

BAUDELAIRE Y SU DESCENDENCIA

PAUL VALÉRY

Conferencia dada en la Sociedad de Cursos y Conferencias de Madrid el 17 de mayo de 1924 y publicada en el N° XII de la REVISTA DE OCCIDENTE, correspondiente a junio del mismo año.

Baudelaire está en el cenit de la gloria. Ese volumen tan breve --*Las flores del mal*--, que apenas cuenta trescientas páginas, basta ya para equilibrar en la balanza estimativa de las gentes de letras, su aprecio hacia las obras más ilustres y más vastas. Se le ha traducido en casi todas las lenguas europeas; y sobre este hecho habré de detenerme un instante, porque es un caso ejemplar en la historia de las letras francesas.

Los poetas franceses son, generalmente, poco conocidos y poco gustados en el extranjero. Se nos concede con bastante facilidad una posición ventajosa en la prosa, pero la potencia poética sólo se nos otorga con dificultad y con regateos. El orden y esa especie de rigorismo que reinan en nuestro idioma desde el siglo XVII; nuestra particular acentuación; nuestra prosodia tan estricta; el gusto que tenemos por la simplificación y por la inmediata claridad; nuestro temor por la exageración y por lo ridículo; esa especie de pudor en la expresión, y la abstracta inclinación de nuestro espíritu, nos han dado una poesía asaz diferente de la de otras naciones, y que les es frecuentemente difícil de percibir.

La Fontaine parece insípido a los extranjeros. Racine les es terreno vedado. Sus armonías son demasiado sutiles; su dibujo, demasiado puro; su discurso, en exceso elegante y matizado para que no deje de escapar a quienes no tienen de nuestra lengua un conocimiento íntimo y directo.

Aun Víctor Hugo mismo no ha circulado fuera de Francia más que por sus novelas.

Pero con Baudelaire, la poesía francesa sale por fin de sus fronteras nacionales. Se hace leer en todo el vasto mundo; se impone como la poesía exactamente representativa de la modernidad; mueve a la imitación y fecunda muchos espíritus. Hombres hay, como Swinburne y d'Annunzio que, en su aspecto exterior, son un espléndido testimonio de la influencia baudelariana.

Puedo, pues, decir que si entre nuestros poetas los hay más grandes y más vigorosamente dotados que

Baudelaire, ninguno hay más "importante".

¿De dónde viene esta singular importancia? ¿Por qué ocurre que un individuo tan original, tan distanciado del tipo medio como era Baudelaire, ha podido engendrar un movimiento tan dilatado? Quisiera buscar la respuesta con vosotros.

Este gran predicamento póstumo, esta fecundidad espiritual, esta gloria que se halla en su más alto período, deben de depender, no solamente de su exacto valor como poeta, sino también quizás de alguna excepcional circunstancia. Y circunstancia excepcional es el que una inteligencia crítica se halle asociada a la virtud poética. Baudelaire debe a este raro consorcio un descubrimiento capital. Había nacido sensual, inclinado a lo preciso, dotado de una sensibilidad cuyas exigencias le conducían a las más delicadas rebuscas en la forma; pero tales cualidades no habrían hecho de él más que un émulo de Gautier, o, seguramente, un excelente parnasiano, si la curiosidad de su espíritu no hubiese merecido la suerte que tuvo al descubrir en las obras de Edgard Poe un nuevo mundo intelectual.

El demonio de la lucidez; el genio del análisis; el inventor de las más nuevas y más seductoras combinaciones de la lógica con la imaginación y del misticismo con el cálculo; el psicólogo de lo excepcional; el ingeniero literario que profundiza y emplea todos los recursos del arte, se aparece ante su vista dejándole maravillado. Tantas perspectivas insólitas y tanta extraordinaria promesa le cautivan. Ante ellas, su talento se transforma y su destino sufre un cambio magnífico.

He de insistir, dentro de un instante, en los efectos que produjo este mágico contacto de ambos espíritus. Pero quiero considerar ahora otra circunstancia importante que influye en la formación de Baudelaire.

En el momento en que alcanza su hombradía, el Romanticismo se halla en apogeo. Una generación deslumbradora señorea el imperio de las Letras. Lamartine, Hugo, Musset, Vigny, Gautier son los maestros de ese instante.

Pongámonos en la situación de un jovencuelo que llega, en 1840, a la edad en que se comienza a escribir. Su alimento espiritual se compone precisamente de aquello que su instinto le obliga a evitar. Su existencia literaria, que aquellos otros han estimulado y nutrido, que su gloria ha incitado, que sus obras han hecho

brotar, es una existencia que está, sin embargo, abocada, por íntima necesidad, a negar, a derribar, a sustituir a esos hombres que se le antojan como monopolizadores de todo el caudal de la fama y que le cierran el paso, uno al mundo de las formas, otro, al de los sentimientos, éste al de lo pintoresco, aquél a lo profundo...

Era menester, costase lo que costase, hacerse notar en una reunión de grandes poetas que algo fortuito agrupaba en la misma época, todos ellos en la plenitud de su vigor.

El problema de Baudelaire podía, pues --debía, pues-- enunciarse así: "Ser un gran poeta, pero no ser ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset." No diré que tal propósito fuese formulado, conscientemente, de ese modo, pero era cosa irremediable en Baudelaire; aún más, en esencia, "era" Baudelaire. Era como su razón de Estado. En el dominio de la creación, que es también el reino del orgullo, la necesidad, el deber, el prurito por sobresalir es inseparable de la existencia misma. Baudelaire escribe en su proyecto de prefacio a *Las flores del mal*: "Ilustres poetas se habían repartido desde hacía largo tiempo las más floridas provincias del dominio poético,... etc. Yo haré, pues, otra cosa".

Se ve, pues, inducido, impulsado por su estado de alma y por la fuerza de las circunstancias a una oposición cada vez más neta contra el sistema o contra la ausencia de sistema que se denomina Romanticismo.

No voy a definir ahora este vocablo. Sería menester, para intentarlo, haber perdido el sentido de la medida. Sólo me ocupo aquí de exponer las reacciones y las intuiciones que con toda probabilidad se presentaron en nuestro poeta "en estado naciente", cuando se enfrentó con la literatura de su época. Podemos reconstituir con bastante facilidad esa impresión que Baudelaire recibe entonces. Poseemos, en efecto, gracias a la marcha del tiempo y a la ulterior evolución de los sucesos literarios --gracias, también, al mismo Baudelaire, a su obra y a la fortuna que ha cabido a esa obra--, un medio simple y seguro para precisar nuestra idea, más o menos vaga, más o menos arbitraria, del Romanticismo.

Este medio consiste en la observación de lo que ha venido después del Romanticismo, alterándolo, consiguiéndolo, contradiciéndolo y, terminando, por fin, por sustituirlo. Basta con considerar los movimientos, las obras que han tenido lugar tras de él, contra él y que son, inevitablemente, necesariamente, automáticamente, "respuestas exactas" a lo que fue. El Romanticismo así considerado fue, pues, aquello a lo cual respondió el naturalismo, y contra lo que se reunió el Parnaso. Y aun fue, mismamente, lo que determinó la actitud particular de Baudelaire. Fue lo que suscitó

casi simultáneamente contra sí la voluntad de perfección, el misticismo del "arte por el arte", la exigencia de la observación y de la notación impersonal de las cosas; el deseo, en una palabra, de una substancia más sólida y de una forma más llena de sabiduría y de pureza. Nada hay que nos informe con mayor claridad sobre los románticos que el examinar el conjunto de los programas y de las tendencias de sus sucesores.

¿No podría ocurrir que los vicios del Romanticismo consistiesen en los excesos inseparables a la confianza en sí mismo?

Sea como fuere, la era de los escrúpulos comienza hacia el momento de la juventud de Baudelaire. Gautier protesta ya y reacciona contra la relajación de las condiciones formales y contra la indigencia o la falta de propiedad en el lenguaje. En seguida, los diversos esfuerzos de Sainte Beuve, de Flaubert, de Leconte de Lisle se opusieron a los fáciles apasionamientos, a la inconsistencia del estilo, a los desbordamientos de insipideces o de extravagancias. Parnasianos y realistas consintieron con perder en intensidad aparente, en abundancia, en dinamismo oratorio, cuanto ganaron en profundidad, en verdad, en cualidades técnicas e intelectuales.

Diré, en resumen, que la sustitución del Romanticismo por esas diversas "escuelas" puede concebirse como la sustitución de una acción espontánea por una acción meditada. La obra romántica, en general, tolera difícilmente una lectura reposada, erizada por las resistencias que opone un lector difícil y refinado.

Baudelaire era este lector. Baudelaire tenía el mayor interés --un interés vital-- en percibir, en probar, en exagerar todas las debilidades y lagunas del Romanticismo, observadas en las obras y personas de sus hombres más grandes. El Romanticismo está en su apogeo --pudo decirse a sí mismo--, por lo tanto es mortal. Y pudo mirar a sus dioses y semidioses del momento con la extraña mirada con que Talleyrand y Metternich, hacia 1807, consideraban al amo del mundo...

Baudelaire contemplaba a Víctor Hugo. No es imposible hacer conjeturas sobre lo que pensaría. Hugo reinaba. Le había tomado a Lamartine la ventaja de unos "materiales" infinitamente más potentes y precisos. Su amplio repertorio verbal, la diversidad de sus ritmos, la superabundancia de sus imágenes, aplastaban toda poesía rival. Pero su obra hacía, a veces, concesiones a la vulgaridad, se perdía en la elocuencia profética y en apóstrofes infinitos; conqueteaba con las multitudes y dialogaba con Dios. Lo simple y endeble de su filosofía, la desproporción y la incoherencia de sus desarrollos, el contraste demasiado frecuente entre las maravillas del detalle y lo frágil del pretexto, la vaguedad del conjunto, todo, en fin, lo que po-

día sorprender y aun aleccionar y orientar hacia un futuro arte personal a un observador joven e inflexible, Baudelaire tendría que notarlo dentro de sí, pudiendo incluso separar de la admiración que las prestigiosas dotes de Hugo le imponían, sus impurezas, sus imprudencias, los puntos vulnerables de su obra; es decir, las posibilidades de vida y las ocasiones de gloria a las que permitía un acceso aquel artista por tal modo considerable.

Si quisiéramos dar vuelta a un poco de malicia y a alguna mayor ingeniosidad de lo que fuera conveniente, sería muy tentador el poner juntas la poesía de Víctor Hugo y la de Baudelaire con el propósito de mostrar ésta como el “complemento” exacto de aquella. No he de insistir. Se ve con facilidad que Baudelaire busca aquello que Víctor Hugo no hizo, que se abstiene de aquellos efectos en los cuales Hugo era invencible, que vuelve a un género de prosodia menos libre y más lejana de la prosa que la de aquél, y que persigue y alcanza casi siempre el producir el “encanto”, cualidad inapreciable y como trascendente de ciertos poemas, pero cualidad que apenas se encuentra, y rara vez con pureza, en la obra inmensa de Hugo.

Por otra parte, Baudelaire no ha conocido, o lo ha conocido muy ligeramente, el último Hugo, el de los máximos errores y el de las supremas bellezas. *La leyenda de los siglos* apareció dos años después de *Las flores del mal*, y las obras de Hugo posteriores a ésta no han sido publicadas hasta bastante después de la muerte de Baudelaire. Yo les atribuyo una importancia técnica infinitamente superior a la de todos los versos restantes de Hugo; pero no es éste el sitio, ni puedo tampoco ahora desarrollar esta opinión. Me limitaré a bocetar una digresión. Lo que me impresiona en Víctor Hugo es una incomparable potencia vital. Potencia vital, es decir, longevidad y capacidad de trabajo combinada, longevidad “multiplicada” por la capacidad de trabajo. Durante más de setenta años, este hombre extraordinario trabaja cada día desde las cinco de la madrugada hasta las doce. No se cansa de estimular las combinaciones de lenguaje, de deseñarlas, de esperarlas y de escuchar cómo le responden. Escribe ciento o doscientos mil versos, y adquiere por este ejercicio ininterrumpido un modo singular de pensamiento que críticos superficiales han juzgado como han podido. Pero a lo largo de esta larga carrera, Hugo no se cansó de perfeccionar su arte. Es verdad que peca, con mayor frecuencia cada vez, contra la selección, que pierde crecientemente el sentido de las proporciones, que incrusta en sus versos palabras indefinibles, vagas y vertiginosas y que abusa del “abismo”, de lo “infinito” y de lo “absoluto” con tanta abundancia y facilidad que estos términos monstruosos llegan así a perder hasta

las apariencias de profundidad que les concede el uso. Mas, entre tanto, ¡qué versos prodigiosos, qué versos a los que no se les puede comparar otro alguno en extensión, en organización interior, en resonancia, en plenitud, los que ha escrito en el último período de su vida! En la “Corde d’arain”, en “Dieu”, en el “Fin de Satan”, en el trozo sobre la muerte de Gautier, el artista septagenario que ha visto morir a todos sus émulos, que ha podido contemplar cómo nacía de él toda una generación de poetas y que aun ha podido aprovechar las inapreciables enseñanzas que el discípulo daría al maestro si el maestro le sobreviviese; el ilustre anciano alcanza el punto más alto de su potencia poética y de la ciencia de la versificación.

Hugo aprendía incesantemente con la práctica. Baudelaire, cuyos años de vida apenas pasan de la mitad de los de Hugo, se desarrolla de una manera muy distinta. Se diría que compensa la brevedad e insuficiencia del tiempo que iba a vivir empleando esa inteligencia crítica a la que acabo de referirme. Veinte años se le dan para alcanzar el punto de perfección, para reconocer cuál es su propio terreno y para definir una forma y una actitud específicas que extenderán y conservarán su nombre¹. No tiene ni tendrá tiempo para perseguir con calma bellos motivos de la voluntad literaria por medio de reiteradas experiencias y multiplicando las obras. Hay que buscar el camino más corto, hay que proceder a economizar tanteos, a ahorrarse repeticiones y probaturas divergentes. Hay, pues, que buscar lo que se es, lo que se puede y lo que se quiere, por medio del análisis, y reuniendo dentro de sí, junto a las virtudes espontáneas de un poeta, la sagacidad, el escepticismo, la atención y la facultad razonadora de un crítico.

Por esto Baudelaire, aunque romántico de origen y aunque algo romántico en sus gustos, puede a veces pasar por clásico. Hay una infinidad de modos de definir o de creer que se define lo clásico. Hoy vamos a dar ésta: “Clásico es el escritor que lleva un crítico consigo y que lo asocia íntimamente a sus trabajos”. ¡Había un Boileau dentro de Racine, o a lo menos una imagen de Boileau!

¿En qué consistía, después de todo, el buscar en el Romanticismo, y el encontrar en él un bien y un mal, una mentira y una verdad, debilidades y fortalezas, más que en hacer con los autores de la primera mitad del siglo XIX lo que los hombres del tiempo de Luis XIV hicieron con los autores del quinientos? Todo clasicismo supone un romanticismo anterior. Todas las ventajas que se le atribuyen, todas las objeciones que se hacen a un arte “clásico” se refieren a este axioma: “La

¹ Je te donne ces vers afin que si mon nom / aborde heureusement aux époques lointaines...

esencia del clasicismo es el venir después". El orden supone un cierto desorden al que viene a poner fin. La composición, que es artificio, sucede a cierto caos primitivo de intuiciones y de desarrollos naturales. La "pureza" es un resultado de infinitas operaciones con el lenguaje, y el cuidado de la forma no es sino la reorganización meditada de los medios de expresión. Lo clásico implica, pues, actos voluntarios y reflexivos que modifican una producción "natural" conforme a una concepción "clara" y racional del hombre y del arte. Pero, como se comprueba en las ciencias, no podemos "racionalizar" un método o un sistema más que mediante un conjunto de proposiciones "convencionales".

El arte clásico se establece por la presencia, la claridad, el absolutismo de sus convenciones: ya se trate de las tres unidades, o de preceptos prosódicos, o de restricciones del vocabulario, estas reglas de arbitraria apariencia fueron su fuerza y su debilidad. Poco comprendidas en nuestros días y habiendo llegado a ser difíciles de defender y casi imposibles de observar, no dejan por eso de provenir de una conformidad profunda, antigua y sutil en las condiciones del goce espiritual más puro.

Baudelaire, en medio del Romanticismo, hace pensar en algo clásico; pero no pasa de hacerlo pensar. Murió joven y vivió además bajo la detestable impresión que daba a los hombres de su tiempo la miserable supervivencia del antiguo clasicismo del Imperio. No era cuestión de resucitar lo que estaba bien muerto, pero quizás se quería encontrar, por distintos caminos, el espíritu que no habitaba ya aquel cadáver.

Los Románticos habían despreciado todo o casi todo lo que solicita la atención del pensamiento con una continuidad un poco fatigosa. Buscaban el efecto de los choques, del arrebatado y del contraste. Ni la medida, ni el rigor, ni la profundidad les atormentaban demasiado. Les repugnaba la reflexión abstracta y el razonamiento, no sólo en sus obras, sino lo que es más grave aún, en la preparación de sus obras. Se hubiera dicho que los franceses habían olvidado su sentido analítico.

Conviene hacer notar aquí que nuestros románticos se pronunciaban contra el siglo XVIII más violentamente que contra el XVII y que motejaban de superficiales a hombres infinitamente más instruidos, más llenos de curiosidad por hechos e ideas, y con más inquietudes filosóficas y de pensamiento en gran escala que las que jamás les asaltaron a ellos. En una época en la que la ciencia iba a adquirir extraordinario desarrollo, el Romanticismo manifestaba un estado de espíritu anticientífico. La pasión y la inspiración llegan a persuadirse de que sólo se necesitan a sí mismas.

Mas, bajo otros cielos muy distintos, en medio de

un pueblo ocupado íntegramente con su desarrollo material, indiferente al pasado, en plena organización de su futuro y realizando en plena libertad experiencias de toda índole, se encontraba, en aquel mismo momento, un hombre dedicado a meditar sobre las cosas del espíritu y, entre ellas, sobre la producción literaria con una claridad, una sagacidad, una lucidez como nunca se habían encontrado juntas en una cabeza dotada del don de invención poética. Hasta Edgar Poe, jamás se había examinado el problema de la literatura en sus premisas, ni se le había reducido a un problema de psicología, ni se le había abordado por medio de un análisis en el que la lógica y la mecánica de los efectos estuviesen debidamente empleadas. Por vez primera, las relaciones entre la obra y el lector estaban puestas en claro, mostrándose como fundamentos positivos del arte. Este análisis --circunstancia que nos asegura su valor-- se aplica y se verifica con idéntica precisión en todos los dominios de la producción literaria. Las mismas observaciones, las mismas distinciones, las mismas indicaciones cuantitativas, las mismas ideas directrices se adaptan de idéntico modo a las obras destinadas a reaccionar potente, bruscamente, sobre la sensibilidad, y a las que conquistan al público aficionado a las emociones fuertes y a las aventuras extrañas que rigen los géneros más refinados y la delicada organización de las creaciones de un poeta.

Decir que este análisis es valedero en el orden del cuento como en el orden del poema, y que es aplicable a la construcción de lo imaginario y lo fantástico tanto como para la reconstitución y representación literaria de lo verosímil, es afirmar que tal análisis es notorio por su generalidad. Y lo peculiar a lo que es verdaderamente general es el ser fecundo. Escalar la cima desde donde se domina todo el campo de una actividad es percibir necesariamente una cantidad de posibilidades, de dominios inexplorados, de caminos que trazar, de tierras que laborar, de ciudades que construir, de relaciones que establecer, de procedimientos que practicar. No es, pues, extraño que Poe, que poseía un método tan seguro y poderoso, se convirtiese en el inventor de varios géneros, que fuese él quien diera los primeros y más emocionantes ejemplos del cuento científico; del poema cosmogónico moderno; de la novela de aventuras criminales; de la introducción en la literatura de los estados psicológicos mórbidos, y que toda su obra revele, en cada página, la acción de una inteligencia y de una voluntad de inteligencia que no se observan en un grado semejante en ninguna otra carrera literaria.

Este hombre tan grande estaría completamente olvidado hoy si Baudelaire no se hubiese dedicado a introducirlo en la literatura europea. No dejaré de ob-

servar aquí que esta gloria universal de Edgard Poe no se resiente de debilidad o no se la discute más que en su país natal, en Inglaterra (sic). Este poeta anglo-sajón está extrañamente mal conocido entre los suyos.

Otra observación: Baudelaire y Edgard Poe hacen entre sí un cambio de valores. Cada uno de ambos da lo que tiene y recibe lo que le falta. Este, entrega al otro todo un sistema de pensamientos nuevos y profundos. Le ilumina, le fecunda, determina sus opiniones sobre multiplicidad de motivos: filosofía del arte; teoría de lo artificial; comprensión y condenación de lo moderno; importancia de lo excepcional y de lo de cierta rareza; actitud aristocrática; misticismo; gusto por la elegancia y la precisión; política inclusive... todo Baudelaire queda impregnado, inspirado en todo eso, más rico en profundidad.

Pero en recompensa por todas estas dádivas, Baudelaire proporciona al pensamiento de Poe una amplitud infinita, proponiéndole a los tiempos futuros. Esta eternidad que como dice el gran verso de Mallarmé cambia el poeta dentro de sí mismo², se abre ante la sombra del miserable Poe, en virtud de la propaganda de Baudelaire, de sus traducciones, de sus prefacios.

No examinaré todo lo que la literatura francesa debe a la influencia de Poe. Ya se trate de Julio Verne y de sus émulos, de Gaboriau y de sus semejantes, o bien cuando en otros géneros de mayor categoría se evocan las obras de Villiers de L'Isle Adam, o las de Dostoiewsky, se verá fácilmente que las "Aventuras de Gordom Pym", el "Misterio de la Rue Morgue", "Ligeia", el "Corazón revelador", han sido unos modelos abundantemente imitados, profundamente estudiados y nunca superados.

Me preguntaré, solamente, qué puede deber la poesía de Baudelaire y, más generalmente, la poesía francesa al descubrimiento de las obras de Edgard Poe.

Algunos poemas de *Las flores del mal* deben a los de Poe su sentimiento y su sustancia. Otros, contienen versos que son transposiciones; pero no he de detenerme en estos préstamos particulares que apenas tienen más que una importancia local.

No conservaré más que lo esencial, que es la idea misma que Poe se había hecho de la poesía. Su concepción, expuesta en diversos artículos, ha sido el principal agente de la transformación de las ideas y del arte de Baudelaire. El examinar cómo trabajó su "teoría de la composición" en el espíritu de Baudelaire, las enseñanzas que dedujo de ella, los desarrollos que experimentó en su descendencia espiritual y, sobre todo, su gran valor intrínseco, exigen que nos detengamos unos instantes en su examen.

² Tel qu'en lui-même enfin l'éternité la change...

No he de ocultar que el fondo de los pensamientos de Poe se enlaza con una metafísica. Pero esta metafísica, si bien dirige, y domina y sugiere las teorías de que se trata, no llega, sin embargo, a empaparlas. Las engendra y explica su generación, mas no es lo que las constituye.

Las ideas de Edgard Poe sobre la poesía están expresadas en algunos ensayos, entre los cuales el más importante (y el que menos se refiere a la técnica de la lengua inglesa) tiene por título: el "Principio poético".

Este escrito conmovió tan profundamente a Baudelaire, le produjo una impresión tan intensa, que consideró que su contenido, y no sólo éste, sino su forma misma "eran de su pertenencia..."

El hombre no puede por menos de apropiarse lo que le parece "hecho para él", de un modo tan exacto, que, a pesar suyo, lo considera como "hecho por él"... Tiende irresistiblemente a apoderarse de lo que conviene íntimamente a su persona, y aun el lenguaje mismo confunde bajo el término de "apropiado" la noción de lo que está adaptado a alguien y que se le ajusta por completo con la de lo que es propiedad de ese individuo...

Ahora bien, Baudelaire, aunque iluminado y poseído por el estudio del "Principio poético" --o, mejor, por el hecho mismo de estar poseído e iluminado por esa lectura--, no insertó la traducción de ese ensayo en las obras de Edgard Poe, sino que introdujo la parte más interesante, apenas desfigurada y con frases permutadas, en el "Prefacio" que puso al frente de su traducción de las *Historias extraordinarias*. El plagio sería discutible si el propio autor no se hubiese acusado, conforme va a verse: en un artículo sobre Teófilo Gautier reprodujo el pasaje del cual hablo, precediéndolo por estas líneas muy claras y muy lamentables: "Está permitido a veces, me imagino, citarse a sí mismo para evitar el parafrasearse. Así, pues, repetiré que", etc. (Y sigue el trozo reproducido.)

¿Qué es lo que pensaba Poe sobre la poesía? Resumiré sus ideas en algunas palabras. Poe analiza las condiciones psicológicas de los efectos de un poema. Entre estas condiciones pone en primera fila las que dependen de las dimensiones de las obras poéticas, prestando a la consideración de su longitud una importancia singular.

Luego examina la sustancia misma. Establece sin dificultad que existen una cantidad de poemas cuyo contenido está formado por nociones, o bien están utilizados con un fin para el cual la prosa no serviría como vehículo apropiado. La Historia, la Ciencia o la Moral no ganarían nada con estar expresadas en el lenguaje del alma. La poesía didáctica, la poesía histórica o ética, aunque ilustradas y consagradas por los más

grandes poetas, combinan de un modo extraño los datos que proporciona el conocimiento discursivo o empírico con las criaturas engendradas por el sueño y las potencias de la emoción.

Poe ha comprendido que la poesía moderna debía adaptarse a las tendencias de una época que ha visto separarse cada vez con mayor claridad los diferentes dominios de la actividad humana; y que podía pretender la realización de un objeto propio, producirse, en cierto modo, en estado puro.

De esta manera, analizando las condiciones de la voluptuosidad poética, definiendo por elevación la poesía absoluta, Poe mostraba un camino, enseñaba una doctrina tan seductora como rigurosa, en la cual se unían una especie de matemática con una especie de mística.

Si consideramos ahora el conjunto de *Las flores del mal* y si tenemos el cuidado de comparar esta colección con las obras poéticas del mismo período, no nos admirará encontrarnos con que la obra de Baudelaire tenga una notable conformidad con los preceptos de Poe y una notable semejanza con las producciones románticas. *Las flores del mal* no contienen ni poemas históricos, ni leyendas, nada que se fundamente en la narración. No se encontrarán tampoco discursos filosóficos. La política no aparece. Las descripciones son raras y siempre significativas. Pero todo en ellas es un puro encanto: música, sensualidad poderosa y abstracta.

Hay en los mejores versos de Baudelaire una combinación de carne y de espíritu, una mezcla de solemnidad, de calor y de amargura; de eternidad y de intimidad; una rarísima alianza de la voluntad con la armonía que los hace distinguirse netamente de los versos románticos tanto como de los versos parnasianos. El Parnaso no fue excesivamente amable para Baudelaire. Leconte de Lisle le reprochaba su esterilidad. Se olvidaba de que la verdadera fecundidad de un poeta no consiste en el número de sus versos, sino, antes bien, en la extensión de sus efectos. No puede juzgarse de esto más que a lo largo del tiempo. Hoy vemos que la resonancia de la obra única y muy poco voluminosa de Baudelaire llena todavía, después de más de sesenta años, toda la esfera poética; que está presente en los espíritus; que es imposible desdeñarla, reforzada como está por un número notable de obras que derivan de ella y “que no son imitaciones, sino consecuencias”, de tal modo que para ser equitativos sería menester añadir, al débil ramillete de *Las flores del mal*, un grupo de obras de primer orden y una serie de investigaciones más profundas y más finas que las que han procedido de la influencia de los “Poemas antiguos” y de los “Poemas bárbaros”.

Hay que reconocer, sin embargo, que esta misma influencia, si se hubiere ejercido de igual modo sobre Baudelaire, le habría disuadido, acaso, de escribir o de conservar ciertos versos muy flojos que se encuentran en su libro. Siempre me asombraré de encontrar entre los catorce versos del soneto “Recueillement”, que es uno de los trozos más encantadores de la colección, cinco o seis de una insipidez inexplicable. Pero los primeros y los últimos versos de esta poesía poseen una magia tal, que no nos deja percibir la ineptitud de los versos centrales, los cuales pasan fácilmente inadvertidos y como si no existiesen. Es menester ser un poeta muy grande para realizar tal género de milagros.

Hace un momento, os hablaba de la producción del “encanto” y ahora acabo de pronunciar la palabra “milagro”; términos que, sin duda, es menester emplear con discreción a causa de la fuerza de su sentido y de la facilidad de su empleo. Pero no sabría cómo sustituirlos más que por medio de un análisis tan largo y tan discutible quizás, que me habéis de excusar el que se lo ahorre tanto a quien tenía que hacerlo como a quienes deberían escucharlo. No saldré de la vaguedad, limitándome a sugeriros en qué podría consistir. Sería preciso hacer notar de qué manera contiene el lenguaje recursos emotivos mezclados con sus propiedades prácticas y de directo significado. El deber, el trabajo, la función del poeta es poner en evidencia y en acción estas potencias de movimiento y encanto; excitantes de la vida afectiva y de la sensibilidad intelectual que están confundidos en el lenguaje usual con los signos y los medios de comunicación de la vida superficial y ordinaria. El poeta se consagra y se consume en la definición y construcción de un lenguaje dentro del lenguaje y esta operación que es larga, difícil, delicada, que solicita las más diversas cualidades del espíritu y que jamás llega a terminarse --porque nunca es, tampoco, exactamente posible--, tiende a llegar a ser el idioma de un ser más puro, más potente y más feliz con su palabra, que no importa qué personaje real. Esta palabra extraordinaria se hace conocer y reconocer por el ritmo y por las armonías que la sostienen y que deben estar tan íntima y aun tan misteriosamente ligadas a su concepción, que no sea posible ya separar su sonido y su sentido, los cuales se responden sin cesar en la memoria.

La poesía de Baudelaire debe su permanencia y ese influjo que todavía ejerce, a la plenitud y singular limpidez de su timbre. Esta voz, por momentos, cede ante el impulso de la elocuencia, lo mismo que lo que con demasiada frecuencia sucedía a los poetas de esta época; pero guarda y desarrolla casi siempre una línea melódica admirablemente pura y una sonoridad perfectamente sostenida que la distinguen de toda prosa.

Con ello, Baudelaire ha reaccionado de un modo muy feliz contra la facilidad y la tendencia al prosaísmo de la poesía francesa desde mediados del siglo XVII. Es cosa notable que este mismo hombre a quien debemos este retorno de nuestra poesía a sus esencias, sea también uno de los primeros escritores franceses que se hayan interesado apasionadamente por la música propiamente dicha. Menciono este gusto, que se ha traducido en artículos célebres sobre *Tannhauser* y *Lohengrin*, a causa del desarrollo ulterior de la influencia de la música sobre la literatura... “Aquello que se bautizó con el nombre de Simbolismo se resume simplemente como la intención común a varias familias de poetas de tomar otra vez a la música lo que era suyo...”

Para que fuese menos impreciso e incompleto este ensayo sobre la importancia actual de Baudelaire, debería ahora recordar lo que fue como crítico de pintura. Conoció a Delacroix y Manet. Ensayó sopesar los méritos respectivos de Ingres y de su rival, del mismo modo que lo consiguió al comparar en sus “realismos” bien distintos, las obras de Courbet con las de Manet. Tuvo por el gran Daumier una admiración que la posteridad comparte. Acaso exageró el valor de Constantino Guys... Pero, en conjunto, sus juicios siempre están motivados por algo y van acompañados por las consideraciones más finas y más sólidas sobre la pintura, y siguen siendo modelos del género terriblemente fácil y por lo tanto terriblemente difícil de la crítica de arte.

Pero la gloria mayor de Baudelaire, conforme os la he hecho presentir desde el comienzo de esta conferencia es, indudablemente, el haber engendrado algunos muy grandes poetas. Ni Verlaine, ni Mallarmé, ni Rimbaud hubiesen sido lo que fueron sin la lectura que hicieron, en la edad decisiva, de *Las flores del mal*. Sería fácil mostrar en esta colección poemas cuya forma e inspiración se anticipan a ciertas piezas de Verlaine, de Mallarmé o de Rimbaud. Pero estas correspondencias son tan claras y el tiempo que me habéis concedido está tan próximo a expirar, que no entraré en los detalles. Me limitaré a indicaros que el sentido de lo íntimo y la alianza poderosa y estremecida de la emoción mística y del ardor sensual que se despliegan en Verlaine; el frenesí de partir; el movimiento de impaciencia excitado por el universo; la profunda consciencia de las sensaciones y de sus resonancias que estallan en la obra de Rimbaud, son claramente perceptibles en Baudelaire.

En cuanto a Stéphane Mallarmé, cuyos primeros versos podrían confundirse con los más bellos y los más apretados de *Las flores del mal*, persiguió, en sus más sutiles consecuencias, las rebuscas formales y técnicas cuya importancia le mostraban los análisis de Edgard Poe y los ensayos y los comentarios de Baudelaire. Mientras que Verlaine y Rimbaud han continuado a Baudelaire en el orden del sentimiento y de la sensación, Mallarmé ha constituido su prolongación en el dominio de la perfección formal y de la pureza poética.