, de inmediato, uno no puede dejar de pensar en Nataniel Hawthorne, y en *La hija de Rapacini*, de Octavio Paz—. La belleza de la mujer no está en la cabeza, sino en el

cuerpo. En la cabeza, ella no tiene nada. Es una cabeza vacía, con la mirada blanca y los ojos extraviados. Entonces, es un busto total, pero de mujer, cuya belleza está en la otra parte del cuerpo, que yace en la cama y aún vierte sangre que tiñe la almohada. Aquí se observa una dicotomía reveladora. Por un lado, esa preocupación de Baudelaire acerca del paso del Tiempo y la ansiedad del arte por arrebatarle un solo instante a éste. Por el otro, la imagen de la mujer construida por el poeta: "La mujer tiene hambre, y quiere comer; sed, y quiere beber. Está en celo y quiere ser satisfecha. ¡Qué gran mérito! La mujer es *natural*, es decir, abominable" (Baudelaire 2000: 44). En el poema, el poeta quiere saber si el amante satisfizo "sus inmensos deseos insondables"; interroga a la "espantosa cabeza":

> ¡Habla, impuro cadáver! Por sus rígidas trenzas,
> con un brazo febril te levantó,
> di, espantosa cabeza, ¿en tus dientes tan fríos
> no dejó un beso de supremo adiós?

Esa alcoba en la que se encuentra el cadáver es la "misteriosa sepultura" donde la "mujer extrañísima" habrá de dormir, según pide el poeta, en paz, sin que los demás sepan lo que ha ocurrido con ella, ni su marido, errante, quien habrá de permanecer fiel. "Una mártir" incorpora la otra gran obsesión de Baudelaire: el viaje. El marido errante no se enterará de lo que hace su mujer, mientras él se encuentra lejos de ella.

Entre los libros enumerados en "La caída de la casa Usher", está "El Vertvert et Chartreuse de Gresset; es decir, el poema cómico narrativo 'Vert Vert' (1734) del poeta, dramaturgo y crítico jesuita Jean-Baptiste-Louis Gresset (1709-1777) y su poema satírico 'La Chartreuse'" (Davenport, 2002: 67).

> "Vert Vert" trata de un loro de ese nombre al que en un convento le han enseñado a decir avemarías y padrenuestros tan bien que un obispo, enterado de esa maravilla, ordena que se lo traigan. El loro viaja dentro de una jaula en una barca, donde aprende nuevas frases, de tal suerte que lo que oye el obispo no son avemarías, sino los intercambios picantes de los barqueros, y manda de regreso al loro en desgracia. Uno cambia con los viajes; la experiencia tiñe (Davenport, 2002: 67).

Baudelaire es consciente de ese cambio producido por el viaje: la mujer no ha sabido esperar a su esposo, y se ha dejado llevar por "su alma crispada y sus sentidos". El loro, al haber aprendido las expresiones de los barqueros, es devuelto al monasterio. El esposo recibe la compañía de su esposa, en su "forma inmortal", quien ha caído abatida por sus "deseos errantes". Como su esposo, ella ha estado buscando lo que le exige su cuerpo y lo que ha encontrado es la muerte.

La alcoba donde está ella es definida, por el poeta, al final del poema, como la "misteriosa sepultura". Para Davenport, Poe rechazó la idea de que el busto fuera el símbolo de la "astucia y agudeza intelectual". Por ello, en "La caída de la casa Usher", la cabeza "no está sobre la mesa, sino que es la casa misma" (Davenport, 2002: 61). En el poema de Baudelaire, la cabeza vacía y el cuerpo mutilado convierten la alcoba en una sepultura.

III

Baudelaire enfatizó la posición que debía adoptar el artista: alguien que hace aparecer en la obra de arte su propia individualidad, la que no debía poseer ninguna relación más que con ella misma; alguien religado a su propio arte. La mirada del poeta fue en busca de un sitio que, lo sabía bien, no se encontraba en lo que estaba viviendo, de ahí que siempre estuviera caminando sin saber hacia dónde. De ahí que, en ocasiones, llegara a manifestar que le resultaba menos interesante lo que aparecía bajo el sol que lo había detrás de un cristal.

Baudelaire, con base en las correspondencias, puso el énfasis en la relación de la poesía con la pintura, como se ha indicado en este texto. Se trata de una correspondencia explorada por él pero presente desde épocas remotas: "Las ideas se expresaban mediante figuras no sólo en los jeroglíficos egipcios, sino también a todo lo largo de una extensa y rica tradición simbólica" (Praz, 1979: 10). De ahí que, según Plutarco, en una idea que atribuye a Simónides de Ceos, "la pintura sería poesía muda y la poesía una imagen que habla" (Praz, 1979: 10). Sólo para complementar la idea anterior, se dice que la aisthesis, parte de la estética, es un pensamiento en imágenes.[13] Y en América, con Rubén Darío, afirma Pedro Salinas, esos colores colocados en el poema, no como la copia de un cuadro, "sino por una exquisita interpretación en formas verbales, en ritmos, de la esencia antes expresada en líneas y colores, era fascinadora novedad en español" (2005: 121).

Al tratarse de una relación tan antigua, no resulta sorprendente que haya estado entre las inquietudes de, por ejemplo, Sor Juana Inés de la Cruz, como puede leerse en uno de sus ovillejos:

[13] A propósito de las visiones plásticas en la poesía, *cfr.* "El jardín de los pavos reales", que se encuentra en el libro *La poesía de Rubén Darío*, de Pedro Salinas, quien se refiere, por igual, a Debussy, quien expuso de manera musical lo que había sido color o lengua en rima.

El diablo me ha metido en ser pintora;
dejémoslo, mi musa, por ahora,
a quien sepa el oficio;
mas esta tentación me quita el juicio
y sin dejarme pizca,
ya no sólo me tienta, me pellizca,
me cozca, me hormiguea,
me punza, me rempuja y me aporrea.
Yo tengo de pintar, de dónde diere,
salga como saliere,
aunque saque un retrato
tal, que después le ponga: aquéste es gato (73).

Atraída por su belleza, quiere pintar a Lisarda, Pero resulta una locura hacerlo porque, manifiesta en los primeros versos de los ovillejos, nunca ha dibujado ni sabe identificar entre un colorado y un azul. Pretende abandonar tal osadía, así se lo manifiesta a su musa (aquí está otro tópico que puede resultar gratificante: ¿a quién le habla el poeta?), mas alguien la está impulsando a acometerla: el Diablo. Y para no sufrir ninguna admonición del demonio, se abandona a esa suerte: pinta aunque resulte, luego, un gato. Habría que imaginar la cara que hubiera puesto Baudelaire al enterarse de que el diablo ha tomado la mano de la poeta para hacer el dibujo de Lisarda. En el "Primero Sueño", Sor Juana escribió:

así ella, sosegada iba copiando
las imágenes todas de las cosas,
y el pincel invisible iba formando
de mentales, sin luz, siempre vistosas
colores, las figuras
no sólo ya de todas las criaturas
subnulares, mas aun también de aquellas
que intelectuales claras son estrellas,
y en el modo posible
que concebirse puede lo invisible,
en sí, mañosa, las representaba
y al alma las mostraba (138).

La fantasía, con calma, va calcando, con el pincel invisible, no sólo las imágenes de las cosas sino también las criaturas sublunares y aquellas que de cierta forma pueden ser visibles. El adjetivo "mañosa" puede dar una idea de lo que estaba haciendo la Fantasía para mostrárselo al alma. Es atractivo este pasaje por la alusión a lo que la Fantasía va copiando.

Y dentro de los ejemplos, que no exhaustivos, de ese afán de pintar, sobre todo, el cuerpo de una mujer sobre la cama, está el poema "Cleopatra", de Salvador Díaz Mirón, de quien se sabe cómo, con enorme poder, dibujó sus poemas con colores fuertes e imágenes incrustadas sobre la tela que es la hoja en blanco. El primer verso sitúa el sentido de la vista en un lugar preponderante: "La vi tendida de espaldas". Y el escenario se asemeja al descrito por Baudelaire en el poema que se ha analizado en las páginas anteriores: ella desnuda, ¿sobre qué, entre qué: "sobre púrpura revuelta./ Estaba toda desnuda/ aspirando humo de esencias/ en largo tubo/ escarchado de diamantes y de perlas". No es la mujer decapitada de Baudelaire. No es la voz de alguien que nombra una belleza fatal, es alguien que se detiene en esa belleza que de vez en cuando suspira, pero no le ha sido dado el reposo junto a ella, así lo recuerda. Recuerda cómo no pudo entrar en ese recinto, pues había que ser un héroe, en el que ella aspiraba un humo de esencias. Sólo interesa señalar en estas líneas esa imagen que de la mujer ha pintado el poeta. Mucho podría decirse de esa voz que lamenta no haber traído una corona de violetas con la que hubiera podido entrar en esa alcoba.

En "Misa negra", de José Juan Tablada, el yo poético no encuentra sosiego en una noche de sábado, y sólo la presencia de la amada puede aliviarlo de esa neurosis que le congela las venas. Le solicita a ella que ate todo lo que le atormenta a él, y la llama para que esa llama que en su cuerpo vive consagre en el templo, que es ella, la liturgia negra del amor. La alcoba de ella es transformada en la capilla en la que habrá de celebrarse la misa negra; y el cuerpo de ella será la mesa de la consagración. No hay que ignorar que se habla de una misa que él desea, que él le pide a ella que se realice,[14] mientras ella deja que su cuerpo repose sobre el lecho, en el que su cabellera brilla como una custodia.

El espacio descrito puede ser el estudio del pintor, la alcoba, como se ha visto antes, o el lugar donde se encuentra la mesa de disecciones, del que se menciona dos ejemplos. El primero se observa en el poema "Ante un cadáver", de Manuel Acuña, en el que aparecen estos versos: "Aquí donde la fábula enmudece/ y la voz de los hechos se levanta/ y la superstición se desvanece". El cadáver es descrito como si se tratara del de un hombre. El segundo ejemplo es

[14] Ante tal proposición, no puede dejar de pensarse en la última estrofa de "Divagación", poema de Rubén Darío que forma parte de *Prosas profanas*: "Sé mi reina de Saba, mi tesoro;/ descansa en mis palacios solitarios. Duerme. Yo encenderé los incensarios./ Y junto a mi unicornio cuerno de oro,/ tendrán rosas y miel tus dromedarios".

el poema "Por el arte", del poeta chiapaneco Rodulfo Figueroa. El yo poético ha sido impelido por su profesor a escindir el seno de la muerta. El poeta encuentra hermoso el cuerpo de ella, por ello no puede atender la orden que se le ha dado. Es reprendido por su profesor y se burlan de él sus compañeros. Como recompensa a su determinación, recibe la sonrisa de la muerta.

En los ejemplos descritos en este apartado, se percibe el interés que ha habido respecto al hecho de pintar con palabras lo que ocurre en cierta exterioridad, visible en el fragmento del poema de Sor Juana. En los que están después de éste, se describe un espacio cerrado, y la mujer que ahí aparece no porta esa carga asociada con el mal y con el engaño que sí se lee en el poema de Baudelaire. En el de Díaz Mirón, el yo poético ve a la mujer, pero no se le ha autorizado ir hacia donde ella está, pero en él existe esa disposición. El de José Juan Tablada posee ese aroma que se respira en algunos de Baudelaire, pero a diferencia de la contradicción en la que se debate este yo poético, el de Tablada busca la complicidad de la amada para llevar a cabo la misa negra. La interioridad del poema de Figueroa no es la del espacio de la intimidad, en la que dos seres están bajo su propio amparo; se trata del espacio en el que se encuentra la mesa de disecciones, y el yo poético no responde a los dictados de la ciencia, sino que, en ese momento, a la hora que se le ha pedido horadar el cuerpo de la muerta, se inclina por conservar la belleza que éste guarda.

Bibliografía

Baudelaire, Charles, 1984. *Las flores del mal*, introducción, traducción en verso y notas de Carlos Pujol, Planeta, Clásicos Planeta 89, Barcelona.

—, 2000. *Diarios íntimos*, traducción de Rafael Alberti, Instituto Cultural de Aguascalientes-Verdehalago, México.

Berman, Marshall, 2001. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI Editores, México.

Davenport, Guy, 2002. *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura*, Turner-Fondo de Cultura Económica, colección Noema, Madrid.

De Azúa, Félix, 1999. *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Anagrama, colección Argumentos 225, Barcelona.

Juanes, Jorge, 2002. *Más allá del arte conceptual*, Ediciones Sin Nombre-CONACULTA, La Centena-Ensayo, México.

López Castellón, Enrique, 2000. "Baudelaire o la dolorosa complejidad de la moral", estudio preliminar a Charles Baudelaire, *Obras selectas*, Edimat Libros, Madrid.

Paz, Octavio, 1985. *Los hijos del limo/Vuelta*, Editorial Oveja Negra, colección Historia de la literatura latinoamericana, Colombia.

Praz, Mario, 1979. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, versión castellana de Ricardo Pochtar, Taurus, Madrid.