

BAUDELAIRE Y LOS ITALIANOS

Desde hace algún tiempo, a fuerza de leer a Mario Praz, a Sergio Solmi, a Giovanni Macchia y a Roberto Calasso, he acabado por concluir que nada mejor para disfrutar de la literatura francesa que un crítico italiano. Cultivan estos italianos, ante los franceses (y no sé si lo contrario opere) una distancia perfecta: los conocen al dedillo, sacan provecho de la vecindad sin trocar su admiración en esa servidumbre obsequiosa tan parecida a la envidia, como a veces padecen los españoles ante su norte inmediato. Los Alpes, a diferencia de los Pirineos, no son una cadena de montañas que separa, sino el cuerpo por donde pasa esa vena vigorosa, la de Stendhal. Es arduo de imaginar a un Stendhal español, pues el francés-español nunca deja de ser un folclorista a la Mérimée, al menos en lo que se refiere al siglo XIX que yo glosó, y el español-francés, un monstruo, es decir, un afrancesado. Tampoco –a diferencia de los hispanoamericanos– sienten los italianos que haya una cruzada francesa por la civilización de la cual puedan apropiarse, militando tras una bellísima bandera: no exageran en su celo en cuanto a *grandeur*, pompa y circunstancia, porque no en balde el más célebre de los franceses, Napoleón Bonaparte, pasa por ser italiano. Los franceses, si E.R. Curtius tenía razón, serían una combinación entre lo italiano y lo alemán. Y como los italianos no son alemanes, pero tampoco anglosajones, su privanza con Francia, de la cual no los separa realmente nada, les sienta bien. No les da horror el pretendido método francés ni les parecen ridículas sus facultades universitarias: los consecuentan en su afán de ingenieros sociales. Italia, caótica en su orden, puede decaer gobernada por césares disolutos o papas prevaricadores, hacer de la decadencia (un concepto alemán, como nos lo recuerda Calasso, que pasa por ser francés) una larga duración histórica, sin por ello acomplejarse ante Francia. En el origen –Italia lo sabe– esta el latín, el imperio y la iglesia. Lo demás puede dejarsele a la hija consentida y a su falso o verdadero cartesianismo, a su pasión mundana, a su genio romántico, a su creencia en la revolución como el más enervante de los afrodisíacos.

Para efectos de estas pocas páginas no necesito ofrecer más que las siguientes pruebas de la extrema sensibilidad de los italianos ante

lo francés moderno: los ensayos de Solmi (1899-1981) sobre Rimbaud y Laforgue acaso sean la explicación más nítida de cómo aquella poesía moderna fue una bomba de tiempo arrojada al futuro, dejándonos paralizados ante la fatalidad de un estallido que damos por cierto mientras ignoramos en qué minuto se producirá.* Junto a *Saggio su Rimbaud* (1974) y *La luna di Laforgue* (1976), citarí­a yo una colección de reseñas encantadoras y perfectas sobre la modernidad y la revolución, lo que va desde Montaigne a Rousseau y se multiplica: *Las ruinas de París* (1985), de Macchia (1912-2001), a la que sumaría la obra clásica de Mario Praz (1896-1982), *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (1930). El de Praz, ya se sabe, fue el libro de cabecera, junto a *El gatopardo*, de Luchino Visconti, quien dedicó al insomnio crepuscular del anticuario una de sus películas. Esta bibliografía mínima convierte a *La ruina de Kasch* (1983), la reflexión de Calasso (Floren­cia, 1941) sobre el dominio de Talleyrand, el duque de Otranto, sobre la Revolución de 1789 y sus subsecuentes mudanzas políticas, en la culminación, insisto, de una de las sensibilidades más dotadas que una literatura ha desarrollado por otra, la de Italia por Francia.**

En ese tráfico fronterizo hay, desde luego, todo un capítulo sobre Baudelaire al cual se suma, como una conclusión que hoy parecería insuperable, *La Folie Baudelaire* (2008), la más recientemente traducida al español de las obras maestras con las cuales Calasso suele regalarnos cada cierto tiempo.*** El de Calasso ya no es, desde luego, el Baudelaire de Praz, que le hace compañía a Sade en un tratado decadentista sobre la decadencia (*La carne, la muerte y el diablo...*), en el que *Las flores del mal* son leídas con la ayuda de Max Nordau y su degeneración, antes que por Walter Benjamin y su iluminado mapa poético, guía de todos quienes hemos atravesado los territorios baudelerianos en las últimas décadas.

Macchia, cuyo primer libro fue sobre la crítica en Baudelaire –después publicó otro, contemporáneo al de Sartre: *Baudelaire e la poetica della malinconia* (1946)–, estaba lejano de ofrecerle al poeta francés, como lo

* Sergio Solmi, *Saggi di letteratura francese*, I y II, Adelphi, Milán, 2005-2009.

** Giovanni Macchia, *Las ruinas de París*, traducción de Haroldo Maglia, Versal, Barcelona, 1990 y Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, traducción de Rubén Mettini, Acantilado, Barcelona, 1999.

*** Roberto Calasso, *La Folie Baudelaire*, traducción de Edgardo Dobry, Anagrama, Barcelona, 2011.

hace Calasso, la singularidad de explicar mejor al siglo XXI que al XX, convertido ya no en un profeta sino en un oráculo. Pero el de Macchia ya no es un Baudelaire del todo melancólico, *nervioso*, romántico-romántico: es el poeta-pensador aterrado por el fin del hombre y por el fin de la humanidad. Algo tiene de existencialista (mucho más que el Baudelaire en el diván que “trató” Sartre), el de Macchia. Finalmente, *La Folie Baudelaire* está a años luz de *Poesía y no-poesía* (1935), de Benedetto Croce, donde el filósofo se asume deslumbrado ante el Baudelaire ansioso de alejarse del pecado original (y de la naturaleza en que éste participa), pero objetiva, en su poesía, la impureza de forma, lo incomoda un exceso barroco. Para Calasso sería imposible separar al Baudelaire poeta del Baudelaire crítico, como todavía lo hacía, lleno ya de escrúpulos y remordimientos, Croce. Y Calasso coloca a Baudelaire no en el fin de los tiempos burgueses, sino en el comienzo de los nuestros. Lo entiende como “posmoderno”, si es hay que etiquetarlo comercialmente.*

Asume Calasso, para empezar, que “existe una ola Baudelaire que lo atraviesa todo. Tiene su origen antes de él y se propaga más allá de todo obstáculo. Entre los picos y las caídas de esa ola se reconocen Chateaubriand, Stendhal, Ingres, Delacroix, Sainte-Beuve, Nietzsche, Flaubert, Manet, Degas, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Laforgue, Proust y otros, como si fueran investidos por esa ola y, por momentos, sumergidos”.**

Lo que deja ver esa ola, al retirarse y hacer visible esa playa abundante en cadáveres, tesoros de la antigüedad, baratijas modernas, despojos de la prehistoria, es que el libro de Calasso, menos que una monografía o una biografía sobre el poeta, es una obra sobre Baudelaire y su tiempo... Pero se trata de registrar su tiempo secreto, de establecer, sucesivas y paralelas, las dos maneras de operación que la cultura europea, según Calasso, ha establecido desde la *Hyero glyphica* (1505), de Horapolo, el ejercicio de la sustitución (que descifra) y el principio de analogía: las correspondencias capaces de conducirnos de imagen a imagen.

* Giovanni Macchia, *Ritratti, personaggi, fantasmi*, edición de Mariolina Bongiovanni Bertini, Arnoldo Mondadori, Milán, 1997 y Benedetto Croce, *Poesía y no poesía. Notas sobre la literatura europea del siglo XIX*, introducción de Annunziata Rossi y traducción de Guillermo Fernández, UNAM, México, 1998.

** Calasso, *op.cit.*, pp. 12-13.

La sustitución propuesta por Calasso para descifrar a Baudelaire es una historia más o menos cronológica de la crítica, desde Diderot, el fundador absoluto de una crítica cuya modernidad se manifiesta primero ante la pintura y sólo toma su carácter plenamente moderno con Baudelaire mismo como crítico, pasando, desde luego, por Sainte-Beuve. Para volverse personaje central de esa epopeya cuya esencia es retratar a París como “la capital del siglo XIX” (tema de Albert Thibaudet, en *Intérieurs*, que Benjamin desarrolló con su ternura característica), Baudelaire ha de ser un antiguo, es decir, alguien que aprendiendo a copiar lo domina todo, desde la composición de versos latinos en la que se educó hasta su maestría absoluta como crítico de pintura. Baudelaire, si entiendo bien a Calasso, hace que su ojo imite tanto como las manos de Ingres o de su hermano-enemigo, Delacroix, imitan al pintar. “Quien sabe copiar, sabe hacer”, decía Lorenzo Bartolini. *

Por ello, *La Folie Baudelaire* insiste en el carácter “conservador” de la revolución de Baudelaire. Nutrido de Joseph de Maistre y de Chateaubriand (quien habría nombrado por primera vez a “la modernidad” en una aduana de Württerberg, en 1833), aprende de ellos el secreto de la innovación anacrónica, la capacidad de traducir aquello que parece provenir de una lengua muerta. Y por ello, estando Baudelaire comprometido con la causa romántica, vocero público de Delacroix, en realidad debe a Ingres, el anacrónico capaz de restaurar modos y colores de la Edad Media, su verdadera fidelidad. Así como Ingres lee, en verdad, la *Odisea* y detecta el momento en el cual Tetis ciñe la cintura de Zeus y le alcanza la barbilla, para Baudelaire la función de la poesía es la misma que para Horacio y Racine, una mezcla de liturgia cristiana y de artes virgilianas. Esa convicción clasicista, y sólo ella, permite a los inmediatos sucesores de Baudelaire –los Rimbaud, los Laforgue, los Lautréamont, los Mallarmé– “enloquecer” con toda libertad e imponerle al mundo la ironía, volverse clientes de esa “folie Baudelaire” bautizada por Sainte-Beuve. Como en *La ruina de Kasch*, Calasso se revela, con algún otro crítico (el alemán Wolf Lepenis, por ejemplo), como el único escritor del siglo XX que entiende la esencia y no la apariencia de Sainte-Beuve, el secreto de la insidia que le hizo

* Calasso, *op.cit.* p. 107.

militar por los modernos haciéndose pasar por un antiguo. Tira la piedra y esconde la mano, movimiento que Proust no vio.

No en balde es Sainte-Beuve quien, fingiendo ser casual, describe entero a lo baudeleriano. El crítico acabó por atender los ruegos del poeta, que le pedía ser reseñado al tenor de “Quiérame bien. Estoy en una gran crisis”.* Accedió al fin Sainte-Beuve, de una manera rara, en una situación insólita. Cito a Calasso, quien a su vez cita los *Nouveaux lundis*, el primer tomo, de Sainte-Beuve. Es el año 1862: “M. Baudelaire ha encontrado la manera de construirse, en el extremo de una lengua de tierra considerada inhabitable y más allá de los confines del romanticismo conocido, un quiosco raro, decorado, muy decorado, muy atormentado, pero coqueto y misterioso, donde se lee a Edgar Poe, donde se recitan sucesos exquisitos, donde nos embriagamos con hachís para después reflexionar sobre ello, donde se toma opio y mil drogas abominables en tazas de porcelana muy fina. Ese quiosco peculiar, hecho de marquetería, de una complejidad ajustada y compleja, que desde hace tiempo atrae las miradas hacia la punta extrema de la Kamchatka romántica, yo la denomino *la folie Baudelaire*. El autor está satisfecho de haber hecho algo imposible, allí donde se creía que nadie podía ir”.**

Es suficiente con haber leído a Benjamin para entender que estamos en uno de los dos o tres lugares, precisos en el mapa, donde se inicia lo moderno. Pero Calasso desarrolla el lugar común literal con la otra manera de operación, la analógica y su búsqueda de correspondencias, una cadena simbólica que parte no de la realidad pública (el elogio aparece en una recomendación jocosería que Sainte-Beuve hace de Baudelaire como candidato para la Academia), sino de la esfera interior, del mundo de los sueños. Así Calasso cierra el argumento recurriendo al “Sueño de Baudelaire”, relatado por el poeta a su amigo Charles Asselineau en 1856.

La escena onírica, reconstruida “en caliente” por Baudelaire, narra su visita a un museo-burdel al cual se dirige para regalarle un libro obscuro a la madama y en el cual yo veo –los sueños se transfieren– el depósito de almacén y compostura de replicantes de *Blade Runner*. Pero a Calasso le interesa, sobre todo, el párrafo donde a Baudelaire se le ocurre

* *Ibid.*, p. 316.

** *Ibid.*, p. 321.

decir que ese sitio soñado –burdel y museo de medicina– es obra de la especulación financiera llevada a cabo por *Le Siècle*, uno de los grandes periódicos franceses donde el poeta colaboraba. La “manía del progreso, de la ciencia, de la difusión de las luces”, dice Baudelaire, inspiraba a un periódico como aquél, tripulado por una mecánica espiritual en la cual lo “que ha sido hecho por el mal se vuelve un bien” (p. 168). Así, de la contra ilustración al antimodernismo, Baudelaire es nuestro padre el moderno. Es asunto de releerlo, guiados por Calasso. En lo esencial, lo que seguimos repitiendo sobre Balzac, Stendhal, Poe, Flaubert (su estricto contemporáneo, el otro corazón al desnudo) está en las páginas críticas de Baudelaire.

La Folie Baudelaire, fluyendo de ese sótano prodigioso (lo es, como cuento, más que todas las *Historias extraordinarias* de Poe, que Baudelaire admiró y tradujo), nos va llevando de imagen en imagen, de cuadro en cuadro, desenvolviendo el hilo invisible con el cual el poeta va creando la telaraña moderna. “Nada se acerca tanto a la mudez como la sabiduría del pintor”, dice Calasso y, moroso como el coleccionista metafísico que sabe ser, comparte su mirada sobre cuadros y abanicos de Degas y Manet, pintores a los cuales encuentra en la órbita de Baudelaire, autores de retratos donde los retratados ya no miran al pintor ni a su público (la saga degasiana de la familia Bellelli, 1858-1866), premoniciones del terror a campo abierto del siglo XX (*Escena de guerra en la Edad Media*, 1865), o la pintura dispuesta a narrar lo acabado de suceder pero que el espectador ya no verá nunca, como en *Interior (El estupro)*, el óleo de Degas cuya anatomía es una página perfecta, entre varias, de *La Folie Baudelaire*. Los pintores de Baudelaire, en fin, no son precisamente aquellos a los que dedicó sus páginas de crítica de arte, como Constantin Guys, el protagonista de “El pintor de la vida moderna”, artista que le debe todo a lo dicho por el poeta-crítico en ese ensayo, al grado que bien pudo no haber existido y ser una hipótesis de trabajo, una horma creada para registrar la huella moderna.

Al desciframiento le sigue nuevamente la analogía y hemos de volver a Ingres para oler, al menos, el alimento supremo, la ambrosía de la cual Calasso, tan pendiente de lo que los dioses hacen y deshacen entre los modernos, es un degustador sin igual. En el cajón del *secrétaire* de Ingres, leemos en *La Folie Baudelaire*, se encontró el daguerrotipo de

un cuadro hecho desaparecer por el propio artista, por discreción, a la hora de su segundo matrimonio, cuadro que representa a una mujer desnuda acostada en una cama. Es su primera mujer, fallecida. El brazo izquierdo está detrás de la cabeza, la mano derecha entre el ombligo y el pubis. Tras el cuadro, en el daguerrotipo, se reconoce el famoso retrato de Madame Moitessier. En esa pieza secreta, Ingres combina, quién sabe con qué grado de conciencia dada su reputación de sabio idiota, su fama pública y su deseo privado, dona a la posteridad una de las imágenes más eróticas de los comienzos de la fotografía y deja una serie de preguntas cuya enunciación impide que nos alejemos de la órbita de Baudelaire. Una de ellas tendría que ver con la fotografía misma, esa técnica invasora que Ingres rechazó firmando, en 1862, un manifiesto de pintores agraviados y amenazados por el invento. Allí, *La Folie Baudelaire* podría dialogar con *París-Nueva York-París* (2008), de Marc Fumaroli, sobre la tentación de llevar hasta sus últimas consecuencias la ambigüedad de Baudelaire ante la fotografía y desterrarla del arte moderno para salvar no a los antiguos, sino al arte moderno.

“Valéry auguraba”, dice Calasso, “que un día podría existir una *Historia Única de las Cosas del Espíritu* que sustituyera todas las historias de la filosofía, del arte, de la literatura y de las ciencias. Como siempre con sus visiones más temerarias, no quiso ir más allá del apunte”.*

Sospecho que la escritura de esa historia analógica ha sido lo que se ha propuesto Calasso, tomando un camino distinto al andado y desandado por Croce, por Praz, por Macchia, desde *La ruina de Kasch* hasta *La Folie Baudelaire*. La trama no sólo recorre lo que va del primer al segundo Imperio, la Francia dos veces napoleónica, dos veces italiana. Es cosa de ver, desplegado, el gran tapiz: un libro griego, de 1988, *Las bodas de Cadmo y Harmonía* (decía Joseph Brodsky odiar a Calasso por haber escrito lo que él soñó escribir), otro sobre la sacralidad del siglo XX (*K.*, en 2002, sobre Kafka, obra de quien prefirió ser el editor de Adelphi que un germanista), uno más –en 1999– sobre la India (*Ka*, del cual yo discreparía, en la forma, por su carácter churrigueresco, pues allí Calasso es dado a decir cada tres páginas lo que Zimmer decía en pocas líneas), al cual se suma el más reciente, *L'ardore*, sobre filosofía védica, que no he leído.

* *Ibid.*, p. 217.

En el centro del enorme tapiz está *El rosa Tiépolo* (de 2006 y que es una primera experiencia en el procedimiento de *La Folie Baudelaire*), donde aparece Proust, figurado, en el siglo XVIII. Calasso también tiene su teoría de los colores. A la derecha, arrinconado, *El loco impuro* (1974), relato del origen psiquiátrico de lo contemporáneo; más acá, por la izquierda, *La locura que viene de las ninfas* (2005), en donde Nabokov se encuentra con Aristóteles. Al fondo se distinguen *Los cuarenta y nueve escalones* (1991), los que Calasso tuvo que subir para hilar en lo alto. La imagen entera posee un prolegómeno perfecto, *La literatura y los dioses* (2001). El proyecto crítico de Roberto Calasso es uno de los más hermosos entre aquellos que florecen en el presente siglo y es casi un argumento a favor de nuestra época. Será, también, el más duradero, como lo sospecharán algunos otros lectores de *La Folie Baudelaire*.

2012